

e-Scripta Romanica

ISSN: 2392-0718

VOL. 12 | 2024

SZKOPIŃSKI, Ł., LLANO BERINI, S. & WOCH, A. (eds)



UNIWERSYTET
ŁÓDZKI



Las figuras femeninas de Galdós en el pensamiento de María Zambrano

The female figures of Galdós in the thought of María Zambrano

Assunta Polizzi

Universidad de Palermo, Italia

 <https://orcid.org/0000-0002-5376-5723>

assunta.polizzi@unipa.it

Resumen: Un espacio privilegiado en el pensamiento de María Zambrano está dedicado a los personajes femeninos de la obra de Galdós. En algunas de ellas, Isidora, Tristana, Benina, la pensadora vislumbra las vertientes del ser ontológico femenino que el discurso literario pone al descubierto en su complejidad. Se trata de mujeres de carne y hueso, pero también de sueños, que, en la visión naturalista del mundo, se convierten en "arenas de conflictos". El objetivo de este estudio es, por lo tanto, esbozar la trayectoria de la obra de la pensadora en relación con su meditación sobre lo femenino literario, trazando especialmente su recorrido por los andamios de las obras de Galdós.

Palabras clave: Pérez Galdós, novela, personajes femeninos, María Zambrano, filosofía.

Abstract: A privileged space in the thought of María Zambrano is dedicated to the female characters in the work of Galdós. In some of them, Isidora, Tristana, Benina, the philosopher glimpses the aspects of the female ontological being that literary discourse reveals in its complexity. These are women in flesh and blood and dreams too, who, in the naturalist vision of the world, become "arenas of conflict". The intent of this study is, therefore, to outline the trajectory of the thinker's work in relation to her meditation on the literary feminine, especially tracing her journey through the works of Galdós.

Keywords: Benito Pérez Galdós, novel, feminine characters, María Zambrano, philosophy.

Galdós nos presenta la confusión, la avidez, la proliferación de la vida y su apetencia de corporeidad. A esto se le ha llamado "realismo", como a casi todo lo que en España alcanza una cierta visibilidad. No sé si se ha notado que también ofrece una claridad que se alarga en camino, un horizonte que se abre y aun un centro, todo ello sin abandonar este lugar de la vida. (Zambrano, 2020, p. 62)

La obra de María Zambrano se desarrolla en el cauce del ensayo filosófico, abarcando, sin embargo, la meditación acerca del universo literario como teoría y como praxis. De hecho, "realiza un acercamiento al ámbito del saber literario como forma de saber específico y complementario al decir filosófico" (Cruz Ayuso, 1999, p. 125). Un espacio privilegiado de la obra de la pensadora está dedicado a los personajes femeninos de las letras españolas, a partir de la *Celestina*, la Dulcinea del *Quijote* y, sobre todo, las figuras de mujeres en las novelas de Galdós. Aquí Zambrano encuentra a personajes femeninos emblemáticos —entre otras, Isidora, Tristana, Benina— figuras de mujeres en las que la pensadora vislumbra las vertientes del ser ontológico femenino que el discurso literario permite reconocer en su realidad total, incluso en el fracaso existencial.

Efectivamente, la transposición narrativa del mundo que la literatura produce se le ofrece a Zambrano como el posible umbral de acceso a la interpretación del mismo, porque sobre todo la novela, más que otro género literario, se le revela a la pensadora como "unidad no abstracta, ni menos aún concreta —de conglomeración o agregado—, ya que de seres vivientes y humanos se trata, de tantas entrecruzadas historias y de tanta historia" (Zambrano, 2020, pp. 29-30); y también que "infierno viene a ser la vida y la historia como novela, ofrenda a la ficción, ofrenda de toda una vida a la ficción o de toda una historia" (Zambrano, 2020, p. 32). De hecho, en la escritura de la pensadora siempre hay que incluir, entre las acepciones de la palabra 'historia', la que se refiere a la vertiente que ve al individuo como a un sujeto siempre zambullido en el devenir del tiempo histórico, aunque sea sujeto de ficción o, tal vez en mayor medida, precisamente por ser este el caso. En sus palabras:

Pero, la historia toda, ¿no es acaso también la novela, sumergiéndose a veces en la «novelería» casi por completo? ¿No es acaso la vida, la de cada uno, como decía Ortega? Mas, si ello es así, ¿no será la acción moral entre todas, la acción moral y aun algo más que moral, deshacer esta congénita novelería de la condición humana? ¿No será ello la función constante de eso que nombramos el centro de la persona? (Zambrano, 2020, p. 31).

La novela, más que los demás géneros literarios, se conforma así, para Zambrano, como 'necesidad' de conocimiento y revelación, como posible espacio no solo de representación de la realidad sino y, sobre todo, como lugar visionario de realidades posibles. De ahí sus lecturas literarias y sus reflexiones acerca de la tradición del realismo español. En el ensayo *La mujer en la España de Galdós* (1965), en el primer apartado "La misteriosa vida española", así lo expresa:

De ahí que la novela sea algo de tan extrema necesidad en esta vida, que manifestándose tanto, tanto se cela, y que sea al mismo tiempo de tan difícil logro. Es, ha sido y sigue siendo necesaria la novela, porque tal misterio necesita un espejo para reflejarse, una visión para aclararse. Y es difícil logro, porque, en medio de su complejidad misteriosa, de la delicada manera como juegan la revelación y la ocultación, la palabra y el silencio, la acción y lo que bajo ella permanece quieto, la realidad es casi inasible. [...] el novelista ha de desentrañar una misteriosa realidad sin alterarla. Y como no

se sabe en qué consiste lo misterioso del misterio, ni en qué matiz leve están impresos sus rastros, surgirá el realismo español. Tal vez el tan renombrado "realismo español" provenga del temor que a todo artista – novelista o pintor – acometa frente a la complejidad de esa realidad y de esa vida, de sus múltiples facetas [...]. El novelista ha de ser siempre un visionario, alguien que sabe mirar para ver luego visiones verídicas (Zambrano, 2010, pp. 68-69).

El camino hacia la novela se le abre a la pensadora cuando, muy tempranamente, intenta desentrañar lo 'español', enraizándolo en su visión de la Historia y de la Cultura españolas. Así que, en el artículo de 1937 publicado en *Hora de España*, "La reforma del entendimiento español", llega a concluir que ni "la filosofía ni el Estado están basados en el fracaso humano como lo está la novela. Por eso, tenía que ser la novela para los españoles lo que fue la filosofía para Europa" (Zambrano, 1937, p. 20). Así lo expresa en su estudio María Fogler, reflexionando sobre este ensayo (2017, p. 129):

la novela, a diferencia de la filosofía y la religión, se sumerge en el fracaso del ser humano, mientras que, en las otras dos, se intenta restablecer un nuevo orden: en la filosofía se constituye el conocimiento racional, en el cual se reconoce el fracaso de otros tipos de conocimiento y, en la religión, se parte de un estado inicial del pecado del que se intenta salir a través de la fe. En la novela no se pretende restaurar nada. Lo que se demuestra es un fracaso histórico.

Y en las palabras de Zambrano (1937, p. 21): "lo que no llega a ser historia por carecer de realidad, de conexión con el resto de los acontecimientos, por no estar engranado con ellos, y sin embargo es —no llega a ser elemento de la historia, pero tiene un ser—, es protagonista de su propia vida, es un ente de novela". Dicho de otra forma, un ser fracasado en la historia se convierte en un perfecto personaje de novela, llevando consigo una extraordinaria riqueza humana que el discurso filosófico desconoce. El novelista, por lo tanto, no propone reformas o soluciones, sino que muestra la realidad y al ser humano tal como son. De ahí que el discurso literario, así como los demás discursos que brotan de la actividad artística, para Zambrano, pueden desvelar recorridos proficuos para la meditación sobre lo humano y, especialmente, sobre lo 'español'. Por lo tanto, junto a sus observaciones entorno al más célebre personaje, don Quijote, se abre un abanico de posibilidades para la pensadora. De hecho, Zambrano lee o relee, de forma muy original, y junto a la de la más amplia tradición literaria clásica y europea, también la española hasta su contemporaneidad, reconociendo en su discurso una posible epifanía de recorridos acerca del ser humano en el mundo. Así lo subraya Cruz Ayuso (1999, p. 128): "La literatura, especialmente la literatura española, se halla presente en el pensamiento de Zambrano de manera insoslayable. A la misma acude como luminosa fuente de conocimiento donde la vida humana queda transparentada en estas formas sacramentales que son la poesía y la novela". Pronto la pensadora va hilvanando un precipuo ámbito dedicado a los personajes femeninos, o mejor dicho, a lo femenino en todas sus vertientes, como paradigma ontológico. Lo señala también Malliard García (1996, p. 57):

lo que Zambrano pretende es vivificar la historia mediante la experiencia de la revelación en vez de historiar la vida. Es esta la dirección que va a seguir al ir a la búsqueda en la narración de una respuesta al ser ontológico de la mujer, a través de esos espacios que se abren en ciertas obras inolvidables y hacen surgir, en la ruptura del tiempo, la claridad del mito.

Sin embargo, también hay de recordar que, en los ensayos que Zambrano publica en los cuarenta (desde las conferencias en La Habana, el artículo "Eloísa o la

existencia de la mujer” y la reseña al volumen de Gustavo Pittaluga, *Grandeza y servidumbre de la mujer*), la filósofa vuelve a menudo sobre la posibilidad de definir más peculiarmente la existencia de la mujer frente a la del hombre, y, en síntesis,

defiende una tesis: las mujeres han tenido una existencia *poética* frente a la existencia *ontológica* privativa de los varones. [...]. Frente al lugar objetivo del hombre en la historia y en el mundo, la mujer ocupa un lugar subterráneo, lugar que es rescatado por la poesía. Por ello, Zambrano formula una nueva dicotomía, en este caso, asocia el logos y la razón con el hombre, y la poesía con la mujer (Balza, 2012, p. 82).

Poniendo ahora solo el foco en la tradición española, se abre paso así a escritos dedicados a la *Celestina*, a la Dulcinea cervantina, hasta centrarse oportunamente en la obra de Galdós, donde Zambrano encuentra —nos gustaría decir con su definición del escritor canario— un verdadero “don del océano” (Zambrano, 2009, p. 200), por lo que se refiere a personajes femeninos emblemáticos: Isidora, Tristana, Benina.

Así que María Zambrano va produciendo varios escritos acerca de la obra de Galdós, porque, subraya Sánchez-Gey Venegas (2009, p. 483), “le interesó Galdós porque vivió como filósofo, como curioso y en el asombro de las cosas que le rodeaban y, especialmente, de las personas”. Según han subrayado estudios recientes (Ramírez, 2004; Thion Soriano-Mollá, 2008; Rivara Kamaji, 2014; Villora Sánchez, 2015; Muñoz Covarrubias, 2021), son varias las referencias a las obras de Galdós, ya en sus artículos o conferencias tempranas, y, luego, un definido corpus expresamente dedicado a las figuras femeninas del escritor canario, como queda patente ya desde el título: *La mujer en la España de Galdós*, publicado en 1965. Es aquí donde Zambrano coloca a Galdós dentro de la plena modernidad, puesto que si “la novela moderna se da sobre este supuesto: la transcripción de la realidad humana, que consiste en el tejido complejísimo de destinos individuales: la historia es la suma de las historias” (Zambrano, 2010, p. 76) y el “mundo de Galdós es, pues, mundo moderno, netamente moderno, cuya máxima realidad estriba en la multiplicidad de destinos individuales” (Zambrano, 2010, p. 76). La misma representación de la realidad va fragmentándose y se hace múltiple en la escritura galdosiana, sobre todo en las *Novelas españolas contemporáneas*, puesto que también será cada vez más múltiple y fragmentado el espacio más íntimo de los personajes, a menudo, femeninos, héroes y heroínas siempre herederos de Don Quijote, desgarrados por dramas interiores que resultan de la atormentada relación entre el individuo y la norma social o entre el individuo y la misma realidad, las cuales les imponen continuas correcciones a sus impulsos imaginativos y sentimentales. De hecho, según señala Satué (1984, p. 195), para “María Zambrano, Galdós no es simplemente el autor que ha reflejado es sus novelas el choque furibundo de dos posiciones que en la práctica sólo concilia la desgracia o la conformidad, sino la síntesis de una carencia que se muestra a través de la novela”. Y la novela moderna va por este camino, rescatando individualidades conflictivas del fluir de la Historia o, en palabras de Zambrano (2010, pp. 76-77):

el novelista adquiere ese rango extraordinario por encima casi del historiador, pues la historia que el historiador hace es *grosso modo* producto de empobrecedora abstracción, donde sólo ciertos individuos y ciertas acciones de esos individuos cobran relieve; mientras que ella consiste, en verdad, en las historias de las criaturas anónimas, realidad la más real, que sólo el arte puede aceptar y poner de manifiesto. [...]. Y Galdós se mueve también en esa creencia. Se siente su entusiasmo por la diversidad de sus

personajes; se le siente enamorado de sus más nimias particularidades, demorándose en ellas.

Esta reflexión zambraniana nos lleva directamente al concepto de "Intrahistoria" de Miguel de Unamuno, claro está; sin embargo, la pensadora subraya que ese mismo concepto moderno acerca del discurso de la Historia y del discurso de la novela encuentra ya un cauce en la obra de Galdós, en su mundo de seres ya no anónimos —protagonistas a menudo de fracasos existenciales— que los hace héroes modernos, que destacan en el constante telón de fondo de la Historia. En la Advertencia a *La España de Galdós* ya recordada, de esta forma se expresa Zambrano (2020, p. 30):

ya que de seres vivientes y humanos se trata, de tantas entrecruzadas historias y de tanta historia; de tanta personal y verídica historia, sumergidas todas en esa especie de océano que es la historia nacional, de cuya resaca parecen venir a depositarse en ese lugar de salvación que es la novela galdosiana. Pues en esto aparece la condición de verdadero autor de Galdós: en que acoge y rescata a sus criaturas [...], sacándolas de las aguas amenazadoras donde se hunden las criaturas por nadie miradas; dándoles un nombre, y hasta un "ser", al poner en claro —en limpio— su historia.

Y entre las historias de estas criaturas, las que parecen merecer especial atención por parte de Galdós resultan ser las historias de mujeres, personajes femeninos de los cuales —recuerda Zambrano— el autor se siente "enamorado", y "se complace en la adoración de cada una de estas mujeres, cuya historia implacablemente transcribe" (Zambrano, 2010, p. 77). Se trata de mujeres de carne y hueso, pero también de sueños, aunque siempre reales, en conflicto consigo mismas y, sobre todo, con la sociedad de la España a caballo entre los siglos XIX y XX. Mujeres que, en la visión naturalista del mundo se convierten, muy útilmente para la novela moderna en "arenas de conflictos", resumen en sus vidas las contradicciones individuales y colectivas y revelan en su piel las marcas de fracasos o soportan con su alma posibilidades de salvación. Porque la mujer del mundo de Galdós "no es la mujer creada, vista ni inventada. Si es creación artística, no lo parece" (Zambrano, 2010, p. 71). De hecho, cuando

Galdós levanta su edificio novelesco la mujer ha alcanzado la existencia individual. [...]. La mujer ha bajado a este mundo, existe de veras, y en él el hombre la encuentra con una realidad propia: antagonista real liberada de la cárcel de sus sueños. A la mujer-idea, fantasma, engendro poético, han sucedido mujeres. [...]. Galdós es el primer escritor español que introduce a todo riesgo las mujeres en su mundo. Las mujeres, múltiples y diversas; las mujeres reales y distintas, "ontológicamente" iguales al varón. Y ésa es la novedad, ésa la deslumbrante conquista. Existen como el hombre, tienen el mismo género de realidad, es lo decisivo y lo primero que se da a ver (Zambrano, 2010, pp. 72-74).

"Las desheredadas" se titula el apartado del ensayo *La mujer en la España de Galdós* en el cual Zambrano escoge unos personajes femeninos que se relevan modélicos, por lo tanto, reconocibles al ser asimilables a los rasgos humanos y ficcionales de "la desheredada" Isidora de Aransis o Rufete. Son varios esos personajes, probablemente puede reconocerse, por lo menos, uno en cada novela, sobre todo en las *Novelas españolas contemporáneas* y en el teatro de Galdós. Sin embargo, es precisamente en Isidora en quien se centra la pensadora en las líneas siguientes. Isidora, el más trágico personaje de Galdós —como la define la filósofa— se presenta con su fuerza y visión idealizadora de la realidad como una Quijote,

con su desafío constante a la sociedad, a los compromisos con los sueños individuales que ésta impone, con sus fracasos y caídas, así como con sus prontos despegues. Sin embargo, como para don Quijote, el sangrar de las heridas irá poco a poco quitándole fuerzas, debilitando su alma y su capacidad imaginativa, hasta devolverla a la realidad escuálida y degradada. En palabras de Zambrano (2010, pp. 80-81):

La grandeza de Isidora, [...], estriba ante todo a su fuerza trágica [...]. Casi un hombre a fuerza de su fracaso. [...]. De ser algo Isidora de Aransis es el suicida puro, el suicida lúcido, consciente, el suicida de vocación. [...] Lo que de ella queda es ese ponerse frente al mundo, la furia que la lleva a desafiar a todos y a todo. [...] no cede ni un ápice, no pacta, huye de toda diplomacia, de todo ser a media. O ella no existe o existe como Isidora de Aransis. Y cuando las pruebas legales, el infortunio y la misericordia la cercan, tampoco cede [...]. Si sigue viviendo es para mejor desvivirse, para vengarse, para vengarse de lo que quiso ser, y del mundo; para arrastrar en la ignominia su nobleza que era su ser. Sigue viviendo para mejor suicidarse. No hay figura que la iguale en la tragedia.

Siguiendo el orden de aparición de las novelas galdosianas en las que María Zambrano va centrándose para reflexionar acerca de lo femenino literario, pasamos a la novela *Tristana* (1892) y a su protagonista. En el ensayo "Tristana, el amor", recogido en *La España de Galdós*, lo primero que subraya la pensadora es la 'unicidad' de la novela, que, escrita en la madurez de Galdós, a pesar de presentarse casi como obra menor, como "gotas del vaso que rebosa" (Zambrano, 2020, p. 142) y al lado de otras que se perciben de la misma forma —*El amigo Manso*, *Miau*—, en realidad, resulta ser singular, "*Tristana*, en verdad, única" (Zambrano, 2020, p. 142) porque en ella aparece "la mirada, o el reflejo de los ojos enamorados de su autor. Su autor se mira en ella. [...]. Está escrita, más que con cuidado, con esmero" (Zambrano, 2020, p. 144).

Perla, llama a Tristana Don Benito, «su perla», a través de don Lope. Y como perla, Tristana es la condensación perfecta del agua amarga y de la luz que, por prodigio, se enciende en esa cerrada cavidad, donde la perla nace bajo la grisura de la ostra. No hay tristeza en Tristana, como su nombre hace sugerir a los oídos españoles; sino el amargor de la dádiva submarina, del paraíso del mar con su luz nacida sin fuego, o como loto que asoma a flor de agua, don de los íferos acuáticos (Zambrano, 2020, p. 144).

Sin duda alguna, *Tristana* encierra un paradigma temático de gran interés tanto para el escritor canario como para la filósofa malagueña, es decir, el tejido imprescindible y provechoso entre los sueños y el tiempo, como horizonte del destino. "Tristana se descubre real en sus sueños —señala Sánchez-Gey Villegas (1992, p. 488)— y vislumbra tenue, pero con firmeza, el camino que debe emprender y que lleva en su interior, meta de las aspiraciones que están en su corazón desde siempre, que reconoce como suyas, como lo más propio de sí misma". Según Zambrano, en la historia de Tristana se condensa todo un despertar, gracias al sueño del amor, en una criatura destinada a la pasividad por su pasado, por la tragedia de la pérdida de sus padres y de la orfandad, y por la ambigua relación con Don Lope. La unicidad del personaje está en un anhelo de ser que le permite despegarse de su presente, de rechazarlo, y de imaginar un nuevo proyecto para su ser. Tal proyecto se realiza en la tarde en la que, de paseo con Saturna, la joven se encuentra con Horacio o, mejor dicho, con el amor, como fuerza vivificadora y poderosa. De ahí que Tristana pueda emprender su vuelo: conoce el arte, la pintura, la música... Pero, sobre todo, como vertiente imprescindible de lo novedoso de tal personaje galdosiano, con su rechazo a la petición de matrimonio de Horacio, se descubre su ser caballeresco y diáfano,

su sueño de ser como esencia, extremadamente libre: “Quería a su manera la libertad para que el amor fuese nada más que amor”, en palabras de Zambrano (2020, p. 161). Sin embargo, Tristana cae en el abismo de la realidad, en el dolor físico y en la miseria del ser: le es amputada una pierna, “como animalito —dice Zambrano (2020, p. 165)—, como a un animalito del bosque caído y salvado así de una trampa”. Porque las pérdidas desgarradoras de Tristana esconden una compensación maravillosa que la hace figura femenina sublimada. Se trata del don del despertarse de su pensamiento, su anhelo de ser pensamiento puro e inabarcable, necesario, verdadera forma de su existir en el mundo. En palabras de Zambrano:

A ella se le dio el pensamiento. Se le dio vida, tiempo y, al ser así, no cabe duda de que se le diera también amor, amor en otra forma, en la ilimitada, vivificante forma, quizás la forma de ese su pensamiento. Había asistido con temor Tristana a la irrupción del pensamiento en su mente, a su mente misma que se le revelaba al modo de una planta que crece sin haber sido sembrada; al modo de un lugar que estaba dentro de ella, pero que no le pertenecía (2020, p. 166).

Llegamos, así, a los escritos que María Zambrano dedica a *Misericordia*, y nos centramos en dos ensayos: “*Misericordia*” (*Hora de España*, 1938) y “La obra de Galdós: *Misericordia*”, de unas décadas después, y fechada en Roma en 1960, recopilados ambos en *La España de Galdós*. En la “Breve noticia de esta entrega” (en Ginebra, 1981), la pensadora se refiere a estos dos textos suyos como a:

oleadas surgidas avasalladoramente de ese océano de la pasión de España que el autor ha tenido que atravesar; mas no, que atravesar no se puede, ir aprendiendo a respirar, a descubrir lugares de reposo paradójicamente, islas sin tierra, grutas y hasta escondrijos donde estar al abrigo del oleaje sin dejar de estar dentro de la pasión. Lugares donde quedarse en una cierta quietud, esa quietud indispensable a la irrenunciable transparencia. *Misericordia* ha sido para mí uno de esos lugares (Zambrano, 2020, p. 25).

Dentro de la “gigantesca” obra de Galdós, “que es la historia entretejida con lo más cotidiano en los *Episodios*; la historia absorbida y reflejada por el mundo de lo doméstico en sus novelas” (Zambrano, 1938, p. 30), Zambrano reconoce la excepcionalidad de obras como *Fortunata y Jacinta* y *Misericordia*, por las figuras femeninas respectivamente de Fortunata y de Benina, símbolos de fecundidad y de misericordia, porque las dos son “pueblo, puro pueblo” (Zambrano, 1938, p. 36). Los personajes que se hacen mito para un pueblo, el pueblo español, que los necesita en cuanto esencia y fundamento de su mismo ser. Y así, en el camino trazado por el Cid, Lazarillo y Don Quijote, se instalan Fortunata y Benina, “a la espera de ver, ojos ciegos que nos miran clavados en su oscuridad de dolor y esperanza, criaturas hospitalarias que no se perdieron en el olvido” (López Castro, 1984, p. 76). De hecho, si la primera es la inmensa fuerza de la fecundidad, brotando libre e inocente, “semidiosa hija del pueblo de Madrid” (Zambrano, 1938, p. 36), la segunda es la fuerza milagrosa de la creación, el espíritu creador que:

apegado a la carne y el alma, se nos muestra en todo el intricado y anárquico mundo de *Misericordia*, en Benigna de Casia, la divina criada alcarreña. [...]. *Misericordia* es la razón de la sinrazón de España, el orden en el disparate y la locura (Zambrano, 1938, p. 36).

“En plena guerra civil —subraya Mora García (2004, p. 128) refiriéndose a la novela *Misericordia*— creyó encontrar María Zambrano en este texto galdosiano la expresión de la autenticidad, elemento imprescindible para la superación de la fractura que padecía en carnes vivas”. Benina es una figura íntegra, en todo sentido, la más

arraigada a la realidad y, al mismo tiempo, la más capaz de abrirse a la esperanza y abrir a la esperanza todo ese mundo complejo y, a veces, escuálido, de la novela. Es la criada en la casa de señores caídos en miseria y que sobreviven gracias a la mentira misericordiosa de Nina, que finge trabajar en casa de un cura, mientras que, en realidad, pide limosna y, entretanto, entrelaza una ascética relación con el moro Almudena, su compañero de mendicidad. Ella es "aliento y esperanza [...]. Centro luminoso de la novela de Galdós [...]. Es la Nina de la verdad, del sacrificio, de la inocencia, la que sufre su infierno y acaba trascendiendo la historia que tan íntegramente aceptare" (Cruz Ayuso, 1999, p. 128). Es la figura de Benina la que produce movimiento y temporalidad en un espacio y en un tiempo adormecidos por la abulia y la pasiva desesperación de personajes que, perdidos en el pasado, el pasado de la Historia, han perdido el sentido vital del fluir de la vida, que han dejado de imaginar y se han despertado como Alonso Quijano. En cambio, Nina, como los pájaros, "vive en la luz, y con su esfuerzo sin fatiga crea la libertad. Desasida y apegada a un tiempo a las cosas, libre de la realidad y esclava suya a la vez; invulnerable y al alcance de la mano, dueña de todo y sirvienta de cada uno. Nina, en verdad, es Misericordia" (Zambrano, 1938, p. 50).

En el segundo ensayo recordado, Zambrano vuelve a subrayar la peculiaridad de esta novela, no tanto dentro de toda la obra galdosiana, donde tiene su estirpe, sino más bien dentro de la tradición misma de la novela, concentrada en la unicidad de la figura femenina que la habita y que parece habersele escapado de la mano a su autor, como un ser encontrado por casualidad, una sombra que, de repente, puede iluminarse en el recuerdo y hacerse emblemática.

Un sueño de cualquier día, un cuento escuchado distraídamente o quizás solamente una mano abierta vista al pasar, una mendiga a la que no se dio limosna y que había desaparecido un instante después, y no se la encontró nunca; una misteriosa llamada desatendida, una leve presencia, en fin, que ha atravesado el muro de la distracción, parecen estar en el origen de esa historia que Galdós cuenta en *Misericordia* (Zambrano, 2020, p. 39).

En conclusión, a través de este breve recorrido entre algunos escritos de María Zambrano dedicados a lo femenino literario y especialmente a las obras de Galdós, se ha intentado poner de relieve, por un lado, la peculiaridad de las lecturas de la pensadora, al mismo tiempo que la posibilidad de hilvanar unos andamios de meditación acerca de lo potencial innovador o, en todo caso, distintivo y necesario, que la pensadora vislumbra en estos personajes femeninos. Las mujeres que pueblan los textos de Galdós se le ofrecen a la pensadora con la plenitud de la complejidad del ser humano. Entre ellas, serán "las desheredadas" —con su fuerza trágica— las que mejor parecen representar, para Zambrano, lo emblemático de lo femenino literario. Como Isidora, capaz de luchar quijotesca en contra de la banalidad de la realidad, aunque llegando a perder —como Ícaro— esas 'alas' recordadas en la Moraleja; como Tristana, que se despierta de la pasividad que la sociedad le impone y elige ser puro pensamiento en el amor, en el arte; o como Benina, que, con su autenticidad y dentro de la más escuálida realidad, se ofrece como luminosa misericordia, bien en el sueño galdosiano de una sociedad renovada, bien en la visión zambranianiana de única vía de salvación para esa España fratricida. Es una constante búsqueda, la de Zambrano, en la narración literaria, como ámbito de manifestación ontológica de la mujer, con la clarividencia de la visión del mito, siempre implantada en la historia del ser humano y del ser español.

Bibliografía

- AA.VV. (1984). Homenaje a María Zambrano. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 413, noviembre.
- BALZA, I. (2012). Mujeres de Zambrano: desterradas, errantes, hechiceras. *Aurora*, 13, pp. 80-88.
- CRUZ AYUSO, C. de la (1999). María Zambrano y la Misericordia: una aproximación a la obra de Galdós. *Aurora. Papeles del seminario María Zambrano*, 1, pp. 125-131.
- FOGLER, M. (2017). *Lo otro persistente. Lo femenino en la obra de María Zambrano*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- LÓPEZ CASTRO, A. (1984). El pensar poético de María Zambrano. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 413, noviembre, pp. 75-79.
- MALLIARD GARCÍA, M. L. (1996). Mujer y narración en María Zambrano. *Revista de Hispanismo Filosófico*, 1, 1, pp. 53-64.
- MORA GARCÍA, J. L. (2004). Un nombre de mujer: Misericordia. Galdós en la inspiración zambraniana. In ORTEGA MUÑOZ, J. F., GÓMEZ CAMBRES, G., BALCELLS, J. M., FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R., PINO CAMPOS L. M., DÍAZ TORRES J. M., MORA GARCÍA J. L., SÁNCHEZ-GEY VENEGAS J. (coords.), *María Zambrano. Raíces de la cultura española*. Madrid: Fundación Fernando Rielo, pp. 119-146.
- MUÑOZ COVARRUBIAS, P. (2021). Vidas anónimas con sus infinitas raíces: *Misericordia* en las lecturas de María Zambrano. *Nueva Revista de filología Hispánica*, LXIX, 1, pp. 199-233.
- RAMÍREZ, G. (2004). *María Zambrano, crítica literaria*. Madrid: Devenir.
- RIVARA KAMAJI, G. (2014). La razón poética de María Zambrano y los arrabales matritenses de Benito Pérez Galdós: un diálogo a propósito de *Misericordia*. In LOMELÍ, S., RIVERA, L., ROBLES LUJÁN, C. (coords.), *La palabra compartida. María Zambrano en el debate contemporáneo*. México, Universidad Veracruzana-Secretaría de Cultura de Michoacán-Miguel Ángel Porrúa, pp. 73-92.
- SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, J. (1992). Acerca de la mujer (Tristana): el Galdós de María Zambrano. In *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de G. C.: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, pp. 487-493.
- SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, J. (2009). Galdós y María Zambrano: el saber de la experiencia. In ARENCIBIA, Y. & QUINTANA, R. M. (eds.), *Galdós y la gran novela del siglo XIX*. Las Palmas de G. C.: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 483-491.
- SATUÉ, F. J. (1984). María Zambrano: el entendimiento poético. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 413, noviembre, pp. 188-206.
- THION SORIANO-MOLLÁ, D. (2008). Galdós y la confesión (María Zambrano, Rosa Chacel). In *Galdós y la gran novela del XIX. IX Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas de G. C.: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 594-603.
- VILLORA SÁNCHEZ, C. (2015). Renacer, para no vivir exiliados del ser. María Zambrano: el amor y la Misericordia, camino para salir de la oscuridad y la dispersión. *Notas y Comentarios. Estudios filosóficos*, pp. 175-206.
- ZAMBRANO, M. (1937). La reforma del entendimiento español. *Hora de España*, IX, septiembre, pp. 13-28.
- ZAMBRANO, M. (1938). Misericordia. *Hora de España*, XXI, septiembre, pp. 29-52.
- ZAMBRANO, M. (1945). Eloísa o la existencia de la mujer. *Sur*, 124, pp. 35-58.
- ZAMBRANO, M. (1947). A propósito de la "grandeza y servidumbre de la mujer". *Sur*, 150, pp. 58-68.
- ZAMBRANO, M. (2009). Un don del océano: Benito Pérez Galdós. In *Las palabras del regreso*. Madrid: Cátedra, pp. 200-204.


- ZAMBRANO, M. (2010). La mujer en la España de Galdós. In *España, sueño y verdad*. Barcelona: Diario Público, pp. 67-88.
- ZAMBRANO, M. (2020). Advertencia. In *La España de Galdós*. Madrid: Alianza, pp. 29-34.
- ZAMBRANO, M. (2020). Breve noticia de esta entrega. In *La España de Galdós*. Madrid: Alianza, pp. 25-27.
- ZAMBRANO, M. (2020). La obra de Galdós: *Misericordia*. In *La España de Galdós*. Madrid: Alianza, pp. 35-140.

Le corpus en sciences du langage, un lieu de vérification des enjeux langagiers

The corpus in language sciences, a place for verifying language issues

Salem Ferhat

École Normale Supérieure de Ouargla, Algérie

 <https://orcid.org/0000-0003-0848-3142>
ferhat.salem@ens-ouargla.dz

Résumé : L'objet de l'article aborde la question du corpus en sciences du langage. Il met en exergue les principaux aspects relatifs à la constitution d'un corpus bien réfléchi pour servir d'assise théorique. Cet exposé est une synthèse d'approches permettant aux chercheurs débutants de constituer, de délimiter et d'explorer certains aspects du langage afin de lancer une recherche scientifique fondée. Il montre que les résultats d'une recherche en sciences du langage devraient découler des données tangibles d'un corpus pour que soit formulée toute nouvelle théorie, ou pour qu'une théorie soit mise en cause, voire infirmée. La matière en termes de contenus fait appel aux avis des spécialistes de corpus en ce qui concerne la définition du rôle du corpus dans les études linguistiques, de son choix, de sa délimitation, de son homogénéité, de sa représentativité, de la nature de ses composants et de ses contraintes. Cet article montre au fur et à mesure les principales facettes à prendre en compte dans la constitution du corpus afin de permettre aux chercheurs de garantir la fiabilité des résultats.

Mots-clés : corpus, sciences du langage, choix et limites, homogénéité et représentativité, fiabilité des résultats.

Abstract: The subject of the article addresses the question of corpus in language sciences. It highlights the main aspects relating to the constitution of a well-considered corpus to serve as a theoretical basis. This presentation is a synthesis of approaches allowing beginning researchers to constitute, delimit and explore certain aspects of language in order to launch well-founded scientific research. It shows that the results of research in language sciences should be drawn from the tangible data of a corpus before formulating any new theory, invalidating or calling into question another. The material in terms of content calls upon the opinions of corpus specialists with regard to the assigned definitions, the role of corpus for linguistic studies, its choice, its delimitation, its homogeneity, its representativeness, the nature of its components and its constraints. This article gradually shows the main facets to take into account in the constitution of the corpus in order to allow researchers to guarantee the reliability of the results.

Keywords: corpus, language sciences, choice and limits, homogeneity and representativeness, reliability.

Un corpus doit-il répondre aux critères de pertinence pour justifier son usage en tant que lieu de vérification d'une hypothèse de travail ; il doit répondre aux critères de représentativité, d'homogénéité et de différence afin de rendre possible la mise en série des données et la généralisation/théorisation (Cislaru & Sitri, 2012, p. 61).

Introduction

Toute étude de caractère pratique part d'un corpus. Enchaîner des propos sur un point précis pour en identifier la nature, le fonctionnement, les spécificités, l'emploi, le rôle, la valeur et l'effet, constitue la matière et l'objet sur lesquels s'appuie tout travail scientifique en sciences du langage. En unité linguistique, micro ou macro, c'est en la matière qu'on pourrait dégager ce qui constitue une unité à part entière, déceler l'utilité d'un élément, valoriser sa présence et justifier scientifiquement sa cause. Le corpus est la matière première d'une « représentativité raisonnée » (Treffort, 2014) servant à justifier une cause. Sa constitution cible des données, en élimine d'autres, délimite le cadre de l'investigation. En fait, décrire et analyser un corpus, un point de langue, permet de définir la règle tout en conservant l'exception car c'est grâce à cette dernière que se confirment les définitions.

En effet, les propos déclarés sans fondement scientifique ne resteront que des déclarations conceptuelles, des hypothèses et des données non crédibles. Passer par et à travers des corpus, des énoncés achevés, authentiques, résultant de vraies situations de communication mènera le chercheur en langue à découvrir le fonctionnement des occurrences d'une unité linguistique et son effet en discours. C'est là où réside la dimension empirique des recherches qui permet en dernier ressort de déterminer une loi, d'en confirmer ou d'en infirmer une autre. Toutefois, et avant qu'un résultat s'impose comme étant une donnée de recherche, le corpus devrait se projeter et se soumettre aux contraintes de choix, d'homogénéité, de représentativité et de conditions de pertinence et signifiante de la matière afin que les résultats soient crédibles et fiables. C'est la raison pour laquelle nous avons voulu que cet article soit directif et propose un ensemble de données à interroger avant d'entreprendre un travail en sciences du langage. L'article est destiné en premier lieu aux étudiants en master sciences du langage pour leur servir d'aide dans l'élaboration de leurs données de départ. La matière de cet article est donc un exposé des principaux aspects relatifs à la constitution d'un corpus bien réfléchi pour servir d'assise empirique.

1. D'abord qu'est-ce qu'un corpus ?

Le corpus est une donnée brute, préalablement existante sous une quelconque forme. Parfois, il est le résultat d'une enquête, d'un questionnaire, d'une entrevue, d'une observation. Le corpus correspond à un ensemble, à un recueil et à une catégorisation de documents, regroupés suivant une optique précise et un principe de classement. Un corpus est un recueil de pièces ou de documents se rapportant à la même matière, à la même discipline ou à la même doctrine. Il pourrait se construire de mots, de locutions, de collocations, de phrases, d'énoncés, de textes de différentes tailles, d'ouvrages, de bases de données lexicales et textuelles, d'images, d'inscriptions tracées sur la monnaie, les rochers, les murs et les anciens papiers, de documents oraux (témoignages enregistrés ou transcrits), et de beaucoup d'autres choses encore.

Le corpus recouvre des documents relatifs à une discipline, réunis en vue de leur conservation. Ce principe de constitution pourrait concerner des ordres thématique, spatio-temporel, linguistique, caractéristique, catégorique, intervalle, formel, non formel, ou autres. Il correspond à un ensemble fini d'énoncés écrits ou enregistrés, constitué en vue de leur analyse linguistique. Pour Rastier,

Un corpus est un regroupement structuré de textes intégraux, documentés, éventuellement enrichis par des étiquetages, et rassemblés de manière théorique réflexive en tenant compte des discours et des genres et de manière pratique en vue d'une gamme d'applications (Rastier, 2004, p. 2).

Selon le CNRTL¹, le corpus est un recueil réunissant ou se proposant de réunir, en vue de leur étude scientifique, la totalité des documents disponibles d'un genre donné, par exemple épigraphiques, littéraires, etc. et en linguistique, selon la même source, il correspond à un ensemble de textes établi selon un principe de documentation exhaustive, un critère thématique ou exemplaire en vue de leur étude linguistique comme par exemple le corpus des textes parus d'un journal, d'une revue; un corpus littéraire; le corpus du vocabulaire français. Pour Dalbera,

Dans les sciences du langage, un corpus est un ensemble d'éléments sur lequel se fonde l'étude d'un phénomène linguistique. Il renvoie à une collection de textes présentant une certaine unité de genre ou bien d'époque (Dalbera, 2002, p. 1).

Le corpus ne se fonde pas sur la quantité des données, il vise plus la fiabilité en termes de sélection des données d'après des critères scientifiques afin que l'analyse donne des résultats fondés. Dans ses travaux sur le corpus, Tognini-Bonelli (2001) distingue deux approches du corpus. L'une considère le corpus comme une donnée basique, *corpus-based*, d'après laquelle une théorie, ou une hypothèse, se vérifie et dont l'objectif est de valider, de réfuter ou encore de remettre en cause cette théorie ou cette hypothèse. Cette approche fait du corpus un objet. L'autre approche considère le corpus comme étant une suite d'unités achevée pour identifier l'emploi et l'effet d'une unité, laquelle n'est donc pas envisagée dans son existence autonome en mot sans contexte. Cette approche se qualifie de *corpus-driven*, elle fait du corpus un moyen, elle est inductive car l'explication d'une question est issue d'un fait, elle tire le sens à partir des séquences macro.

2. Du traitement automatique du langage (TAL) aux bases de données

D'abord, «un corpus est une collection de données langagières qui sont sélectionnées et organisées selon des critères linguistiques explicites pour servir d'échantillon du langage» (Habert, 2000, p. 1). Le corpus relève de données déjà prêtes ou de données à chercher, à sélectionner ou à reconstituer pour en faire une matière à étudier. Il pourrait concerner des écrits de toutes sortes ou encore se constituer d'un seul document dont les composants viennent d'une série d'autres documents. Le montage de cette série est tributaire du point que le chercheur voulait problématiser et le soumet à l'expertise scientifique.

Loin de toute description théorique et superficielle faisant appel à des exemples de corpus non authentiques, qui ne sont pas le résultat d'interactions authentiques, autrement dit des corpus construits et non achevés, les travaux linguistiques ont actuellement recours à des données informatisées. Ces travaux tirent du

¹ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales <https://www.cnrtl.fr/definition/corpus> (8/06/2021).

traitement automatique du langage des corpus fiables constituant la réalité de la communication humaine.

Le TAL trouve dans les données brutes une source pour constituer des données de corpus. Il sert de technique par laquelle le chercheur procède au choix, au tri et à la constitution de son corpus d'étude. En fait, de peur que le chercheur ne tombe dans le choix subjectif de données, les techniques de TAL ont permis de proposer des données neutres représentant la réalité des états d'une question à traiter. Selon Mellet,

Le développement des bases de données informatisées, le formalisme obligé de leur structure, le questionnement sur l'échangeabilité des données, sur la standardisation des étiquettes et des formats associés ont sans doute ouvert la voie à une prise de conscience plus aiguë du phénomène (Mellet, 2002, p. 3).

De la sorte, et sans reconstitution de sa part, le chercheur, en linguistique par exemple, ne confrontera que les données authentiques et naturelles d'une réalité linguistique. Dès lors, le chercheur pourrait, selon la matière qu'il veut traiter, trouver, sur tel genre de texte ou telle unité linguistique ou autres, grâce à cette méthode scientifique de sélection et de collecte, des corpus complets et représentatifs pour la crédibilité de sa recherche.

Pour une étude linguistique, le chercheur pourrait regrouper, à travers les œuvres littéraires de tel siècle, de telle langue, les occurrences de tel adjectif en matière d'emploi afin d'étudier les effets de ce dernier sur les énoncés. Un autre chercheur pourrait aussi s'intéresser à l'étude de la préposition à dans un corpus de collocations relevant de telle langue. Un troisième chercheur pourrait penser à l'étude de la représentation schématique dans les articles scientifiques en didactique ou en linguistique. Un autre tiendrait des conversations des Français un corpus micro pour décrire la valeur d'emploi de *en fait*, massivement présent dans les échanges oraux. Dans ce même ordre d'idées, un autre encore prendrait l'adverbe *normalement* comme unité à étudier pour identifier ses valeurs d'emploi dans le contexte algérien car cet adverbe ne signifie pas seulement l'usage normal mais il acquiert encore le sens de *en principe*, *d'au lieu de*, *de ce qui est attendu*, *de ce qui est supposé*, *de ce qui est logique* et *de ce qui devrait être*. Dans ce même contexte, *normalement* fait partie d'un énoncé étant une cause logique du constat d'un désordre, d'une anomalie et non d'une chose bien arrangée. En fait, toute étude en linguistique part d'un point de langue, d'un aspect précis et d'un angle de vue.

La collecte des éléments de corpus pourrait se faire de plusieurs manières : par le recours aux données matérielles et tangibles à partir des traces écrites comme les œuvres d'un même auteur pour décrire son style et découvrir sa manière d'écrire, à partir des écrits sur tel évènement (les attentats du 1^{er} septembre et les titres des unes de journaux), par l'enregistrement ou l'écoute des propos sur une question donnée et par beaucoup d'autres pratiques. Selon Moirand (2018), un chercheur en linguistique pourrait, grâce à ses lectures ou à ses déplacements, muni d'un carnet ou d'un autre support, recueillir et constituer des corpus à partir de ce qu'il entend dans les différents échanges langagiers en situations et en rapport avec ce qu'il veut exactement étudier.

3. Pourquoi s'appuyer sur un corpus pour étudier telle question ?

Faire appel à un corpus sert d'assise pour toute étude pratique. Le corpus constitue un véritable modèle pour la description des données sur lesquelles porte une recherche puisque « le corpus n'existe pas en soi, mais dépend (...) du positionnement théorique à partir duquel on l'envisage » (Charaudeau, 2009, p. 37). C'est pourquoi le corpus est indissociable de la théorie, et toute théorie est le résultat d'un corpus bien déterminé, voire délimité. Pour le même auteur,

Les sciences du langage font donc partie des disciplines de *corpus* : rassemblement de données linguistiques (sous forme de textes écrits ou oraux, de documents divers, d'observations empiriques raisonnées ou d'enquêtes provoquées) que l'on constitue en objet d'analyse. Dès lors se pose la question de savoir quelle est la nature de ces données (Charaudeau, 2009, p. 39).

Pourquoi travailler sur des corpus ? Rassembler des faits de langue, sélectionner des unités linguistiques et les combiner avec d'autres pour vérifier leur compatibilité, repérer des unités linguistiques en fonction d'une situation de communication, identifier les coexistences de certaines unités sur le même syntagme, ainsi que d'autres modes organisationnels ; le chercheur en linguistique aura la possibilité d'apporter des descriptions à la grammaire d'une langue, de perfectionner les définitions dictionnaires ; il pourra tester des hypothèses par l'empreinte réelle du langage humain, observer et analyser avec finesse les phénomènes langagiers, rendre crédible des résultats loin d'un corpus linguistique basé sur l'intuition ; le chercheur pourra en outre catégoriser grâce aux usages des données lexicales dans la chaîne parlée en raison de l'automation qui lui permet d'avoir une taille suffisante recouvrant toutes les occurrences possibles à partir de données textuelles. On pourra ainsi éviter de tenir des propos généralisés sur un phénomène alors qu'ils sont susceptibles d'en concerner un autre. C'est là où on s'écarte du caractère scientifique de la recherche de sorte que ces propos ne seraient pas fiables. Dans les études linguistiques, travailler sur des données de corpus servira, selon l'objectif du chercheur, à révéler les spécificités d'un point de langue par rapport aux occurrences et à la rencontre de ce même point comme paradigme dans les différentes combinaisons syntagmatiques. Le corpus permet également de valider une hypothèse avancée ou de l'infirmier avant toute décision de généralisation car « le corpus de textes constitue l'un des lieux les plus favorables à l'observation des réalisations de la langue pour la linguistique » (Comby ; Mosset, 2016, p. 7).

Travailler sur un corpus permet d'élaborer la théorie sur une donnée. À titre d'exemple, comme le constate Vetulani (2000, p. 323),

Si un mot ne se comprend que dans le cadre d'une phrase, ceci signifie qu'une entrée de dictionnaire ne doit pas être constituée d'une unité lexicale, mais d'un niveau minimal d'analyse (d'une phrase élémentaire) permettant de rendre compte du fonctionnement d'une unité. Grosso modo il s'agit de ne pas séparer le lexique de la grammaire. Ce n'est malheureusement pas le cas de la plupart des dictionnaires.

Mais d'après cette remarque, si on la prend en considération, il faudrait des dictionnaires de grands volumes : chaque unité lexicale donnerait lieu à une infinité d'occurrences ce qui exigerait peut-être un volume à part car il s'agit bien des coexistences possibles d'une unité avec d'autres.

Dans le cas des études linguistiques, une première approche pourrait se focaliser sur l'aspect morphologique des mots s'ils sont mono, bi ou multi lexicaux dans le cas

où le chercheur linguiste s'intéresse à l'aspect formel des mots. Il pourrait par la suite inventorier tous les mots composés d'une langue, ou seulement une catégorie de mots, pour en connaître les règles fondatrices, à titre d'exemple ceux des noms d'agent relatifs aux métiers faisant le lien entre la spécialité et le spécialiste. Pour mieux cerner son corpus, le chercheur en langue tente par une analyse lexicosémantique de décrire la valeur ajoutée à la base par l'introduction préfixale de *en* par une opération de listage pour voir si *en* dans *enquêter, entêter, endetter, enterrer, enrhummer, enlever, enrayer, enchaîner, enraciner, enrailler, enfiler, ensabler, enrrouler, entourer, encaisser, enfariner, enfourcher, endommager, encoder, endosser, encercler, enrichir, engrainer*, et d'autres verbes encore produit, ou non, le même effet. En ce sens, le linguiste procède à la fois à une approche diachronique et synchronique pour mettre en évidence et décrire l'évolution de la langue car certaines langues suivent l'évolution du monde, ce qui fait de la création lexicale un mécanisme permanent. Pour Dalbera (2002, p. 8),

Le corpus du linguiste est a priori l'ensemble des faits sur la base desquels celui-ci entend conduire son analyse. Ce corpus est, au premier chef, de l'ordre des **données brutes** : il consiste en un certain nombre d'unités linguistiques recueillies selon divers modes et rassemblées.

4. Constitution du corpus : conditions et enjeux

4.1. Choix et délimitation du corpus

En linguistique, le corpus correspond à l'« ensemble limité des éléments (énoncés) sur lesquels se base l'étude d'un phénomène linguistique » (Le Petit Robert, 1989). Il s'agit bien de choix, de limite et d'étude. L'exhaustivité n'est pas sollicitée car elle n'assure pas forcément des résultats fiables.

On pourrait encore parler d'un corpus fabriqué dont la collecte est le résultat d'un assemblage d'unités venant de plusieurs contextes sans caractéristiques communes. Procédure qui s'oppose à la linguistique de corpus qui analyse le sens en contexte et non pas, à priori, une donnée de la langue.

En linguistique, pour choisir et délimiter son corpus, on devrait s'interroger sur un certain nombre de points. On pourrait alors répondre aux questions suivantes : Je vais étudier quoi ? Quel point de langue ? Des unités linguistiques isolées ? Une unité linguistique en contextes ? De quelle langue ? D'une langue littéraire ou d'une langue non-littéraire ? De quel siècle ? D'une étude contrastive ou monolingue ? S'agit-il de l'écrit ou de l'oral ? En synchronie ou en diachronie ? De quel registre s'agit-il ? Du langage formel ou informel ? De quelle catégorie de personnes ? Hommes ou femmes ? Un corpus clos ou exhaustif ? Relevant de quel contexte social ? Est-ce le cas d'un natif ou d'un non natif ? Et d'autres questions encore. Ce sont des interrogations préalables pour cibler l'objet de la recherche et éviter le glissement auquel conduit involontairement la curiosité vers d'autres points similaires non abordés par le présent papier de recherche. Sur ce point de la collecte, Charaudeau prenait en considération certains aspects. Pour lui, c'est

Le problème qui concerne le recueil des données, recueil qui dépend du choix de la matérialité langagière (paroles orales, paroles écrites), du choix du support qui véhicule ces paroles en relation avec une situation de communication (pour l'écrit : lettres, rapports, journaux, tracts, circulaires, affiches, etc. ; pour l'oral : radio, télévision, réunions diverses, meetings, conversations du quotidien, etc.). Ce sont autant d'aspects qui ont des incidences sur la manière de recueillir des données : exploration du terrain,

procédés d'enregistrement libres ou contraints, au su ou à l'insu des acteurs de parole, etc. (Charaudeau, 2009, p. 37).

Une hirondelle, [seule], ne fait pas le printemps. Le nombre et la récurrence sous telle condition, et non pas le hasard, sont importants pour donner des explications scientifiques à un phénomène. La question du hasard et du concerté importe : une photo prise d'une personne sans que cette dernière en soit avertie, ou au contraire, une photo préparée à l'avance pour qu'elle apparaisse à son avantage, ne donneront pas les mêmes résultats pour confirmer scientifiquement une donnée informative. De même, si on veut mesurer l'impact de l'état psychologique et sa manifestation dans le langage, on devra étudier la personne, à titre d'exemple par des interviews, en intégrant plusieurs variantes (en santé, en état maladif, en état de choc, dans l'exercice de son métier, à la retraite, en position d'opulence ou en manque,...). Nous disons cela pour montrer le rôle que joue la définition du corpus dans la production des résultats fondus. En ce sens et dans le cadre d'une étude onomastique par exemple, on pourrait se demander comment nous avons formé les patronymes et les toponymes. Ce même sujet pourrait être traité dans une perspective comparatiste entre deux ou plusieurs cultures différentes.

Défini comme étant « la forme maximale du contexte » (Mayaffre, 2010, p. 13), le corpus incarne bien les différents usages d'une unité linguistique dans une série de textes de même nature, du même genre. Il permet de décrire et d'interpréter un phénomène langagier dans le cadre d'une époque de pensée, d'un domaine d'écriture, de la bibliographie d'un auteur, etc.

Enfin, on pourrait dire que le choix du corpus reste l'affaire du chercheur-enquêteur qui veut savoir l'état de la chose dans un cadre de recherche pertinemment ciblé. Ce cadre constitue pour lui une base matérielle intelligemment motivée pour servir de source informationnelle et de vérité scientifique.

4.2. Corpus et représentativité

Si le travail porte sur un corpus-échantillon, le chercheur devrait d'abord délimiter les faits à étudier avant de passer à l'analyse. Travailler sur un corpus restreint ou étendu est un point de départ qui aura un impact sur les éléments définitoires d'une confirmation. En effet, produire une définition en tenant compte du résultat d'une analyse d'unités linguistiques choisies assure au propos de la confirmation finale le fait d'être diffusé comme donnée scientifique à partager. Dans d'autres cas, notamment si le corpus est étendu, l'analyse ne pourrait atteindre le degré de fiabilité qui en ferait le résultat sûr d'une cause. Pour illustrer ces deux cas de corpus, macro et micro, nous mentionnerons le fait d'effectuer une recherche sur les techniques rédactionnelles en français comme un intitulé faisant appel à plusieurs genres d'écrit, en comparaison du fait de travailler sur un seul genre, par exemple l'écrit journalistique ou plus précisément le fait-divers. Les résultats obtenus ne seront pas les mêmes. En d'autres termes, la pertinence du choix méthodologique d'une recherche requiert de préciser le cadre de la quête : on comprend ainsi la nécessité de travailler sur un corpus très limité et représentatif pour pouvoir identifier le fonctionnement d'un point de langue dans toutes ses facettes dans le même contexte, contrairement au corpus exhaustif qui n'affine pas la recherche et ne donne généralement que des résultats semblables et applicables à d'autres cas.

La limite du corpus, d'après Dalbera (2002), relève de la responsabilité du chercheur. Qu'il soit étendu ou restreint, sa clôture dépend de l'objectif de la recherche. La représentativité du corpus dépend des aspects à traiter par la recherche ; elle est étroitement liée à la validité de l'analyse. La collection des

données de corpus devrait s'organiser « intellectuellement et matériellement » (Treffort, 2014). Les éléments qui forment sa matière devraient constituer préalablement le cadre définissant les angles d'attaque des hypothèses de recherche avancées. Selon Dalbera :

L'extrapolation qu'il convient de faire pour étendre les résultats de l'analyse de l'échantillon à la langue impose que cet échantillon ait un caractère représentatif. La clôture du corpus ne peut plus être aléatoire ni seulement d'ordre quantitatif ; des contraintes qualitatives viennent s'ajouter, le corpus est alors de l'ordre des **données pertinentes**. Par ailleurs la décision de garder le corpus ouvert a pour corollaire l'implication plus franche du linguiste dans le modelage de celui-ci ; le corpus est alors de l'ordre des **données construites** (Dalbera, 2002, p. 8).

Mais,

À l'opposé des corpus homogènes et exhaustifs se trouvent les **corpus échantillonnés** ; là, le problème se déplace : l'enjeu n'est plus celui de l'exhaustivité, mais celui de la **représentativité**. Il s'agit alors de constituer des échantillons représentatifs d'une réalité plus large (Mellet, 2002, p. 2).

Cela dévoile en effet les occurrences et rend crédibles les résultats obtenus à partir d'un corpus. À ce propos, il est à noter que, parfois, la représentativité du corpus est nécessaire du point de vue logique pour étudier un point incontournable et décrire son état et, dans d'autres cas, la représentativité n'est que personnelle recadrée suivant le choix du chercheur, mais selon un choix justifié car « il est [...] relativement aisé de délimiter un échantillon représentatif de données, à condition bien sûr, d'assumer les exclusions », ajoute Dalbera (2002, p. 3).

Confirmer une réponse scientifique fondée et illustrée par des cas concrets nécessite un choix de corpus ; un choix qui part de la problématique de recherche et auquel porte cette dernière. D'où il convient de s'interroger sur la taille de corpus micro ou macro, devant telles situations de communication, dans tel genre de textes, corpus restreint ou étendu, relevant du même ou de plusieurs auteur(s), ...En fait, du fait que plusieurs paramètres s'imposent avant de juger les résultats, « un corpus est donc toujours un ensemble jugé représentatif d'un tout, sans pour autant correspondre *stricto sensu* à ce tout » (Comby & Mosset, 2016, p. 10). En ce sens, le chercheur devrait prendre en compte les caractéristiques de son corpus : clos ou non clos, brut ou sélectionné, traité d'un brut. La question demeure toujours représentative car on suppose que « les régularités susceptibles d'être découvertes par l'analyste sont potentiellement récursives et donc qu'une analyse limitée à un sous-ensemble de faits peut être de nature à rendre compte de l'ensemble » (Dalbera, 2002, p. 2), mais est-ce bien toujours le cas ? Car dans certains domaines comme la psychologie où le chercheur se confronte à des cas individuels forts différents.

Éviter toute banalité et s'appuyer sur une donnée matérielle rendrait scientifiquement une telle recherche fondue et raisonnée. Le corpus délimité rend optimale la fiabilité des résultats et s'approche au maximum de la vérité d'un fait en comparaison d'explications purement théoriques et fantaisistes.

4.3. Nature de corpus

En général, les principaux critères de classification des corpus s'attachent à la nature des matériaux constitutifs, il peut s'agir en linguistique, à titre d'exemple, de textes complets ou limités à des unités de langue inférieures comme les phrases, les mots,

les phonèmes, les morphèmes, ou autres selon l'unité que le chercheur veut mettre en question.

On pourrait s'interroger sur l'objet concerné par l'étude s'il s'agit des unités macro ou micro ; des phonèmes, des morphèmes, des unités, des collocations, des énoncés, des séquences ou des textes. Aussi, des données de corpus s'il s'agit de données brutes, pertinentes ou construites. Autrement dit, si celles-ci sont authentiques ou élaborées. En ce qui concerne le statut d'une langue, on devrait préciser si la question de recherche porte sur une langue maternelle, seconde ou étrangère.

D'après Fray (2011), cité dans Magnani (2017), le corpus est « un rassemblement de textes ou une collection de textes regroupés sur la base d'hypothèses de travail en vue de les interroger ». Une définition qui amène à s'interroger sur la notion de texte. S'il s'agit du travail d'un historien cela pourrait se comprendre car ce dernier part des documents et des traces pour expliquer une question comme dans le cas de la numismatique. Dans le cas du linguiste, le *texte* ne correspond pas pertinemment à la définition du mot *corpus* s'il est devant un travail sur la ponctuation ou sur l'adjectif par exemple, on parlera de *texte* comme environnement linguistique qui met à la disposition du chercheur un maximum d'emplois et de reprises d'une unité comme l'adjectif dans une série de textes de même genre.

Le moment de la collecte constitue une première condition car les résultats des données de corpus reflèteraient l'état de la chose en fonction de la spontanéité ou de l'avertissement préalable des informateurs (informateurs avertis vs non avertis). À ce propos, nous notons l'impact qu'engendre la variété des conditions puisque les pratiques ordinaires et spontanées dans les échanges langagiers manifesteraient autrement le langage que lorsque les interlocuteurs se trouvent dans des situations de communications officielles (examen, écrit administratif, clauses de contrat ou convention, etc.). Cela constitue donc une condition expérimentale pour servir à la vérification des hypothèses avancées et pour enfin évaluer et juger les résultats.

À noter que des textes écrits, des témoignages oraux (enregistrés ou transcrits), selon des thématiques, des situations de communication, relevant d'un contexte social et produits à un moment donné, pourraient donner à une telle étude un caractère scientifique et une sorte de crédibilité, c'est pourquoi afin qu'une analyse devienne fondée et raisonnée, l'échantillon ne pourrait en aucun cas être choisi aléatoirement.

Comme synthèse définissant pertinemment un tel corpus, le chercheur en linguistique et en rapport avec la question à étudier pourrait trouver sa voie en s'interrogeant sur un certain nombre de points comme le montre la représentation suivante :

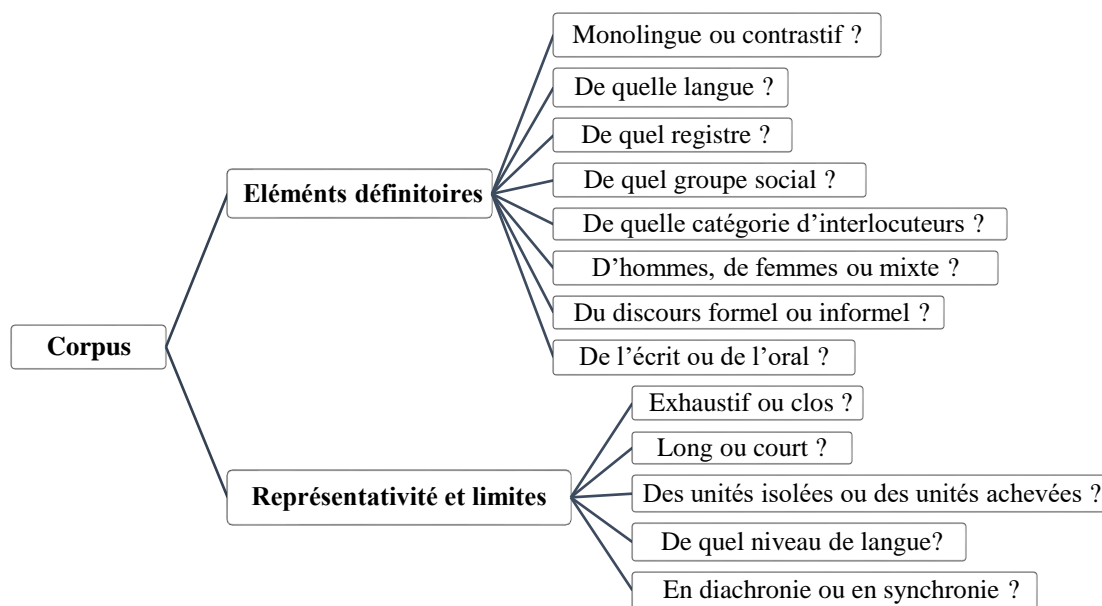


Schéma n° 01 : Définition et délimitation du corpus (étude linguistique)

Le chercheur en linguistique quand il procède à la description du corpus en termes de nature, devrait préciser dès le début l'objet de sa recherche. Il est appelé à dire à la communauté académique de quoi il s'agit. Il informe des éléments se rapportant à son corpus. Il met en exergue le fait que sa recherche n'est mise en œuvre que dans le cadre d'une langue, d'un corpus monolingue, ou le cas échéant d'un corpus contrastif ; il précise la langue en question, son registre et de quelle catégorie d'interlocuteurs il s'agit ainsi que leur appartenance ; il mentionne ensuite si ceux-ci sont d'ordre sélectif (hommes, femmes, écoliers, instruits, analphabètes,...). Il indique en plus si les éléments du corpus sont issus de telles circonstances, d'ordre oral ou écrit, d'un discours formel ou informel.

Pour ce qui est de la représentativité et des limites de son corpus, le chercheur informe des données de son corpus en précisant si ce sont des données générales, exhaustives, ou au contraire issues d'un corpus bien déterminé, un corpus clos. En termes de volume, le chercheur devrait justifier son choix de travailler sur un corpus court ou long, sachant que recourir, parfois, à un corpus court et représentatif suffit pour justifier l'état de la chose, un phénomène langagier par exemple. Quant au point de langue faisant objet de l'étude, le chercheur est invité à préciser le niveau de langue sur lequel porte l'étude, s'il s'agit du niveau phonétique, lexical, sémantique, syntaxique,... ; il précise en outre si son objet concerne une unité linguistique autonome ou combinée avec d'autres en contexte et si cela est envisagé en diachronie ou en synchronie.

4.4. Corpus et homogénéité

Pour assurer logiquement l'obtention des résultats fondés, il faut que le chercheur détermine la matière de son étude pour qu'elle soit pertinente sans se contenter de données brutes non catégorisées. Le corpus, comme le décrit Rastier, « est structuré d'une part en fonction d'une typologie des textes, qui se reflète dans leur codage, et d'autre part, dans chaque utilisation, par des sélections raisonnées de sous-corpus » (Rastier, 2005, p. 31). Selon d'autres chercheurs, l'uniformité des éléments de corpus constitue une condition pour réussir une étude et c'est pourquoi,

pour certains d'entre eux, « la linguistique recommande donc une attention particulière aux genres pour la constitution et l'analyse de corpus, en tant que facteur déterminant pour l'homogénéité du corpus » (Pincemin, 2012, p. 17).

S'il veut s'assurer de ses résultats, le chercheur devrait travailler sur des données de corpus dont l'homogénéité constitue une condition de fiabilité. Morsel (2016)² exclut qu'un corpus hétérogène soit forcément incohérent et non représentatif car la cohérence du corpus devrait tenir, dans le cas d'un ensemble de documents de plusieurs univers, à la logique dans laquelle est entamée une recherche et cela dépend toujours de l'objectif de cette dernière. À titre illustratif, ce pourrait être un échantillon composé des réactions de femmes et d'hommes lorsqu'ils entendent soudainement le cri d'un animal comme l'âne, sans avertissement préalable, pour savoir comment ils réagissent les uns par rapport aux autres. Ce corpus, donc, malgré sa nature hétérogène, est en adéquation avec l'objectif fixé au départ puisqu' « en se conjuguant avec le critère de représentativité, le critère d'homogénéité ne se réduit pas à une exigence d'uniformité », comme l'affirme Pincemin (2012). Dans le cas d'une étude en linguistique, le chercheur précise ce dont il va passer à l'examen ; s'il prend la conjonction *et* comme objet d'étude, il pourrait l'appliquer aux titres composant le sommaire d'une thèse afin de dresser son bilan comme il pourrait aussi étudier cette même conjonction dans les phrases complexes coordonnées. En littérature, un chercheur a la possibilité d'explorer la façon dont une même thématique est traitée par des auteurs de différents horizons ou encore la réception d'une pensée occidentaliste chez des critiques orientalistes ou l'inverse : l'Islam dans la presse francophone ; l'image de la femme dans la publicité en France, ...

La question de l'homogénéité implique de s'assurer du fait que les données langagières à étudier relèvent du même ordre car

Les corpus sont constitués de productions attachées à un dispositif situationnel spécifique, en général doté d'une forte institutionnalisation : textes publicitaires ou textes journalistiques, par exemple. L'homogénéité du corpus est établie par le dispositif de production (Garric, 2012, p. 75).

À titre d'exemple, ce peut être l'étude de la valeur modale de l'imparfait dans le récit à travers une série, repère, d'œuvres littéraires. Un autre exemple, qui pose problème dans son apprentissage surtout à des non natifs, est celui des temps du passé en langue française, un casse-tête qui pourrait constituer une problématique de recherche en matière de choix et d'adéquation d'un temps au détriment d'un autre. Si cela ne pose aucun souci pour les natifs, les non natifs en revanche s'y perdent et se trouvent indécis devant un passé à quatre facettes : *Je dis, J'avais dit, Je disais, J'ai dit*.

Quant aux études contrastives, l'homogénéité prend des corpus d'ordres différents comme matière première pour le lancement d'une recherche. Ces études établissent des rapprochements pour vérifier les corrélations et les fonctionnements d'un phénomène langagier au sein d'une famille de langues ou dans des genres de discours ressortissant d'une même langue. À ce titre, un chercheur pourrait envisager d'étudier le fonctionnement de la ponctuation ou de l'adjectif épithète dans une

² Lors de la journée d'études sur le thème : « Qu'est-ce qu'un corpus ? », organisée par l'équipe des CBMA (Chartae Burgundiae Medii Aevi) le 7 novembre 2016 à Paris. Passage inspiré des propos de la conclusion finale des travaux sur le corpus où Joseph Morsel s'est interrogé sur la cohérence et l'homogénéité du corpus. Dans Eliana Magnani. Qu'est-ce qu'un corpus ? Compte-rendu de la journée d'études. 2017, <https://irht.hypotheses.org/3187>. ffhalshs-01610087f

approche comparative du texte littéraire et du texte non littéraire. Il est possible aussi de voir comment les intitulés de thèses prennent forme en sciences du langage en comparaison avec les thèses en littérature. Sur cette question d'homogénéité du corpus, la constitution de la matière recouvre une autre dimension qu'on qualifierait parfois d'hétérogénéité, notamment si on étudie les troubles liés à l'articulation d'un apprenant ; cette étude nécessite la prise en compte des propos de ce même apprenant devant des personnes différentes car le fait de parler devant sa mère, devant ses enseignants ou devant un haut responsable a certainement un impact sur sa manière de parler. Il se pourrait qu'il parle à l'aise et en toute assurance devant sa mère et devant certains enseignants et que devant d'autres, enseignants et responsables, il éprouve de la gêne, il soit perturbé et ne parvienne pas à dire ce qu'il veut dire. C'est pourquoi ce genre d'étude devrait se faire en intégrant la variable personnes-différentes. Cela prouve bien que l'hétérogénéité est parfois au service de l'homogénéité, « l'hétérogénéité du corpus n'est pas en soi mauvaise. Elle peut être liée au terrain d'observation linguistique choisi », affirme ainsi Pincemin (2012).

5. Exemples de corpus

Avant de choisir son corpus, plusieurs interrogations s'imposent au chercheur. *En face de quelle question de langue le chercheur se trouve-t-il ?* est le premier point à déterminer avant de préciser à partir de quelles données du langage il faut étudier cette question de langue. C'est en rapport avec l'objet et avec l'objectif de l'étude que le chercheur détermine le corpus à travers lequel il procède à l'enquête. À titre d'exemple, le chercheur pourrait opter pour un corpus contrastif qui mettrait en jeu la variante homme-femme pour montrer et expliquer les raisons des différences apparaissant au niveau des prononciations des deux genres.

Sans que les exemples³ qui suivent soient exhaustifs, ils serviront aux chercheurs en sciences du langage pour constituer leurs corpus à partir de quatre questions-guide : Quel est mon sujet de recherche ? Quelle est ma problématique ? Quel est mon objectif ? Et quel serait donc mon corpus ? Les réponses à ces questions élucident la matière sur laquelle s'effectue la recherche. Elles permettent de préciser les données textuelles autour desquelles s'examinent les hypothèses pour pouvoir répondre à la problématique.

Si, à titre d'exemple, un chercheur voulait travailler sur:

³ Proposés par nous afin de cibler le corpus recommandé pour un chercheur-débutant. Il ne s'agit que d'une illustration et d'une liste non exhaustive.

*Le corpus en sciences du langage,
un lieu de vérification des enjeux langagiers*

Tableau 1 : Quel corpus en rapport avec le sujet, la problématique et l'objectif ?

	Un sujet comme :	Sa problématique serait :	Et que son objectif est :	Il pourrait alors envisager un corpus :
1	Le langage de la bienvenue dans les conversations des réceptionnistes d'hôtels, une lecture dans la structure du langage et la nature des paradigmes	Comment se structure le langage de la bienvenue et de quelles natures relèvent ses composants ?	Définir la structure de la séquence conversationnelle du langage de la bienvenue des réceptionnistes d'hôtels et identifier la nature de ses unités composantes	Constitué de séquences de conversations marquant le discours à l'arrivée
2	Emploi(s) et fonction(s) de la locution adverbiale EN FAIT dans la conversation des français	Quels effets produit EN FAIT par rapport à ses positionnements dans le discours des français ?	Identifier la position et la fonction de EN FAIT dans la conversation	Constitué de séquences orales où la locution EN FAIT est récurrente
3	Les intitulés de travaux de recherche et l'usage de la ponctuation	A quoi sert-elle la ponctuation dans le cadre d'un intitulé de recherche ?	Découvrir comment la ponctuation ajuste la signification au niveau des intitulés de recherche	Constitué d'intitulés de thèses de doctorat en langue française (thèses en linguistique, littérature et didactique)
4	La communication non-verbale dans l'interaction entraîneur-joueurs lors des matchs de football. Quels signes pour quelles significations ?	Comment, à travers le non verbal, un tel signe de l'entraîneur comporte-t-il un sens aux yeux de ses joueurs? Comment les joueurs traduisent-ils les signes non-verbaux de l'entraîneur ?	Décrire la pertinence de choix des signes non-verbaux et leurs expressivités	Constitué de séquences de matchs de football relatives aux moments d'échanges entraîneurs-joueurs
5	Les revues scientifiques en Algérie, quelle(s) lecture(s) derrière le choix de la dénomination?	Que connote-t-il le nom de la revue ? et qu'imite-t-il pour les lecteurs ?	Identifier les raisons derrière le choix des noms des revues scientifiques algériennes	Constitué de l'ensemble des revues de la plateforme numérique des revues algériennes ASJP (Algerian Scientific Journal Platform)
6	Titres des romans algériens et la 1^{ère} de couverture, quelle correspondance et quelle signification ?	Quel rapport entretiennent-ils le titre et la 1 ^{ère} de couverture choisie au niveau des romans algériens ?	Expliquer la raison de choix de la 1 ^{ère} de couverture	-Les romans algériens d'expression française -Les romans maghrébins postcoloniaux
7	Structure(s) linguistique(s) et effet du langage, cas des exhortations des mendiants	Comment l'effet se produit-il dans le langage des exhortations des mendiants ?	Identifier la structure de l'exhortation à travers le langage des mendiants	Constitué de propos relevant d'appels et de demandes des mendiants
8	Pour une analyse pragmatique du verbe dans le proverbe	Le verbe dans le proverbe est le résultat d'un choix qui dépasse l'aspect purement sémantique.	Découvrir la dimension pragmatique du verbe dans le proverbe	Constitué de proverbes français
9	L'interjection et les manifestations corporelles dans la conversation en français	Rapport interjection-corps et signification dans la conversation.	Décrire la combinaison interjection-corps et sa manière de signification	-Constitué de pièces de théâtres -Constitué de séquences de films
10	L'émotion dans les discussions d'internautes à travers les réseaux sociaux	Comment l'émoticon se combine-t-il avec langage ordinaire et donne-t-il sens ?	Décrire la combinaison interjection-corps modalité	Constitué d'émoticons faisant partie des propos d'internautes

6. Analyse et interprétation des données de corpus

Le sens premier relève de la description dictionnaire en l'état isolé d'un mot et la signification est l'affaire de l'usage qu'engendre ce mot par rapport à son environnement linguistique. Pour Charaudeau (In Adam & Viprey, 2009, p. 16),

Le discours n'est pas le texte mais il est porté par des textes. Le discours est un parcours de signification qui se trouve inscrit dans un texte, et qui dépend de ses conditions de production et des locuteurs qui le produisent et l'interprètent.

Dès lors, plusieurs conditions devraient être envisagées pour arriver à la bonne interprétation puisqu'en analyse du discours, le texte n'est pas envisagé en tant que produit clos qui se suffit à lui-même en termes de signification ; il convoque en effet d'autres renseignements qui ne sont pas apparents dans la matérialité texte, c'est pourquoi,

Le corpus n'est pas seulement construit, comme dans la plupart des domaines de la linguistique, en fonction d'un objectif de recherche ; il est par ailleurs contextualisé et mis en relation avec des « conditions de

production », avec des pratiques sociales, plus largement avec des extérieurs qui le déterminent (Cislaru & Sitri, 2012, p. 61).

À ce propos, il est à noter aussi que c'est à cause du contexte de production d'un texte que, parfois, « la clôture du corpus devient impossible à tenir », comme l'ajoutent Cislaru et Sitri (2012, p. 61).

L'étude de la langue se fait dans sa réalisation en langage et les linguistes partent toujours de l'unité *texte*, en considérant « le texte comme l'unité minimale et le corpus comme l'ensemble dans lequel cette unité fait sens » (Adam & Viprey, 2009, p. 16). Pour les linguistes, l'échange langagier entre les interlocuteurs se fait en grande partie à travers des suites de mots, en texte et pas en état de mots isolés. C'est pourquoi « une démarche de sciences du langage se doit d'aborder d'abord les *textes*, en tant qu'ils constituent les réalisations empiriques premières de l'ordre langagier » (Bronckart, 2008, p. 39). D'où le fait que l'étude même d'une unité lexicale devrait se faire en rapport avec son usage dans tel ou tel texte. Pour délimiter un corpus, il faut étendre son cadre et réfléchir à la contextualisation⁴. Cette dernière est définie « comme un processus par lequel le chercheur tente d'établir la pertinence d'une mise en relation entre un texte et un autre (ou plusieurs autres) et de leur regroupement au sein d'un corpus » (Capt & al., 2009, p. 129).

Plusieurs paramètres doivent être pris en considération dans l'analyse et l'interprétation du corpus. Le cadre spatiotemporel, les circonstances liées aux échanges langagiers, les interlocuteurs, la thématique de leur discours et d'autres encore sont tous des repères de signification. Le corpus devrait être considéré dans une large dimension, linguistique et contextuelle. Pour Charaudeau, c'est là

Le problème qui concerne, à l'intérieur du matériau langagier, les catégories qui vont faire l'objet de l'analyse : grammaticales (connecteurs, pronoms, verbes, etc.), lexicales (par champs ou de façon aléatoire), syntaxiques (selon divers types de construction) ; mais aussi les variables externes à la production des actes langagiers, telles que les types de locuteurs, les dispositifs de communication, de même que les variables concernant le temps (l'historicité) et l'espace (les cultures) (Charaudeau, 2009, p. 38).

C'est pourquoi, selon Mayaffre, le cadre étendu de l'analyse devrait mener à savoir quelle signification nous donnons à tel mot. Pour le même auteur,

On ne pouvait comprendre un mot sans la phrase et la phrase sans le discours, on ne pouvait comprendre le discours sans l'interdiscours, le texte sans le co-texte (sans même parler ici du hors-texte), c'est-à-dire aussi et de manière plus générale, le corpus sans le hors-corpus (Mayaffre, 2002, p. 5).

Ces considérations, donc, dépendent de l'intérêt et de l'objectif du chercheur, ce dernier fixe son corpus et passe à l'exercice, il assume son choix méthodologique et son angle d'attaque. En réalité, tout corpus n'est qu'une facette d'une possibilité de la langue et c'est la raison pour laquelle « assumer la singularité et la subjectivité d'un corpus ne vise pas à remettre en cause sa pertinence, mais bien à le confronter à la littérature existante et à d'autres sources ou corpus pour parvenir à consolider les résultats » (Comby ; Mosset, 2016). Il s'agit d'un prolongement qui fait appel aux circonstances et conditions de la production

⁴ D'après la conception de Capt, Jacquin et Micheli (2009). Pour eux, la définition d'un corpus est soumise à l'interrogation des sphères de contextualisation *générique*, *auctoriale* et *thématique*.

du discours ; pour les linguistes tout acte est à resituer dans ses circonstances d'effectuation afin d'obtenir plus de renseignements sur sa raison d'être, sa cause à effet. Dans cette optique, Charaudeau montre l'impact de ce prolongement en contexte étendu en expliquant que :

Dans cet élargissement progressif de la notion de contexte, apparaît une prise de conscience progressive, non seulement du rapport entre texte et tout l'environnement textuel qui peut s'y rapporter, mais aussi entre le texte et un « hors-texte » (parfois appelé *cotexte*), c'est-à-dire des données présentes dans les *conditions de production* de l'acte de langage (Charaudeau, 2009, p. 46).

Enfin, il convient de rappeler que l'interprétation d'un fait de langue ne peut se limiter à de simples données de corpus puisque la crédibilité scientifique impose au chercheur d'optimiser les conditions de la quête afin qu'il puisse formuler des lois.

7. De la description et l'analyse de corpus à la théorisation

Mesurer l'ensemble passe par mesurer une partie représentative. C'est grâce à la condition de signifiante qu'un corpus se constitue. En sciences du langage, les données du langage, des unités isolées ou des unités en usage, sont un préalable fondamental de l'analyse scientifique qui aboutit à toute théorisation sur la langue. Soumettre les données d'une langue à la description et à l'analyse constitue la base de toute théorisation même si parfois le chercheur pourrait faire l'inverse quand il veut savoir l'opérationnalité d'une théorie préexistante sur un autre corpus d'une langue différente, qui n'est pas la langue originaire dont est issue cette théorie.

Avant de passer à la théorisation à partir d'un corpus, observer, rechercher et décrire sont des phases indispensables dans la formulation des lois et la constitution des données scientifiques à vulgariser. Plusieurs interrogations se posent sur la représentativité du corpus pour pouvoir théoriser scientifiquement tel état d'une langue. Aussi, la validité de telle théorie et sa pertinence devraient délimiter le cadre référentiel de l'application et ses exigences pour qu'il y ait toujours le même résultat. Cette finalité est tributaire de certaines conditions étroitement liées au choix du corpus. Écarter certaines anomalies, celles qui font défaut par rapport à l'ensemble de données du corpus, sert en effet à bien cerner la règle à partir de laquelle s'instaure une théorie, « c'est finalement le corpus qui fait la théorie » (Dalbera, 2002, p. 9). S'arrêter donc sur tous les détails du corpus, le décrire et l'analyser avec finesse permet de trouver les analogies et les spécificités grâce auxquelles se confirment les règles.

L'objectif de travailler sur un corpus est, pour la linguistique, de trouver une base théorique à travers laquelle s'opère une validation empirique. Ce sur quoi grâce à cette dernière se fonde le jugement scientifique et la nouvelle théorie s'impose avec ses résultats sur les mêmes corpus. Théoriser consiste à assurer les mêmes résultats à partir des données de corpus plus ou moins stables sur d'autres éléments semblables et ce par la même démarche scientifique. C'est en fait un travail qui part d'un corpus pour en décrire le mode de fonctionnement, lequel sert de règle qui s'applique aux autres corpus identiques ou semblables.

Conclusion

La linguistique de corpus qui part des données du discours, mises en jeu dans les différentes manifestations langagières, constitue une réalité de la langue en fonctionnement et c'est sur elle que la description et l'analyse des faits de langage devraient s'appuyer si le chercheur voulait dresser un tel bilan.

Selon son choix, sa délimitation et sa représentativité, le corpus reste la seule matière qui pourrait révéler les enjeux langagiers et permettrait à l'analyste de donner l'explication à sa raison de combinaisons en discours. À cette fin, et afin qu'il représente l'ensemble, le corpus est soumis à des exigences formelles et représentatives. Ces dernières devraient porter sur son cadre d'étude en termes de délimitation des unités ou de séquences plus au moins longues à vérifier ; le chercheur veille aussi à la représentativité des données choisies par rapport à l'ensemble pour pouvoir tirer des résultats scientifiquement fondus et susceptibles de garantir la constance sur d'autres corpus de même nature.

Avant d'entamer l'analyse proprement dite sur un tel corpus, des questionnements portant sur la langue à étudier, l'unité concernée, le contexte d'usage, sa réalisation orale ou écrite, son caractère formel ou informel, et beaucoup d'autres paramètres encore, permettent de cibler pertinemment le corpus et servent à décrire logiquement sa nature. Le corpus, comme nous l'avons vu, ne se rattache pas à la quantité des données, il vise plus la fiabilité en termes de sélection des données d'après des critères scientifiques afin que l'analyse soit optimale et permette le fondement des résultats. Pour arriver à cette sélection des faits de langage en matière de délimitation, les bases de données et les logiciels de constitution de corpus, à travers le TAL (Traitement Automatique du Langage), offrent actuellement aux chercheurs la possibilité de travailler sur des corpus bien ciblés.

Qu'étudier exactement, à partir de quelles données du langage et sur combien de documents faut-il enquêter ? À ces interrogations s'en ajoutent d'autres portant sur la condition de signifiante, la représentativité et l'homogénéité, pour qu'un corpus se constitue et devienne une matière première prête à l'expertise car mesurer l'ensemble passe par mesurer une partie représentative. Bref, si toutes ces conditions sont réunies, les résultats deviennent fiables et serviront à la théorisation.

Bibliographie

- ADAM, J.-M. & VIPREY J.-M. (2009). Corpus de textes, textes en corpus. Problématique et présentation. *Corpus*, 8, pp. 5-25.
- BRONCKART, J.-P. (2008). Genres de textes, types de discours et degrés de langue. Hommage à François Rastier. *Texte* [en ligne]. Dialogues et débats. URL : <https://www.revue-texto.net/index.php?id=86>
- CAPT, V., JACQUIN, J. & MICHELI, R. (2009). Les sphères de contextualisation. Réflexion méthodologique sur les passages de texte à texte(s) et la constitution des corpus. *Corpus*, 8, pp. 129-147.
- CHARAUDEAU, P. (2009). Dis-moi quel est ton corpus, je te dirai quelle est ta problématique. *Corpus*, 8, pp. 37-66.
- CISLARU, G., SITRI, F. (2012). De l'émergence à l'impact social des discours : hétérogénéités d'un corpus. *Langages*, Armand Colin, pp. 59-72.
- CNRTL (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales). <https://www.cnrtl.fr/definition/corpus> [7/05/2021].
- COMBY, É. & MOSSET, Y. (2016). *Le corpus à l'interface des humanités et des sciences sociales*. Dans *Corpus de textes : composer, mesurer, interpréter*. Lyon : ENS Éditions. <http://books.openedition.org/enseditions/7341> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.7341>


- DALBERA, J-P. (2002). Le corpus entre données, analyse et théorie. *Corpus*, 1. <http://journals.openedition.org/corpus/10> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/corpus.10>
- GARRIC, N. (2012). Construire et maîtriser l'hétérogénéité par la variation des données, des corpus et des méthodes. *Langages* 3,187, pp. 73-92. DOI : <https://doi.org/10.3917/lang.187.0073>
- HABERT, B. (2000). Des corpus représentatifs : de quoi, pour quoi, comment ? In BILGER, M., editor, *Linguistique sur corpus. Études et réflexions*, number 31 in *Cahiers de l'université de Perpignan*, pp. 11-58. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan.
- LE PETIT ROBERT. *DICTIONNAIRE ALPHABETIQUE ET ANALOGIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE (1989)*. dirigé par Alain Rey et Josette Rey-Debove. Paris : Société du Nouveau Littré/Le Robert.
- MAGNANI, E. (2017). Qu'est-ce qu'un corpus ? Compte-rendu de la journée d'études. <https://irht.hypotheses.org/3187> [18/04/2021].
- MAYAFFRE, D. (2002). Les corpus réflexifs : entre architextualité et hypertextualité. *Corpus*, 1. <http://corpus.revues.org/11> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/corpus.11>
- MAYAFFRE, D. (2010). *Vers une herméneutique matérielle numérique. Corpus textuels, Logométrie et Langage politique*, mémoire pour l'Habilitation à diriger des recherches, Université Nice-Sophia Antipolis. <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00655380> [28/09/2017].
- MELLET, S.(2002). Corpus et recherches linguistiques. *Corpus*, 1. <http://journals.openedition.org/corpus/7> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/corpus.7>
- MOIRAND, S. (2018). L'apport de petits corpus à la compréhension des faits d'actualité. *Corpus*, 18. <http://journals.openedition.org/corpus/3519> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/corpus.3519>
- PINCEMIN, B. (2012). Hétérogénéité des corpus et textométrie. *Langages*, 187, pp. 13-26. DOI : <https://doi.org/10.3917/lang.187.0013>
- RASTIER, F. (2004). Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus. *Texte !* http://www.revue-texto.net/1996-2007/Inedits/Rastier/Rastier_Enjeux.html [10/09/2021].
- RASTIER, F. (2005). Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus. In WILLIAMS, G. (éd.). *La linguistique de corpus*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 31-45.
- TOGNINI-BONELLI, E. (2001). *Corpus Linguistics at Work. Studies in corpus linguistics*, 6. https://irht.hypotheses.org/3187#identifiant_3_3187 [11/02/2021].
- TREFFORT, C. (2014). Le corpus du chercheur, une quête de l'impossible ? Quelques considérations introductives. *Le corpus. Son contour, ses limites et sa cohérence, Annales de Janua, Actes des Journées d'études*. <http://annalesdejanua.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=725> [28/07/2021].
- VETULANI, G. (2000). Quelques exemples d'analyse des corpus en vue de la traduction. *Studia Romanica Posnaniensia*, 25/26, pp. 317-325.

Análisis lingüístico del guion audiodescrito de la aplicación AudescMobile para la película *Encanto*

A language analysis of the audio-described script of the AudescMobile application used for the film Encanto

Verónica Del Valle Cacela

Universidad Maria Curie-Skłodowska, Polonia

 <https://orcid.org/0000-0002-7791-8253>
veronica.delvallecacela@mail.umcs.pl

Resumen: Los productos audiovisuales están más en auge que nunca y la necesidad de traducir estos productos para llegar a un público más amplio es una realidad innegable. Esto también se refleja en el número de películas o series que cuentan con audiodescripción. No obstante, las recomendaciones que existen en España datan de 2005 y no recogen pautas para realizar una audiodescripción adecuada para el público infantil. Debemos considerar, además, que los niños son un público con la particularidad de que todavía no dominan la lengua y los estudios con respecto a la adquisición del lenguaje en personas con ceguera son limitados en contraste con aquellos que analizan esta adquisición desde un prisma más amplio. Tomando en consideración todas estas premisas, con este trabajo nos hemos propuesto exponer ejemplos provenientes de la audiodescripción de la película *Encanto* para evaluar la adecuación de las decisiones que se han tomado en el guion publicado en la aplicación AudescMobile de la ONCE y la Fundación Vodafone España. Para ello, hemos partido de la normativa UNE153020:2005 de AENOR así como de los estudios existentes en adquisición del lenguaje y en análisis fílmico para centrarnos en el niño como público destinatario.

Palabras clave: audiodescripción, lenguaje infantil, adquisición del lenguaje, ceguera, problemas visuales.

Abstract: Audiovisual products are more popular than ever and the need to translate these products in order to reach a wider audience is an undeniable reality. It is also reflected in the number of films and series with audio descriptions. However, the recommendations in Spain date from 2005 and do not include guidelines for adequate audio description for children. We must also consider that children are an audience with the particularity that they have not yet mastered the language, and studies on language acquisition in blind people are limited in contrast to those that analyse this acquisition from a broader perspective. Taking all these premises into account, in this paper we have set out to provide examples from the audio description of the film *Encanto* in order to assess the suitability of the choices made in the script published in the AudescMobile application of the ONCE and the Fundación Vodafone España. In order to do this, we have used AENOR's UNE153020:2005 standard and existing studies on language acquisition and film analysis to focus on children as the target audience.

Keywords: audio description, child language, language acquisition, blindness, visual impairments.

Introducción

En los últimos años, en gran parte debido al *boom* de las plataformas digitales como Netflix o HBO para ver series y películas en casa, la traducción audiovisual ha cobrado especial relevancia dentro de los encargos de traducción, pero también como objeto de investigación en traductología y en didáctica de segundas lenguas.

No obstante, la traducción audiovisual (TAV) tiene un recorrido más amplio ya que, aunque empieza a tener mayor presencia en nuestras vidas a mediados de los años 90 por la distribución de películas en DVD (Díaz Cintas y Remael, 2021, p. 1), sus inicios datan de principios del siglo XX siempre a través de la necesidad de entender las películas en otros idiomas.

Hoy en día, cuando hablamos de traducción audiovisual, lo hacemos pensando en un gran abanico de posibilidades que se extienden por diversos ámbitos que van más allá de su aplicación en el cine o en las series, como pueden ser los museos, los teatros, las actividades de ocio al aire libre. Esto es posible porque la traducción audiovisual engloba modalidades como la subtitulación, el doblaje, la localización o la audiodescripción, que es el tema central de nuestro trabajo. Cada una de estas modalidades cuenta con una serie de particularidades determinadas no solo por su función básica, sino también por el lugar en el que han de realizarse o donde se presentarán.

En el caso que nos ocupa, nos centraremos en las características de la audiodescripción para, posteriormente, introducirnos en los estudios relacionados con la adquisición del lenguaje y las particularidades del lenguaje infantil en niños invidentes. Tras ello, analizaremos algunos aspectos que han llamado nuestra atención con respecto a la audiodescripción proporcionada por la aplicación *AudescMobile* creada por la ONCE y la Fundación Vodafone España para la película *Encanto* de Disney.

1. ¿Qué es la audiodescripción?

La audiodescripción (AD) consiste en narrar lo que estamos viendo a personas que tienen dificultad para verlo o simplemente no lo pueden ver. Comprende una serie de elementos necesarios para poder llevar a cabo este servicio de manera eficiente y efectiva. De acuerdo con Díaz Cintas y Remael (2021, pp. 8-9):

This additional narration describes all visually conveyed information in order to help people with sight loss to follow the plot of the story, access the body language and facial expressions of the characters as well as their outward appearance and sometimes their psychology, and identify the locations of the action. It also covers as much of the action on screen or stage as can be managed in a linear narration and identifies the source of sounds that might create confusion if they are only perceived aurally (a squeaking sound could be produced by a bird or the hinges of a door). AD can be recorded and

added to the original soundtrack, as is usually the case for film and TV, or it can be performed live, as in the case of live stage performances.¹

Por consiguiente, una de las mayores complejidades que conlleva la audiodescripción es que no se trata de trasladar ideas de una lengua de origen a una lengua meta, sino que debemos realizar una traducción intersemiótica, es decir, debemos trasladar la imagen en palabras que puedan aproximarse lo máximo posible a la descripción de la escena para que una persona con problemas visuales pueda imaginárselo. Todo ello dependerá de la finalidad de nuestro encargo pues, en algunas situaciones, llevar a cabo una traducción intersemiótica puede ser complejo y se opta por una traducción interlingüística (Fryer, 2016, p. 4).

Debemos considerar que realizar un encargo de audiodescripción no radica exclusivamente en trasladar un texto o una imagen a voz, sino que es necesario tener presente una serie de factores determinantes para poder llevar a cabo tal tarea en consonancia con lo recogido en la norma UNE153020 del año 2005 de AENOR, aún vigente en España. La normativa recoge indicaciones como, por ejemplo, tener en cuenta el lugar de la trama; documentarse sobre la obra; emplear términos concretos o aplicar la norma espacio-temporal, entre otros (AENOR, 2005, pp. 7-8).

Por ello, la audiodescripción es una tarea compleja. Para empezar, hay que efectuar un proceso de documentación, tal y como se realiza con cualquier otra modalidad de traducción. Además, debemos tener en cuenta el material objeto para el que vamos a realizar la audiodescripción: una película, un documental, una guía de un museo, una obra teatral, entre otros. Esto es relevante porque, por ejemplo, en las películas debemos aprovechar las pausas en las escenas para introducir el locutado, pero una guía para un museo nos permite crear toda la narración sin tener que estar pendiente de que los personajes retomen el diálogo.

Igualmente, es fundamental saber quién será el destinatario de la audiodescripción para adaptar el lenguaje a ese público, ya que no emplearemos los mismos adjetivos, estructuras gramaticales o sintácticas si el destinatario es un adulto o si, por el contrario, es un niño.

Asimismo, la audiodescripción se adaptará a la normativa lingüística de cada idioma. A pesar de que ciertos elementos técnicos sean compartidos en la audiodescripción, cada lengua cuenta con sus propias características y deben respetarse para que el destinatario meta no sienta el contenido como extraño. Esto supone que, en el caso del español, se aplicará la normativa aceptada por la Real Academia Española (RAE). No obstante, es imprescindible recordar que el español es una lengua pluricéntrica por lo que, a la hora de realizar la audiodescripción, debemos tener en consideración que no nos expresaremos igual cuando el destinatario sea un oyente español o un oyente argentino. En cada caso habrá que emplear el léxico y las estructuras acordes con las variantes lingüísticas.

¹ Esta narración adicional describe toda la información transmitida visualmente para ayudar a las personas con pérdida de visión a seguir la trama de la historia, acceder al lenguaje corporal y las expresiones faciales de los personajes, así como a su aspecto exterior y, a veces, a su psicología, e identificar los lugares de la acción. También abarca la mayor parte de la acción en la pantalla o en el escenario que puede manejarse en una narración lineal e identifica la fuente de sonidos que podrían crear confusión si sólo se perciben auditivamente (un chirrido podría ser producido por un pájaro o por las bisagras de una puerta). La AD puede grabarse y añadirse a la banda sonora original, como suele ocurrir en el cine y la televisión, o puede interpretarse en directo, como en el caso de las representaciones escénicas en vivo [traducción propia].

Estos rasgos que se presentan en la normativa tienen, principalmente, como destinatario de su planteamiento al oyente adulto. Sin embargo, apenas encontraremos en la UNE153020 referencias sobre cómo realizar un guion audiodescrito cuando el producto audiovisual está destinado al público infantil. A este respecto, solo hemos localizado estas dos indicaciones:

La información debe ser adecuada al tipo de obra y a las necesidades del público al que se dirige (por ejemplo, público infantil, juvenil, adulto) (AENOR, 2005, p. 7).

NOTA 1 - Para obras infantiles se recomienda que el locutor o locutora utilice una entonación adecuada para niños, pudiendo ser algo más expresiva (AENOR, 2005, p. 9).

Huelga decir que estas instrucciones son insuficientes para poder estructurar un guion audiodescrito para niños. Para poder profundizar sobre este tema, debemos recurrir a normativas extranjeras en las que se hayan desarrollado más ampliamente estas características. Para este trabajo, hemos seleccionado las recomendaciones ofrecidas por la institución británica *The Royal National Institute of Blind People* (RNIB) que aconseja las siguientes pautas:

- Cantidad de descripción: no se debe presentar un contenido amplio, sino que hay que ser directo y ofrecer información precisa. Es importante centrarse en la historia en lugar de presentar cada detalle de lo que está sucediendo.
- Lenguaje: la sintaxis ha de ser simple, dado que las oraciones largas son difíciles de entender para los niños. Además, es interesante que se emplee palabras sonoras, rítmicas e incluso la aliteración para mantener la atención de los niños, pero sin usar términos complejos que no puedan entender todavía.
- Efectos sonoros: es mejor que los niños escuchen los sonidos y realizar alguna aclaración que no se sobreponga al sonido, pues muchas veces estos ruidos son imitados por los niños incluso cuando están empezando a desarrollar el lenguaje.
- Canciones y música: los niños disfrutan de las canciones y de la música, por ese motivo es preferible no tapar las canciones con la audiodescripción. Si contiene información importante, es mejor indicarlo una vez que acabe la canción o en algún momento instrumental. Solo se podrá realizar la audiodescripción durante la primera estrofa si la información es esencial para que los niños comprendan la historia, pero el resto de la canción no debe ser audiodescrita.

A pesar de que el RNIB nos ofrece indicaciones más concretas con respecto a la UNE153020 para poder realizar nuestro guion audiodescrito, estas siguen siendo limitadas. El público infantil no es homogéneo, es decir, desde una perspectiva lingüística son muchos los factores que inciden en los conocimientos que los niños tengan de su lengua materna y de ahí, su relevancia a la hora de tomar decisiones, especialmente en relación con el léxico. Por un lado, queremos que el público infantil disfrute de la película y por el otro, no queremos infantilizarla en exceso dado que, como comentaremos más adelante, el público objeto de estos productos es más amplio del que se percibe en un primer momento. Además, los niños no solamente

tendrán distintos grados de conocimientos lingüísticos, sino también de comprensión del mundo que los rodea por lo que la interpretación que realicen de la película varía según estos factores. Estas premisas no se plantean del mismo modo con el público adulto que, independientemente de los factores formativos o del ambiente, cuenta con referencias similares que les hace compartir conocimientos. No obstante, estamos de acuerdo con Font Bisier (2023) quien analiza la norma y declara la necesidad de reformularla y actualizarla, tras diecisiete años, habida cuenta de las necesidades actuales.

2. La adquisición del lenguaje en niños invidentes

Existen innumerables estudios sobre la adquisición del lenguaje, cuyas posiciones se podrían agrupar en dos grandes grupos: 1) quienes consideran que la capacidad de adquirir el lenguaje es algo innato y 2) quienes, por el contrario, consideran que es un proceso que se va construyendo (Ambridge y Lieven, 2011, p. 1). Algunos de los estudios de base son los de Bloom (2000), Bruner (1995), Piaget (1930, 1960), Skinner (1981) o Vygotsky (1962). Estos, y otros estudios, coinciden en afirmar que los niños imitan el lenguaje producido por los adultos el cual se relaciona con su entorno más inmediato (Foster-Cohen, 1999, p. 42). En un primer momento la comunicación del niño será mediante gestos, mientras que la comunicación verbal empieza a estar presente algunos meses más tarde, entre los 18 y 24 meses, con el uso de una o dos palabras (Morgenstern, 2014, pp. 128-129). Bernicot (2014, p. 143) afirma que es, entre los 5 y 6 años, cuando los niños presentan un dominio base de su lengua materna. No obstante, estos estudios también apuntan a que el contexto influye en la velocidad en la que se adquiere el lenguaje. A este respecto Ambridge y Lieven (2011, p. 100) señalan que la visión es un elemento de relevancia para la asociación de términos con lo cual coinciden con Foster-Cohen (1999, p. 42) cuando esta autora declara que las primeras palabras que emplea el niño se relacionan con su entorno inmediato para poder describir acciones y estados, así como para facilitar la interacción social.

El papel de la visión en la adquisición del lenguaje es un punto que, en mayor o menor medida, suele tratarse en estos estudios. Cuando, además, hacemos referencia a la adquisición del lenguaje por parte de niños invidentes, una de las primeras premisas que suele aparecer en estos estudios es el hecho de que la adquisición del lenguaje puede verse afectada en niños con problemas visuales debido a esta carencia de visión (Pérez Pereira, 1991, p. 198). Se parte de esta idea porque «la visión ayuda a establecer relaciones entre formas lingüísticas y significados» (Pérez Pereira, 1991, p. 198). De ahí que se expongan diversas dificultades cuando un niño con problemas visuales emplea el lenguaje en contraste con el uso del lenguaje que realiza un niño de la misma edad que cuenta con visión completa, tal y como se muestra en las teorías recogidas por Galiano y Portalier (2009, p. 136):

Caractéristiques langagières	Âges ou période	Références
Retard d'acquisition des pronoms personnels ; inversion des pronoms	Avant l'apparition du jeu symbolique	Fraiberg 1968 ; Fraiberg et Adelson, 1975 ; Dunlea, 1989
Tendance à parler au passé	Vers 30 mois	Dunlea, 1989
Emploi important de demandes	Entre 4 et 10 ans	McGinnis, 1981 ; Erin, 1986
Inversions des pronoms	De 9 à 32 mois	Pérez-Pereira, 1999
Changement de thème dans la conversation ; référence importante à soi-même (langage égocentré)...	Age d'acquisition des 100 premiers mots	Andersen, Dunlea, Kekelis (1984)
Persistance tardive du réalisme nominal et de l'animisme	Entre 3 et 9 ans	Anderson et Fisher (1986)
Développement plus lent de la compréhension verbale	Avant 3,5 ans	McConachie (1990)

Fig. 1. Esquema de teorías de la adquisición del lenguaje en niños invidentes.

De acuerdo con estas teorías, los problemas detectados apuntan a la dificultad que presenta el niño con respecto al uso de los pronombres, el uso excesivo del pasado y de las interrogaciones, el lenguaje egocéntrico o el desarrollo tardío de la comprensión verbal.

No obstante, Landau y Gleitman (1985) concluyen tras su estudio que no hay diferencias a la hora de adquirir el lenguaje por la falta de visión. Una idea que también comparte Rakowska (2004) y que en palabras de Galiano y Portalier (2009, p. 133): «le langage peut constituer une source importante d'informations en contribuant à l'élaboration du système conceptuel et analogique de la personne aveugle»².

La ausencia de visión limita tanto en cuanto hay un estímulo externo del que no se puede hacer uso. Sin embargo, hay otros sentidos como el del tacto y el auditivo que también sirven de estímulo para crear esa imagen mental (Galiano y Portalier, 2009, p. 145):

² El lenguaje puede constituir una fuente importante de información que favorece la elaboración del sistema conceptual y analógico de la persona invidente. [Traducción propia].

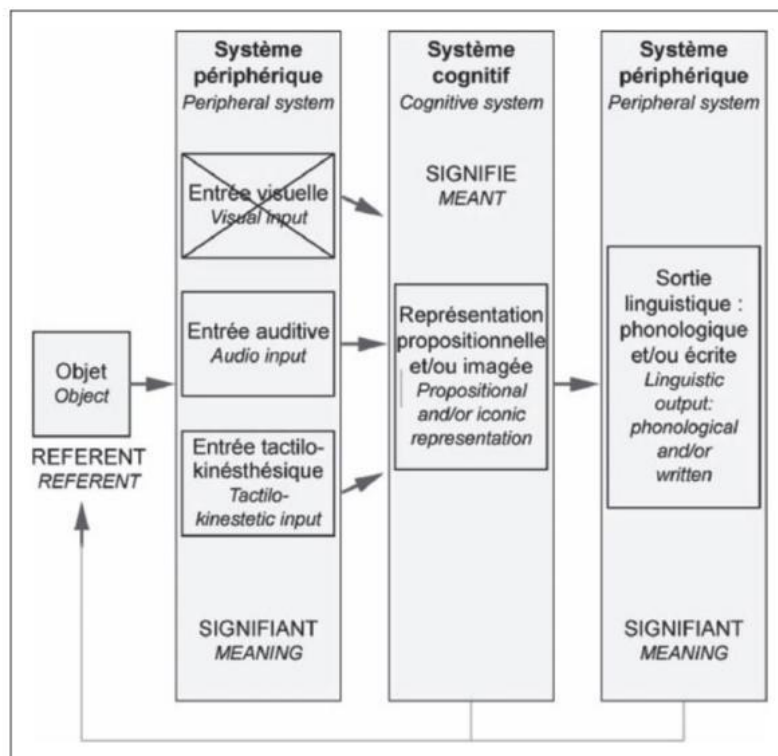


Fig. 2. Esquema de obtención de la información en personas ciegas.

Por el contrario, sí queda demostrado que el desarrollo psicomotriz se desarrolla de manera más tardía en niños con problemas de visión (Pérez Pereira, 1991 & Jaworska-Biskup, 2011) ya que, por ejemplo, no reaccionan a las sonrisas de los padres (Jaworska-Biskup, 2011, p. 64). Asimismo, pueden estar más limitados con respecto a la percepción del mundo que los rodea (Majewski cit. en. Rakowska, 2004, p. 414). Sin embargo, volviendo al aspecto lingüístico, Jaworska-Biskup (2011, p. 66) afirma que el niño puede imitar la pronunciación de sus padres al mirarlos a la boca para emular la acción que están realizando, pero el uso de la imitación estaría limitado en el caso de los niños con problemas de visión que solo pueden basarse en el canal auditivo.

Debemos señalar que un dato importante sobre estos estudios es que se han realizado comparando a niños normovidentes con niños invidentes. El número de informantes, en estos estudios, siempre ha sido muy reducido, llegando incluso a poder comparar a un solo niño con visión completa con otro niño carente de visión. Por consiguiente, los resultados solo demuestran una realidad parcial, pues sería necesario realizar estudios con un mayor número de informantes.

3. Metodología para el análisis fílmico

A pesar de que los dibujos animados se clasifiquen directamente como un producto infantil, la realidad es que hoy en día estos productos, aparentemente destinados a niños, contienen elementos intextuales que solo pueden ser identificados por un público adulto. Tal y como recoge Zabalbeascoa (2000, p. 22):

El caso ideal para los productores de cine debe ser aquel en el que el adulto (o adultos, cuantos más, mejor) entra en el cine y disfruta de la película, o incluso entra en la sala sin la “coartada” de tener que acompañar a un niño, o, volviendo al caso anterior, compra un libro “infantil” para leerlo para su propio placer.

Así queda reflejado en muchas de las últimas películas que se han producido como *Coco*, *Encanto*, *Soul*, entre otras. Zabalbeascoa habla de «topos negros sobre fondo blanco» para referirse a ese contenido comprensible para el público adulto (topos negros) en películas dirigidas al público infantil (fondo blanco). Esta idea es compartida por De los Reyes Lozano (2017, p. 108) quien añade que en la traducción audiovisual se deberá considerar si naturalizar o no las referencias culturales como los nombres propios, los alimentos, la música, entre otros, tomando en cuenta que el espectador infantil también abarca un amplio espectro de edad y de conocimientos.

Por consiguiente, el análisis textual de una película es complejo. A este respecto, Aumont et al. (2008, p. 203) afirman que «el filme (y el conjunto del fenómeno 'cine' del que éste no es más que un elemento) es susceptible de múltiples enfoques que corresponden a una acepción diferente del objeto, por tanto a un principio de pertinencia diferente». En referencia al análisis fílmico existen diversos estudios como Barthes (1972), Bordwell (1995), Carmona (1993). No obstante, para la finalidad de nuestro estudio, hemos considerado conveniente centrarnos en la propuesta de Casetti y di Chio (1991, p. 35) quienes declaran que para realizar el análisis fílmico debemos descomponer y recomponer la película. De acuerdo con los autores, la descomposición se estructura en dos modalidades: segmentación y estratificación. La primera, *segmentación*, se ocupa de la división que se hace de la película, la cual puede ser en episodios, secuencias, encuadres e imágenes, es decir, se va desde un fragmento amplio como es el episodio, que puede ser equiparable a un texto, hasta un fragmento más reducido que sería la imagen que representa el enunciado. Asimismo, la segunda modalidad, *estratificación*, se clasifica en: identificación de elementos homogéneos, en el que se engloban aspectos coincidentes, y articulación de la serie, donde se agrupan elementos opuestos.

Tras haber descompuesto la película objeto de análisis, pasamos a la fase de recomposición. En ella, Casetti y di Chio (1991, pp. 49-53) establecen cuatro fases:

1. Enumeración: se tienen en cuenta todos los elementos identificados durante la descomposición, caracterizados a un tiempo por su pertenencia a un determinado segmento y por su pertenencia a un determinado eje;
2. Ordenación: se pone en evidencia el lugar que cada componente ocupa en el conjunto del film, ya sea respecto al desarrollo lineal del texto o respecto a su estructuración en profundidad;
3. Reagrupamiento: consiste en la unificación por equivalencia o por homología, en la sustitución por generalización, en la sustitución por inferencia y finalmente, la jerarquización;
4. Modelización: se trata de una representación simplificada de un cierto campo de fenómenos que permite a la vez evidenciar sus concesiones recíprocas y sus tendencias immanentes.

Desde una perspectiva lingüística, estamos de acuerdo con Casetti y di Chio (1991, p. 73) cuando consideran que «el cine es un lenguaje abigarrado que combina diversos tipos de significantes (imágenes, música, ruidos, palabras y textos) y diversos tipos de signos (índice, iconos y símbolos)».

Con todas estas premisas, hemos seguido las pautas de Aumont et al. (2008, p. 216) con respecto al visionado. En nuestro caso, el primer paso ha sido obtener la aplicación AudescMobile la cual se encuentra disponible para sistemas Android e IOS. Esta aplicación la han desarrollado el grupo social ONCE y la Fundación Vodafone España para permitir que, desde el móvil, una persona con problemas de

visión pueda escuchar la audiodescripción de la película en el cine o en aquellos casos en los que las plataformas actuales no ofrezcan la audiodescripción en español.

Tras esto, en primer lugar hemos escuchado la película *Encanto* con la audiodescripción de la aplicación AudescMobile activa para comprobar la comprensión que conseguíamos de la película sin verla; en segundo lugar, la hemos visionado sin audiodescripción; en tercer lugar, la hemos visionado con audiodescripción. Después de realizar estas tres primeras visualizaciones, hemos procedido a la transcripción del guion audiodescrito para seleccionar algunos ejemplos que han llamado nuestra atención y que exponemos en el siguiente apartado. Siguiendo con la teoría de Casetti y di Chio (1991) hemos segmentado el texto en imágenes, pues queríamos poner el foco en los elementos más reducidos de la película para su análisis lingüístico y estas las hemos estratificados en elementos homogéneos para valorar las propuestas que se han realizado en la audiodescripción con elementos similares.

4. Análisis y resultados

La elección de la película *Encanto* no ha sido arbitraria. A pesar de que se trata de una producción estadounidense, en ella se refleja la cultura colombiana como se recoge en la sinopsis:

Ambientada en Colombia, cuenta la historia de la familia Madrigal que viven en una casa mágica situada en un lugar llamado Encanto. Todos los miembros de la familia poseen un don único y mágico, a excepción de Mirabel. Cuando Mirabel descubre que la magia está en peligro, se embarca en una aventura para salvarla.

Se trata de un contenido que culturalmente se aproxima más a la cultura española, considerando que la audiodescripción la hemos obtenido de un producto accesible desarrollado en España. Esto implica que, aunque el niño no sea conocedor del habla o la cultura colombiana, sí podrá reconocer ciertos comportamientos sociales compartidos por ambas culturas. Por ello, esta película nos parecía interesante para evaluar qué aspectos son los que han primado a la hora de realizar la audiodescripción considerando estos puntos coincidentes.

Cabe mencionar que, en este trabajo, no hemos considerado la aparición de “topos negros” en la película como denomina Zabalbeascoa (2000, p. 22) a aquellos elementos que solo podría identificar, en principio, el público adulto. Solo vamos a exponer aquellos ejemplos destinados al público infantil para poder evaluar su adecuación con respecto a la elección lingüística. Por un lado, hemos decidido unificar en un solo apartado los elementos gramaticales y sintácticos y realizar un apartado propio para el léxico, pues las decisiones léxicas que se han tomado, han llamado poderosamente nuestra atención.

5. Análisis gramatical y sintáctico

El uso gramatical más destacable del guion audiodescrito es el empleo del presente de indicativo como tiempo verbal principal durante toda la audiodescripción. Con el uso de este tiempo verbal, mantenemos al espectador infantil en el momento actual de la película, es decir, a medida que se van sucediendo las escenas, el niño las percibe en el ahora y puede seguir el relato más fácilmente. Solo se hace uso de los tiempos verbales en pasado cuando se están narrando los hechos que llevaron a la familia Madrigal a ese lugar y el motivo por el que los miembros de

la familia tienen dones. Esto no perjudica la comprensión, al contrario, favorece que el niño sepa cuando se está relatando un hecho anterior.

Por otro lado, desde la perspectiva sintáctica, se emplean oraciones simples o coordinadas que siguen la estructura lógica de sujeto seguido del verbo que, a su vez, está seguido de un complemento (AENOR, 2005, p. 7).

Esta estructura prevalece a lo largo de todo el guion audiodescrito por lo que al niño le resulta más sencillo recibir esa información y asimilarla. No obstante, un problema que hemos detectado es que, en ocasiones, se omite el sujeto. Cuando solo hay un personaje en escena que realiza varias acciones, no hay ningún problema. Sin embargo, cuando hay varios personajes y van apareciendo otros personajes de manera sucesiva, se omite el personaje o algún tipo de referencia que lo pueda identificar. Eso sucede, por ejemplo, cuando Bruno y Mirabel están escondidos tras una maceta porque ella tiene que hablar con Isabela. Entonces, nos encontramos con esta audiodescripción:

«Se mete por el agujero de la pared que hay tras el cuadro».

«Entra en el cuarto de Isa».

En ningún momento se menciona que quien se mete por el agujero es Bruno y que quien entra al cuarto es Mirabel. Asimismo, en otra escena en la que la abuela, Mirabel y Bruno están regresando a casa después de que esta haya quedado en ruinas, se dice:

«Se abrazan».

No se especifica que las dos personas que se abrazan son Mirabel y su madre por lo que puede ser confuso para el niño, pues hay varios personajes interviniendo en la conversación.

Un último elemento que nos gustaría destacar sobre este aspecto aparece cuando están todos en la mesa porque Mariano va a pedir a Isabela que se casen. En esta escena Dolores está nerviosa porque conoce el secreto de Mirabel. Cuando un objeto tapa la cara de Mirabel, Dolores se lo cuenta a Camilo, este se lo cuenta a su padre Félix, este a su esposa Pepa y esta a su hermana, y madre de Mirabel, Julieta. Se trata de una acción encadenada. Sin embargo, en el guion audiodescrito prescinden del paso en el que Félix se lo cuenta a Pepa por lo que pasamos de "Camilo cuchichea con su padre" directamente a "Pepa cuchichea con la madre de Mirabel". Esto puede conllevar a que el niño se cuestione en qué momento Pepa supo el secreto para que se lo cuente a su hermana o si lo que le está contando Pepa a Julieta es otra información relevante para la película.

6. Análisis léxico

El apartado léxico es el más destacable dado que algunos de los términos empleados son entendibles para un público adolescente o adulto. Por ello, vamos a exponer algunos de los términos que han llamado nuestra atención del guion audiodescrito para señalar los motivos por los que consideramos que no son accesibles al público infantil.

«Al atardecer fuegos artificiales estallan en torno al iluminado castillo de Cenicienta edificado sobre las dos riberas de un río que serpentea por un fértil valle».

Iniciamos con la entrada de la película. En primer lugar se describe el castillo de Cenicienta que es una imagen con la que empiezan todas las películas de Disney. De esta audiodescripción, queremos destacar tres términos: *edificar*, *ribera*

y *serpentear*. El verbo *edificar* es la acción de 'hacer o construir un edificio, o mandarlo construir' (DLE, s.v. *edificar*). Tomando en cuenta esta definición, pensamos que se trata de un verbo que no se adquiere en los primeros estadios del lenguaje. Si reparamos en los cuentos infantiles, un verbo que aparece con mayor frecuencia es el verbo *construir*, el cual aparecen en la propia definición del verbo *edificar*. Por consiguiente, consideramos que este verbo sería más comprensible para el público infantil. Una cuestión similar ocurre con el verbo *serpentear*. La imagen que transmite este verbo es acertada pues se trata del movimiento de la serpiente deslizándose en forma de zigzag. Un niño de 10 años puede no tener problemas para comprender este verbo, pero un niño de 5 años sí. Además, como hemos expuesto en el apartado de adquisición del lenguaje, algunos estudios apuntan a la dificultad de los niños con problemas visuales o invidentes para adquirir la lengua. Estos estudios apuntaban que, al no contar con el sentido de la vista, tienen una mayor dificultad para realizar asociaciones. Por tanto, el verbo *serpentear* es un verbo con cierta complejidad para visualizarse en este contexto por lo que *deslizarse* sería más abordable para nuestro público destinatario.

Por último, se emplea el sustantivo *ribera*, es decir, 'orilla o tierra cercana al mar, a un río, a un lago' (DLE, s.v. *ribera*). En este sentido, también consideramos que este sustantivo se debería reemplazar por el sustantivo *orilla*, que tiene una mayor frecuencia de uso en España como recoge el Corpus del español del siglo XXI (CORPES), el cual nos devuelve los siguientes resultados: 1419 frecuencias absolutas para *ribera* y 3736, para *orilla*. Por lo tanto, la mayor frecuencia de uso de este término hace que su empleo permita que un público más amplio comprenda lo que se está describiendo.

«La niña toca una puerta recorrida por estelas de luz y la puerta resplandece».

En este caso, quisiéramos destacar el verbo *resplandecer*. Se trata de un verbo con unas connotaciones perceptivas muy precisas, pues cuando algo resplandece lo visualizamos como algo que desprende luz. Por ello, podemos encontrarnos con los siguientes sinónimos: *iluminar* y *brillar*. El primero significa 'alumbrar, dar luz o bañar de resplandor' (DLE, s.v. *iluminar*), mientras que el segundo significa 'emitir o reflejar luz' (DLE, s.v. *brillar*). Dentro de la propia definición de *iluminar* se incluye el sustantivo *resplandor* por lo que tiene una asociación más directa con el verbo *resplandecer*. No obstante, el verbo *brillar* tiene una connotación visual más específica, pues la luz va de dentro hacia fuera. Ambos verbos tienen una amplia frecuencia de uso. Según el CORPES, *iluminar* cuenta con 5478 repeticiones, mientras que *brillar* tiene 3431 repeticiones. Con respecto al verbos *resplandecer* que solo cuenta con 363, son dos verbos que se usan habitualmente por lo que cualquiera de los dos serían buenos reemplazos para el verbo *resplandecer*. De manera que el niño puede hacer una asociación más próxima.

«Antonio está abatido».

Aquí nos encontramos ante un adjetivo que expresa la emoción (*abatido*) de uno de los personajes (Antonio). Este adjetivo implica que una persona no tiene ánimo, se encuentra decaído. Su frecuencia de uso no es muy extendida en España de acuerdo con lo recogido por CORPES, el cual solo ofrece 345 repeticiones. No obstante, *abatido* conlleva un sentimiento de tristeza muy fuerte que no se aprecia en la escena. En ella, Antonio está desanimado porque le preocupa que su puerta no se ilumine, como le pasó a su prima Mirabel. Por ello, considerando que la idea sea comprensible entre el público infantil, tendríamos dos opciones: *desanimado*

o directamente, *triste*, que es un término accesible para todos los públicos y ampliamente más utilizado que los anteriores: 7464 repeticiones en CORPES.

«Caminan por el sendero de baldosas rojas en medio del patio. La gente está a ambos lados. La joven Mirabel se transforma en Mirabel niña recorriendo sola ese camino. En la actualidad la joven Mirabel y Antonio suben por la escalera».

En esta imagen, el suelo está hecho con baldosas de un tono marrón. En el momento en el que Antonio ha de caminar, se crea una especie de alfombra roja para él, es decir, las baldosas cambian de color y crean esa forma. En la audiodescripción se opta por emplear el sustantivo *sendero*, que al buscarlo en el diccionario nos deriva al sustantivo *senda* 'camino más estrecho que la vereda, abierto principalmente por el tránsito de peatones y del ganado menor' (DLE, s.v. senda). La asociación que suele emplearse con *sendero* lo relaciona con la naturaleza. En este caso, están en el patio de la casa de los Madrigal y, como hemos indicado, se dibuja una especie de alfombra roja en el suelo. Por consiguiente, para una mejor comprensión de lo que está sucediendo, proponemos el uso del término *camino* 'vía que se construye para transitar' (DLE, s.v. camino), pues se trata de un vocablo de mayor uso y que el público infantil podrá identificar más rápidamente.

«Antonio abre la puerta y entra en el cuarto. El cuarto se transforma en una selva con un gran árbol del que cae un salto de agua y cuelgan guirnaldas de luces».

Una vez dentro de la habitación de Antonio, podemos ver que toda la habitación es una especie de jungla. En ella, nos encontramos que desde un árbol cae agua y a esto lo denominan *salto de agua*. Un *salto de agua* es una 'caída del agua de un río, arroyo o canal donde hay un desnivel repentino' (DLE, s.v. salto), mientras que una *cascada* es una 'caída desde cierta altura del agua de un río u otra corriente por brusco desnivel del cauce' (DLE, s.v. cascada). Ambas acepciones tienen cierta correlación por lo que consideramos que el uso de *cascada* puede facilitar la asociación de la imagen que en este momento aparece en pantalla.

«La pared de la habitación se cuarteada. Mirabel une otro pedazo de cristal verde».

De este enunciado, queremos pararnos en el verbo *cuartear*. No se trata de un verbo de uso frecuente en España. En CORPES encontramos solamente 94 repeticiones. De hecho, incluso en Colombia, el CORPES recoge que es un verbo con 26 repeticiones. Cuando buscamos su significado en el diccionario, la primera acepción nos apunta que se emplea para referirse a algo que ha sido dividido en cuatro partes. La siguiente acepción sí abarca una definición más amplia e indica que se puede usar para hablar de que algo se ha dividido en muchas partes. No obstante, cuando observamos la escena, podemos apreciar que la pared se está agrietando. No hay una división ecuánime de las paredes, sino que van apareciendo diversas hendiduras en ellas. Por consiguiente, planteamos el uso del verbo *agrietar* en lugar de *cuartear*. En primer lugar, porque su definición: 'abrir grietas o hendiduras' (DLE, s.v. agrietar) es más próxima a la imagen que se nos está mostrando y en segundo lugar, porque el público infantil tendrá más presente este verbo que es de uso más habitual que el propuesto en la audiodescripción.

«Mirabel mira la puerta iluminada de su abuela y cuadros de otros familiares en sus puertas. Mirabel tira una vela. La palmatoria se prende».

Del presente ejemplo, quisiéramos destacar el verbo *prender*. En la sexta acepción del diccionario nos encontramos con la definición que podemos relacionar con su

empleo en la audiodescripción: 'encender el fuego, la luz u otra cosa combustible' (DLE, s.v. prender). Debemos recordar que la película está ambientada en Colombia y este verbo, tal y como recoge el corpus, tiene un uso más normalizado en este país con respecto a España.

Frecuencia normalizada

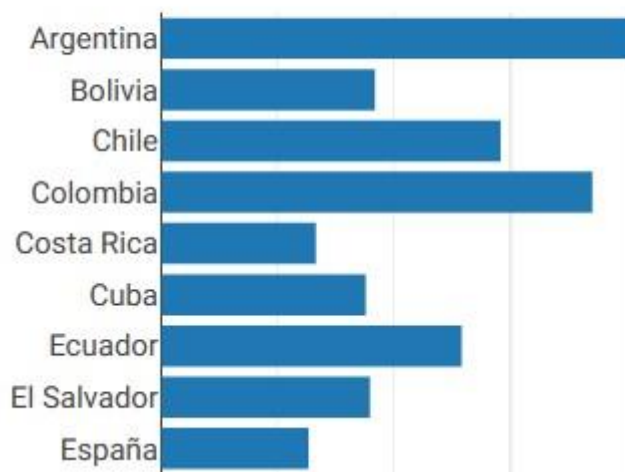


Fig. 3. Frecuencia de uso del verbo 'prender'.

El punto relevante de este aspecto es que, aunque los personajes emplean la variante colombiana, la audiodescripción que presentamos se ha realizado para España y tanto el acento como los términos que se han empleado a lo largo de casi todo el guion se sitúan dentro de la variante española y no de la variante colombiana. Por consiguiente, el doble empleo de variantes del español deriva en una mayor dificultad de comprensión. Tomando esta premisa en consideración, pensamos que, dado que la escena representa que la palmatoria, hecha con un tejido, se quema, el verbo que se podría emplear es *arder*. De esta manera, mantendríamos la unificación de la variante en la audiodescripción, en lugar de pasar de la española a la colombiana, y viceversa, desde el punto de vista léxico dado que el acento de la audiodescripción pertenece a la variante de España.

«Su madre le coge la mano. Le da un bollo».

Este fragmento de la audiodescripción nos parece especialmente interesante porque se repite a lo largo de todo el guion audiodescrito. Como hemos indicado, la película está ambientada en Colombia y frecuentemente los personajes hacen referencia a la *arepa*, alimento típico de allí. Entonces, por un lado, tenemos a los personajes empleando el término específico y por el otro, el guion audiodescrito obvia esta referencia cultural y emplea el término genérico *bollo*, el cual no tiene puntos de coincidencia con el objeto en cuestión. Al igual que planteamos con el verbo *prender*, aquí se ha optado por prescindir del término colombiano lo cual provoca que, para el niño, el discurso sea confuso. Esto se debe a que el niño está escuchando indistintamente ambos términos: *bollo* y *arepa*. Específicamente, antes de la audiodescripción que hemos transcrito, tiene lugar el siguiente diálogo:

Julieta: Ojalá pudieras verte como yo lo hago. Eres perfecta tal cual eres. Eres igual de especial que cualquier otro en esta familia.

Mirabel: Tú sanaste mi herida con una arepita con queso.

Tras la línea de Mirabel, se realiza la audiodescripción en la que se habla de *bollo* para referirse a la *arepa* que recién acaba de nombrar el personaje. Por consiguiente, el niño puede creer que son dos cosas distintas, pues al no visualizarlo no percibe que se trata del mismo alimento en la película. La decisión de emplear *bollo*, además, deriva en la pérdida de la representación cultural, que es un elemento importante en la película junto a muchos otros elementos visuales que aparecen en la misma y que entendemos que por temporización es complejo transmitir en la audiodescripción. Sin embargo, la arepa es uno de los pocos elementos que sí podemos mantener. De este modo, prevalecerían todos los elementos culturales colombianos que hubiese visto un niño normovidente y que queremos transmitir, mediante la audiodescripción, a un niño invidente.

Conclusiones

Con este trabajo, hemos pretendido exponer algunas dificultades con las que podemos encontrarnos cuando queremos realizar el guion audiodescrito para una película, cuyo principal público destinatario son los niños.

Hemos comprobado que no existen unas pautas claras y unificadas para redactar el guion. A grandes rasgos, se indica que la gramática y sintaxis deben ser simples, mientras que el léxico también debe ser comprensible, aunque sin generalizar en exceso debido al amplio espectro de edad que abarca la etapa infantil. Con respecto al sonido, destaca la recomendación de que el locutado exprese variaciones de tono en lugar de mantener un tono plano.

Debemos considerar que la interpretación que se hace de una película depende de los conocimientos que adquiera una persona por su experiencia de vida. Sin embargo, en el caso de los niños el lenguaje toma especial relevancia habida cuenta de que los conocimientos lingüísticos de un niño de 3 años no pueden ser equiparables con los de un niño de 8, pero tampoco serán comparables con los de un niño de 4 años. Además, aunque los estudios intentan establecer una serie de características para la adquisición del lenguaje en cada etapa de la infancia, esta siempre se presentará a grandes rasgos, pues el entorno en el que se mueva el niño modificará la cantidad y el uso que haga del lenguaje. En cierta medida es lo que también recogen los estudios que se han realizado con niños invidentes. Varios de estos trabajos afirman que existirá un retraso en la adquisición de la lengua por la falta de visión, mientras que otros apuntan a que no se puede establecer esta afirmación como una realidad extrapolable a todos los casos, dado que el canal auditivo y el sentido del tacto juegan un papel crucial en el desarrollo cognitivo de los niños.

Todas estas variables se entrelazan con la producción fílmica que desde hace unos años se está desarrollando, es decir, que la película que en principio está planteada para un público infantil, también contenga elementos atractivos y entendibles para el público adulto. Esta característica es fácilmente detectable cuando realizamos el análisis fílmico descomponiéndolo y volviéndolo a componer como declaran Casetti y di Chio (1991). En nuestro caso, hemos obviado las referencias destinadas a un público más adulto como sería un relato enmarcado dentro del realismo mágico, cuyo máximo exponente colombiano es Gabriel García Márquez. Por este motivo, cuando hemos expuesto nuestros ejemplos, hemos seleccionado aquellos que no tuviesen una doble lectura (infantil y adulta) y cuya elección, sobre todo léxica, ha tenido más en consideración a un público de más edad de la que cubre la etapa

infantil en sí misma como en el caso del uso de los verbos *serpentear* o *cuartear*. Sin embargo, con respecto a las referencias culturales, da la impresión de que el planteamiento ha sido el inverso al generalizar el término *arepa* por *bollo* o no ha habido una posición lineal con respecto a las variantes, pues se entrelaza vocabulario de uso habitual en España con vocabulario de uso habitual en Colombia como es el verbo *prender*.

Por todo ello, consideramos que es necesario seguir realizando investigaciones que giren en torno al lenguaje infantil, así como actualizar la legislación vigente para englobar a los niños como público destinatario para presentar unas pautas, aunque sean mínimas, que permitan realizar una audiodescripción acorde con el contenido que se presenta en el producto infantil.

Bibliografía

- AENOR. (2005). *UNE153020. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*.
- AUMONT, J. ET AL. (2008). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, R. ET AL. (1972). *Análisis estructural del relato*. México: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- BLOOM, P. (2000). *How children learn the meanings of words*. Nueva York: The MIT Press.
- BORDWELL, D. (1995). *El significado del filme*. Barcelona: Paidós.
- BRUNER, J. (1995). *El habla del niño. Cognición y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.
- CARMONA, R. (1993). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CASETTI, F. & DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- DE LOS REYES LOZANO, J. (2017). Bringing all the Senses into Play: the Dubbing of Animated Films for Children. *Palimpsestes*, 30, pp. 99-115.
- DÍAZ CINTAS, J. & REMAEL, A. (2021). *Subtitling. Concepts and Practices*. Nueva York: Routledge.
- FOSTER-COHEN, S. (1999). *An introduction to child language development*. Nueva York: Longman.
- FRYER, L. (2016). *An introduction to Audio Description. A practical guide*. Nueva York: Routledge.
- GALIANO, A. & PORTALIER S. (2009). Les fonctions du langage chez la personne aveugle. Méta-analyse de la relation entre connaissance et langage. *L'année psychologique*, 109, pp. 123-153.
- JAWORSKA-BISKUP, K. (2011). *Language acquisition in the blind child*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- LANDAU, B. & GLEITMAN, L. (1985). *Language and experience. Evidence from the blind child*. Nueva York: Harvard.
- PÉREZ PEREIRA, M. (1991). Algunos rasgos del lenguaje del niño ciego. *Anales de psicología*, 7(2), pp. 197-223.
- PIAGET, J. (1930). *The Child's Conception of Physical Causality*. Nueva York: Harcourt Brace & Company.
- PIAGET, J. (1960). *The Language and Thought of the Child*. Nueva York: Routledge.

- RAE-ASALE. *Corpus del español del siglo XXI* (CORPES). <https://www.rae.es/corpes/> [25/01/2024].
- RAE-ASALE. *Diccionario de la lengua española* (DLE). <https://dle.rae.es/> [25/01/2024].
- RAKOWSKA, A. (2004). Kilka uwag o relacjach między wiedzą a doświadczeniem językowym dzieci niewidomych. *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis*, 19, pp. 413-419.
- SKINNER, B. F. (1981). *Conducta verbal*. Ciudad de México: Editorial Trillas.
- The Royal National Institute of Blind People (RNIB). *Audio description for children guidelines*. https://access2arts.org.au/wp-content/uploads/2017/02/AD_for_Children_Guidelines.pdf [23/01/2024].
- VYGOTSKY, L. S. (1962). *Thinking and Speech*. Nueva York: MIT.
- ZABALBEASCOA, P. (2000). Contenidos para adultos en el género infantil: el caso del doblaje de Walt Disney. En RUZICKA, V. ET. AL. (eds.), *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación*. Vigo: Universidade de Vigo, pp. 19-30.

Glotónimos y conciencia lingüística en la prosa alfonsí: el caso de las «Partidas» y otras obras prosaicas

*Glottonyms and linguistic awareness in Alfonso X's prose:
the cases of «Partidas» and other prose works*

Eduardo Camero Santos¹

Universidad de Valladolid, España

 <https://orcid.org/000-0002-6650-4637>

eduardo.camero@uva.es

Resumen: Este trabajo revisa la construcción de los glotónimos en la obra intelectual de Alfonso X, así como la mentalidad lingüística del momento, que repercute en la construcción de aquellos. Esto viene motivado por la aparición exclusiva del glotónimo *lenguaje castellano* en la edición de 1528 de las *Siete Partidas*, la expresión en *las tierras, do se fabla lenguaje de latin y lenguaje antiguo de España*, ambos sintagmas también en las *Siete Partidas*. El primer caso es una novedad de la edición de 1528, pues en la tradición manuscrita e impresa del código alfonsí no hay casos de *lenguaje castellano*. El segundo caso hace referencia al conjunto lingüístico romance emparentado lingüísticamente con el latín, algo insólito, pues la mayor parte de los expertos han negado la posibilidad de que en la Edad Media hubiese una mentalidad que relacionara las lenguas romances con el latín. El tercer caso tiene que ver el uso del adjetivo *antiguo* con el proyecto imperial de Alfonso X. Para este trabajo, pues, se ha recurrido a bases de datos como OSTA—Old Spanish Textual Archive—, a programas de Inteligencia Artificial como Transkribus, a ciertos ejemplares de la edición de 1528 y a la tradición manuscrita de las *Partidas*.

Palabras clave: *Partidas*, Alfonso X, glotónimos, mentalidad lingüística, prosa alfonsí.

Abstract: This paper aims to examine the construction of glottonyms in the intellectual work of Alfonso X as well as the linguistic awareness which influences their construction. This examination, which is proposed here, is motivated by the exclusive presence of the glottonym *lenguaje castellano* in 1528 edition of *Siete Partidas*, the expressions *en las tierras do se fabla el lenguaje de latin* and *lenguaje antiguo de España* being present in *Siete Partidas* as well. The first expression is a novelty from that edition because in the manuscripts and in the printed edition of Afonso's code there are not any cases of this expression. The second one refers to Romance languages, linguistically related to Latin, something unusual because most studies have denied the possibility that in the Middle Age, there was an awareness that related Romance languages with Latin. The third one pertains to the usage of the adjective *antiguo* in *lenguaje antiguo de España* which is proposed in this paper to be linked to Alfonso X's imperial project. In this work,

¹ Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto 7PartidasDigital (referencias PID2020-112621GB-I00 Y FFI-2016-75014) cuyo objetivo es la edición crítica digital de las *Siete Partidas*. Este proyecto <https://7partidas.hypotheses.org/>, que se desarrolla desde la Universidad de Valladolid, cuenta con la financiación del MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y se integra dentro de la Red de Excelencia «Cultura escrita medieval hispánica: del manuscrito al soporte digital (CEMH)» (RED2018-102330-T), Agencia Estatal de Investigación, Ministerio de Ciencia e Innovación.

databases like OSTA—Old Spanish Textual Archive—, IA softwares like Transkribus are used as well as copies of 1528 edition of *Siete Partidas* and the collection of manuscripts of this Alfonso's code.

Keywords: *Partidas*, Alfonso X, glottonyms, linguistics concience, Alfonso's prose.

Introducción

Una de las cuestiones que más ha llamado la atención del texto de la edición de 1528 de las *Siete Partidas* es el descubrimiento de la expresión *lenguaje castellano* en 2.20.⁴². Su presencia es exclusiva, pues no se encuentra en la tradición impresa del código alfonsí³:

(1) E por esto, establecieron los sabios antiguos, que fizieron los derechos, que tales como estos, a que dizen en latin medicantes validos, & que en *lenguaje castellano*, baldios de que non viene ninguna pro a la tierra que non tan solamente fuessen echados della (Ed. 1528).

(2) E por esto estableçieron los sabios antiguos que fizieron los derechos que tales como estos aque dicen en *latin* baldios de que non viene ninguna pro a la ierra que non tan solamente fuesen echados della (Ed.1491).

(3) E por esto establecieron los sabios antiguos que fizieron los derechos que tales como estos aque dicen en *latin* baldios de que no viene pro a la tierra que non tan solamente fuesen echados della (Ed. 1501).

Es cierto que la lengua castellana es referida en las *Siete Partidas* con distintos glotónimos⁴—*romançe*, *lenguaje de España* o *lenguaje antiguo de España*—. Sin embargo, la presencia de la expresión señalada resulta insólita. Para resolver el caso, se han examinado los manuscritos de la *Segunda Partida* que reúne el proyecto 7PartidasDigital con el objetivo de localizar el manuscrito que utilizara Francisco de Velasco como base para su edición, puesto que se ha demostrado que este autor manejó fuentes manuscritas (Fradejas, 2022, pp. 6-7) para su respectiva edición de las *Partidas*:

Después de impressa esta partida, *pareçio vna nueva copia* por la cual colegi auer quedado en los últimos cuadernos, los deffetos que sse ssiguen (Fe de erratas, *Segunda Partida*, ed.1528).

Aunque se ha conservado un gran número de manuscritos de la *Segunda Partida*, ninguno de ellos parece ser el que tuvo acceso Velasco para su edición de 1528. Sin descartar otras posibilidades, surgen otras dos hipótesis en relación con este asunto: la primera, una reformulación por parte de Velasco de la expresión en *romançe*, que aparece documentada en el manuscrito EY3—véase al listado del apartado 4—. Velasco podría haberse inspirado en este documento por las semejanzas discursivas

² Esta secuencia se ha de leer como la ley 4, del título 20 de la *Segunda Partida*. Siempre que se cite una ley de esta obra se hará bajo esta fórmula: Partida.Título.Ley. Si la última cifra es un 0, entonces, se refiere al proemio introductorio de un título.

³ Las ediciones anteriores son la edición príncipe de las *Siete Partidas* impresa en el taller de los cuatro compañeros alemanes en Sevilla en 1491, cuyo editor es Alonso Díaz de Montalvo. De esta edición, hay dos impresiones, la de octubre y la de diciembre, ambas impresas en el mismo taller. En 1501 se publica otra edición en Venecia en el taller de Lucantonio de Giunta quien agrega al texto una serie de glosas marginales en latín alrededor del texto castellano.

⁴ El término *glotónimo* se ha empleado en este trabajo para nombrar las lenguas mencionadas en las obras de la actividad intelectual de Alfonso X que han sido analizadas para esta investigación, prestando mayor atención a las *Siete Partidas*.

de ambos textos. La segunda, una motivación política, de acuerdo con el contexto político en el que vivió el editor, que se desarrollará más adelante.

Pese a la novedad que supone *lenguaje castellano* en la tradición impresa de las *Partidas*, su presencia se ha documentado, no obstante, en otras obras de la prosa de Alfonso X como en el *Lapidario*, en el *General Estoria*, en el *Estoria de España* o el *Libro de las cruces*⁵ (Fernández-Ordóñez, 2004, p. 385).

Por otra parte, en la historia de las *Siete Partidas*, se documenta el glotónimo *lenguaje antiguo de España* (2.9.9) para referirse al castellano. El uso del adjetivo *antiguo*, como se analizará, se debe a la hegemonía de los reinos peninsulares a la que aspiró el rey sabio bajo la figura de Castilla, considerada como sucesor del reino visigodo de Toledo. La lengua, pues, se convertirá en instrumento en vistas a satisfacer la empresa del monarca donde se relacionará, a través del adjetivo *antiguo*, con el origen visigodo que perseguía Alfonso X.

Otro de los aspectos más llamativos de las *Siete Partidas* es la presencia en 2.23.27 del sintagma *en las tierras do se fabla lenguaje de latin*. Se ha interpretado en esta investigación como una conexión lingüística del conjunto de las lenguas romances con respecto al latín según la consideración del monarca y de sus ayudantes como sucesores de la tradición latina (Cano, 2008-2009, p. 187).

En definitiva, el objetivo de este estudio es analizar la construcción de los glotónimos en las *Siete Partidas* y en otras obras del taller alfonsí, así como la conciencia lingüística⁶ en la producción alfonsí, que, en efecto, tiene repercusión en la construcción de los glotónimos.

1. Metodología

El cotejo del texto de los ejemplares de la edición de 1528 de Velasco con respecto a la tradición manuscrita e impresa de las *Partidas* ha sido fundamental para este estudio. Este cotejo ha sido posible gracias a los testimonios manuscritos recopilados por el proyecto 7PartidasDigital y a los ejemplares de la edición de Velasco de la BNE—R/21540 y R/21541—, de la Universidad Complutense —BH FLL Res.11 y BH FLL Res.12— y de la Biblioteca Histórica de Santa Cruz de la Universidad de Valladolid —lyR_129 y lyR_130—. También han sido fundamentales uno de los ejemplares de la edición príncipe de Montalvo (1491) que se conserva en la BNE —INC/1119, INC/1120— y un ejemplar reimpresso en 1501 de la edición de Montalvo —A-L8, M6, N-U8, X-Y6, AA-008, PP10— (López, 2020, en línea), que se conserva en Valencia.

Como se ha mencionado anteriormente, el estudio se ha extendido a la prosa de Alfonso X. Para ello, se ha consultado el OSTA —*Old Spanish Textual Archive*—. Se trata de una base de datos que reúne textos en castellano y en otras lenguas iberorromances compuesta por más de treinta y dos millones de palabras que se encuentran lematizadas y etiquetadas morfológicamente (Gago & Pueyo, 2018, pp. 25-26).

La razón de utilizar esta herramienta se debe a la necesidad de consultar la construcción de los glotónimos en otras obras de la prosa alfonsí y compararlos con la tradición de las *Partidas*⁷. La recuperación de glotónimos en la prosa alfonsí se ha basado en la búsqueda, por un lado, de la forma *romance*, donde se han

⁵ Testimonios de estos glotónimos extraídos de otras obras alfonsinas gracias a OSTA.

⁶ En este trabajo, se ha referido con *mentalidad/conciencia lingüística* a la actitud, a la posición y a la percepción de los hablantes de una determinada comunidad con respecto a las lenguas en términos de identidad cultural, nacional, política y étnica (Zimmermann, 1991, p. 13).

⁷ Los datos que OSTA proporciona en relación con las *Partidas* proceden de la edición príncipe de 1491. El corpus aún no dispone de las ediciones posteriores —1501, 1528, 1542, 1550, 1555—.

contemplado las posibles variantes ortográficas que puede presentar —*romance*, *romanz* o *romanze*— y, por otro, la palabra *lenguaje*, que, al igual que la anterior, puede presentar varias formas ortográficas —*lenguaje*, *language* o *lenguaie*— y *lengua*. Esta búsqueda se puede hacer con facilidad, ya que el motor de búsqueda con el que opera OSTA permite el uso de expresiones regulares. Como la base de datos ofrece todos los casos de *lengua* sin atender a los posibles significados —contéplense las dos acepciones, por un lado 'cualquier manifestación lingüística con una comunidad de hablantes' y, por otro, 'órgano muscular que se encuentra en la boca'—, se ha procedido a discriminar todos aquellos casos en los que *lengua* presenta el segundo significado a favor del primero. Igualmente, se han buscado los glotónimos *latin*, *arabe* —incluidas las posibles formas *arave*, *arabigo* o *aravigo*—, *griego* e incluso *hebreo* —de nuevo, se han incluido en la búsqueda las posibilidades de *ebraico*, *ebrayco*—. Puede reducirse el número de búsquedas individuales recurriendo a la búsqueda de lemas, lo que permite localizar formas gráficas insospechadas.

Puesto que OSTA ha localizado estas palabras en todas las obras integradas en su base de datos y este estudio se centra en la mentalidad lingüística en la obra intelectual de Alfonso X, se ha reducido la búsqueda a las obras producidas en su *scriptorium*, de tal forma que el estudio se ha basado en los datos de las siguientes obras: *General Estoria*, de la *Estoria de España*, del *Libro de las Cruces*, del *Setenario* y del *Lapidario* (Gago & Pueyo, 2020, en línea).

En cambio, para el estudio de los glotónimos en la edición de 1528 se ha utilizado la opción de *búsqueda* que Transkribus ofrece. En este caso se ha procedido así porque, con la herramienta HTR de Transkribus, se transcribió esta edición, ya que el proyecto 7PartidasDigital contaba únicamente con las transcripciones de las ediciones de 1491 y 1555. Como en el anterior caso, la recuperación de toda esta información se ha llevado a cabo con los mismos criterios de búsqueda.

Sobre la cuestión de *lenguaje castellano*, se han consultado los manuscritos de los que dispone el proyecto, para intentar encontrar alguna coincidencia del texto de la edición de 1528 con alguno de los manuscritos y poder determinar, en efecto, el manuscrito al que accedió Francisco de Velasco para su edición de 1528. Sin embargo, el cotejo entre los manuscritos y la edición, como se detallará más adelante, no ha cosechado grandes resultados. Aun así, los manuscritos que se han manejado han sido los siguientes: B41, E14, EM4, EN7, EY3, MNO, MNI, MN4, MN7, 061, P58, T11, V10, Y15, Y16, Z13, Z41 y ZAB.

Una vez recogidos todos estos datos, se ha realizado el análisis lingüístico, que se ha centrado en la construcción de los glotónimos. Como se detallará más adelante, el procedimiento general para su formación es puramente sintáctico. Asimismo, se han considerado ciertos factores extralingüísticos como motivadores de su formación. Estos factores tienen que ver con lo político, lo social, lo cultural, lo idiosincrático y lo etnológico.

2. Sobre los glotónimos en la prosa alfonsí y conciencia lingüística

Los términos recurrentes en la prosa alfonsí, según OSTA, son *lenguaje* y *lengua*, siendo *lenguaje* el más frecuente, con doscientos nueve casos en la prosa analizada. Con respecto a *lengua*, el número de casos se reduce a tan solo once.

La mayor parte de las veces, estos dos sustantivos suelen estar seguidos del sintagma prepositivo de donde se incluye el nombre del pueblo que habla la lengua a la que se refiere el glotónimo —*lenguaje/lengua* + *de* + *nombre del pueblo*—.

También es posible que tanto *lengua* como *lenguaje* sean sucedidos por el gentilicio del pueblo donde se habla la lengua referida en el glotónimo. Sin embargo, esta posibilidad no es tan frecuente como en el anterior caso —14 casos frente a 208—.

Además, es posible encontrarse, en el *General Estoria* o en el *Estoria de España*, glotónimos como *romanz castellano* o (*nuestro*) *romance* e incluso *romance de Castilla*, aunque con menor frecuencia que los anteriores casos —48 casos frente a 222—

Tabla 1. Construcción de glotónimos en otras obras del *scriptorium* alfonsí

COMPOSICIÓN DEL GLOTÓNIMO	EJEMPLOS
Lenguaje + Sprep (197 casos)	<i>Lenguaje de Castiella</i> (166), <i>de Cananea</i> (1), <i>de Egipto</i> (9), <i>de Grescia</i> (4), <i>de Roma</i> (1), <i>de Armenia</i> (1), <i>de Persia</i> (4), <i>de España</i> (6), <i>de India</i> (3), <i>de Macedonia</i> (1), <i>de latin</i> , <i>de los ebreos</i> (1)
Leguaje + Sadj (11 casos)	<i>Lenguaje castellano</i> (6), <i>lenguage griego</i> (5)
Lengua+ Sprep (11 casos)	<i>Lengua de España</i> (2), <i>Lengua de Castiella</i> (1), <i>de Persia</i> (2), <i>lengua del latin</i> (1), <i>lengua de India</i> (2), <i>lengua de Egypto</i> (2), <i>de los ebreos</i> (1)
Lengua+ Sadj (3 casos)	<i>Lengua ebrayga</i> (1), <i>lengua ebrea</i> (1), <i>araviga</i> (1)
Otros (48 casos)	<i>Nuestro lenguaje</i> (45), <i>Romanz de Castiella</i> (1), <i>romanz castellano</i> (1), <i>nuestro romance</i> (1)

En lo que concierne a las referencias al latín, al griego y al árabe, la prosa alfonsí recurre a otros mecanismos para nombrarlas al considerarlas lenguas difusoras del saber y de la cultura de la época (Tejedo-Herrero, 2002, p. 246). Así estas lenguas son llamadas *latin*, *griego*, *arabigo*. En este sentido, las lenguas con mayor prestigio científico-cultural durante la Edad Media son referidas con un glotónimo independiente, ajenos a los mecanismos generales para la formación de glotónimos.

2.1. Los glotónimos en las *Partidas*

Las únicas lenguas referidas en las *Siete Partidas* son el castellano, el latín, el griego y el árabe. Para la primera, la forma dominante es *romançe*. Otras expresiones son *lenguaje antiguo de España* —un caso— y la ya indicada expresión *lenguaje castellano* —un caso también—.

De igual modo, las referencias a las lenguas clásicas son recurrentes en las *Siete Partidas*. El glotónimo más frecuente para designar a la lengua de Roma es *latin* pero también hay casos romanceados como *ladín* y *ladino*. Por su parte, los glotónimos

para la lengua griega se expresan a través del sustantivo *griego* y, para el árabe, la voz usada es *arauigo* (Tabla 2). No hay casos, en cambio, para el hebreo.

Tabla 2. Glotónimos y frecuencia de aparición en las *Siete Partidas*

LENGUA	GLOTÓNIMO
Castellano (89 casos)	<i>Romançe</i> (80) <i>lenguaje de España</i> , (7) <i>lenguaje castellano</i> (1), <i>lenguaje antiguo de España</i> (1)
Latín (47 casos)	<i>Latin</i> (41), <i>ladin</i> (4), <i>ladino</i> (2)
Griego (8 casos)	<i>Griego</i> (8)
Árabe (2 casos)	<i>Arauigo</i> (2)

2.1.1. El caso de *lenguaje castellano*

Como se ha indicado antes, el único testimonio de *lenguaje castellano* en la edición de 1528 —2.20.4— supone una novedad para la tradición de las *Siete Partidas*, pues en ninguna de las ediciones anteriores ni en los manuscritos se documenta esta forma. Sin embargo, de los manuscritos consultados, hay uno que se aproxima más al texto de Velasco: el manuscrito EY3. Esto se debe a que en la misma ley del mismo título de la misma partida se encuentra el sintagma *en romançe*. En cambio, si se observa el resto de los manuscritos, no se menciona su posible equivalente vulgar.

Tabla 3. Tradición manuscrita del fragmento expuesto en el cuerpo de texto

	MS.	FOL.	TRANSCRIPCIÓN DEL FRAGMENTO 2.20.4.
1	B41	87r	Aque diçen en laty<n> valdeos melicates (¿?) que non vienen
2	E14	81v	Aque diçen en latyn vadios mendicantes. De que non uienen ninguna pro a la tierra...
3	EM4	109r	Aque diçen en latyn ualadios medicantes de que non bjene ninguna pro a la tierra...
4	EN7	76r	Aque dicen en la-tyn ualadios medicantes belidos medicantes de que no vjene ninguna pro a la tierra...
5	EY3	49v	Aque dicen en latyn medicantes como en romançe valdios de que non viene ala tierra...
6	MN0	153r	Como aquí estos dize estos en latin ualidos meticanos de que non uiene ninguna pro a la tierra...
7	MN1	129r	Aque dicen enlatyn valdios medicanos de que non uiene pro ninguna a la tierra
8	MN4	93r-v	A que dicen en latin validos mendicantes de que no uiene pro ninguna ala tierra
9	MN7	37r	A que dicen en latyn baldíos mendicantes de que no uiene ninguna pro a la tierra

10	O61	89r	Aque dicen en latyn baldios menigantes de que no uiene ninguna pro a la tierra
11	P58	112r	Aque disen en latin validos mendicantes de que no uiene ninguna pro a la tierra
12	T11	292v	Aque disen en latin ualidos mendicantes de que no uiene ninguna pro a la tierra
13	V10	175r	Como aquí dice estos en latin validos menticanos de que non uiene ninguna pro a la tierra
14	Y15	46v	Que Disen en latin validos medicantes de que non uiene ninguna pro a la tierra
15	Y16	228r	Aque disen en latin validos medicantes de que non uiene ninguna pro-ala tierra
16	Z13	93r	A que disen en latin baldios medientes de que non uiene ninguna pro ala tierra
17	Z41	140v	A que disen en latin baldios miedicantes de que no uiene ninguna pro ala tierra
18	ZAB	90v	A que dicen en latin ualidos mendicantes de que no uienen ninguna pro a la tierra

Ante esta circunstancia surgen, en principio, dos explicaciones posibles. La primera explicación se apoyaría en el manuscrito utilizado por Francisco de Velasco para su edición de las *Partidas*. Como se ha demostrado que este editor tuvo que haberse servido de fuentes manuscritas sin conservar (Fradejas, 2022, pp. 6-7), puede que el que consultara Velasco presentara la expresión *lenguaje castellano*, que mantendría el autor en su texto. La segunda explicación también se basaría en la tradición manuscrita, sin embargo, a diferencia de la anterior propuesta, se sugiere que Francisco de Velasco habría utilizado el manuscrito EY3 y habría parafraseado, sustituyendo el original por la forma *lenguaje castellano* en su edición.

2.1.1.1. ¿Uso de *lenguaje castellano* como propaganda política y como lengua de prestigio?

Teniendo en cuenta el contexto histórico-político de la época de Francisco de Velasco, donde España se estaba convirtiendo en una potencia política con su expansión territorial en América, así como su creciente influencia en Europa, no es de extrañar que el prestigio de la cultura española creciera en los reinos y en los estados europeos. Por tanto, a las dos posibilidades mostradas anteriormente, se añade una tercera propuesta: que el contexto político influyera en la decisión de Francisco de Velasco en introducir, en su edición, *lenguaje castellano*. En este contexto, la lengua sirve a los intereses políticos y, por ende, nutre a ese prestigio. Tanto es así que el establecimiento de la lengua como instrumento político aparece reflejado en el discurso del emperador Carlos V en Roma en 1537 (Martínez, 2015, p. 53).

En efecto, Daniela Capra (2007, p. 18) apunta la estrecha relación entre cultura y política. En lo que se refiere al contexto italiano, lugar donde se imprimió la edición de 1528, el prestigio cultural y político de España era bastante significativo. Esta situación originó que el interés hacia el castellano también creciera. La relevancia, desde un punto de vista cultural, de España supuso una creciente impresión de obras españolas de todos los ámbitos en los talleres italianos. La pujante imprenta de

Lucantonio de Giunta en Venecia no fue ajena a esa moda española y salieron de sus prensas obras españolas sobre medicina y sobre derecho, como la edición de las *Siete Partidas* de Francisco de Velasco en 1528 (Bognolo, 2012, p. 245). Por tanto, no resultaría una coincidencia que en la edición de Velasco apareciese el término *lenguaje castellano*.

En suma, se propone una tercera posible hipótesis que explicaría que la presencia de este glotónimo en las *Siete Partidas* de 1528, además de las posibilidades referidas, se deba a cuestiones culturales de la Italia del siglo XVI.

2.1.2. El caso de las tierras do se fabla lenguaje de latin

Una cuestión que merece ser tratada de las *Partidas* es la vinculación lingüística que se realiza en 2.23.27 de las lenguas romances con el latín:

Combatir ssegund los antiguos mostraron, tanto quiere dezir, como combatimiento, que fazen ambas las partes, la vna contra la otra. E esto puede ser en dos maneras: La vna, quando son amas eguales, & puña cada vna de vençer la otra, o quando la vna es ssaca, & puña en defendersse de la mas fuerte. *E por ende en las tierras, do sse fabla lenguaje de latin, dizen combatir*, a todo fecho de armas, tambien quando lidian en campo, como quando combaten viella, o castiello⁸, o lidiauan vno con otro. Mas los de españa antigua mudaron este nome en muchas maneras ssegund los fechos de armas, & los omes que los fazian. E por ende al combatir quediximos, touieron que conuiene para dezir lo, non ssobre otra cosa, ssi non ssobre fortaleza, que quieren tomar.

Puede que parezca, en principio, que *lenguaje de latin* se refiere al latín. Sin embargo, es el contexto el que permite deducir que, en las *Partidas*, parece que se relacionaban lingüísticamente las lenguas romances con el latín. Siguiendo esta consideración, se desprende, a su vez, que había cierta conciencia acerca de la existencia de las variedades románicas.

Si se analiza el contexto, el sustantivo *tierras* en plural tiene que referirse a los territorios en los que se habla alguna variedad románica. Además, se contrapone la forma romance *combatir* con su equivalente latino. En este sentido, el texto muestra una tendencia a diferenciar el léxico romance o vulgar del léxico latino, donde compara la forma vulgar con su equivalente en latín según la conciencia lingüística de los copistas de los manuscritos que sirvieron como fuente para la edición de 1528, al margen de la diferencia léxica según el grado de intelectualización terminológica que estaba sufriendo el castellano en la época de Alfonso X (Lodares, 1993 p. 328).

2.1.2.1. ¿Una conciencia lingüística que uniera el latín con las lenguas romances?

La mayoría de los estudios que han tratado este asunto no han contemplado o no han analizado la posibilidad de que, en la Edad Media, se relacionara lingüísticamente el latín con las diferentes variedades románicas. Wright (2005, p. 46) sostiene que, en la Edad Media, se distinguió el latín frente a las lenguas romances antes de que naciera una conciencia sobre la existencia de una variedad dialectal románica. Niederehe (2008, p. 14) afirma que, hasta el siglo XII, la distinción lingüística que se establecía se basaba en función del dominio latino o del dominio musulmán.

⁸ Tanto *viella* como *castiello* son formas que aparecen en la edición de 1528 y se corresponden con *villa* y *castillo*.

Durante el reinado de Alfonso X, se empieza a recurrir a *lenguaje castellano* —entre otros glotónimos— para distinguir el castellano de otras lenguas. En este sentido, en la época alfonsí se empieza a fraguar una mentalidad lingüística en torno al castellano.

Este surgimiento se fundamenta en dos pilares: el primero, la situación política de la época. Con Fernando III, se empezó a utilizar el castellano como lengua de escritura (Lapesa, 2008-2009, p. 181) pero no tiene mayor importancia hasta el reinado de su hijo. Asimismo, el proyecto imperial de Alfonso encontró, en la lengua, un instrumento para satisfacer su empresa. El segundo, la traducción de muchos de los tratados escritos en latín, griego o árabe, que se estaba desarrollando intensamente en el reinado de Alfonso X, planteó una serie de problemas a los colaboradores en relación con la adaptación de muchos tecnicismos procedentes de aquellas lenguas clásicas. Esto llevo, en primer lugar, a la distinción del romance castellano frente al latín, griego, o árabe; y, en segundo lugar, a la creación del *castellano drecho*, un intento de intelectualizar el romance para poder utilizarlo en los tratados científicos que se estaban traduciendo en el momento (Lodares, 1993, p. 318; Cano, 1985, p. 302). En este sentido, las obras del *scriptorium* recurrían al término latín, griego o árabe como lenguas de cultura que aportaban tecnicismos al castellano (Tejedo-Herrero, 2002, p. 246) y, en función de las necesidades expresivas del castellano, los traductores optaban por una forma castellana equivalente o por la adaptación de los términos griegos, latinos o árabes al castellano o su incorporación directa al acervo léxico del castellano (Lodares, 1993, pp. 324-328).

Por su parte, se ha analizado el concepto de *dialetto* en *De Vulgari Eloquentia*. Hagman (2004, p. 2-4) afirma que Dante contraponía las lenguas vernáculas con el latín, lengua de uso literario. A pesar de que, en *De Vulgari Eloquentia*, se traten las variedades vulgares romances de Italia, no hay indicios de que Dante estableciera estas como descendientes del latín. Dante, sin embargo, explica esa variedad lingüística como anomalías en la naturaleza del ser humano por el castigo de la Torre de Babel. Esta sería la razón, según Dante, por la que los humanos tuvieron que reconstruir las lenguas imperfectamente (Hagman, 2004, p. 5). De acuerdo con Niederehe (2008, p. 25), Dante distinguía entre *locutio materna* y *locutio secundaria*. Para el poeta, *locutio materna* correspondía a las lenguas vernáculas, lenguas en las que habían de escribirse las obras de cualquier tipo y *locutio secundaria*, el latín, que era una lengua artificial y perteneciente del pasado.

Pese a esta situación donde se rechaza esa relación lingüística entre el conjunto dialectal romance y el latín, se sugiere que en las *Partidas* se emparentaban lingüísticamente, tal vez inconscientemente, las lenguas romances con el latín. A su vez, como se observa con la pluralización de *tierras* en *las tierras do se fabla lenguaje de latin* parece indicar no solamente esa relación sino una conciencia sobre la variedad de las formas romances. Esta relación es el reflejo de la mentalidad Alfonso X y sus colaboradores como herederos de la tradición latina, común en otras áreas europeas (Cano, 2008-2009, p. 187). De tal manera que, fruto de esa consideración, en las *Partidas*, emparentaban lingüísticamente estas lenguas romances con su pasado como continuadoras de ese legado latino. Así pues, por un lado, el texto del código alfonsí mostraría un reconocimiento de la variedad dialectal romance y, por otro, una vinculación de estas con el latín.

2.2. Sobre el lenguaje antiguo de España

Los glotónimos para el romance castellano surgen durante el reinado de Alfonso X. Niederehe (2008, p. 15-16) afirma que el monarca recurre a los glotónimos *nuestro lenguaje de Castilla*, *lenguaje castellano* o *castellano* con la intención de diferenciar

este romance de otras variedades lingüísticas. Además, añade que la voz romance se utilizaba comúnmente en el Medievo para nombrar el habla vulgar frente al habla culta.

Por su parte, existe otro glotónimo para el castellano que no recibió la atención de Niederehe y que merece la pena analizar: *Lenguaje antiguo de España*. El interés que suscita esta expresión radica en la presencia de *antiguo*, ya que su uso viene motivado por razones propagandísticas en el contexto del proyecto imperial del rey Sabio. Esta empresa tenía como objetivo la unión de todos los reinos de la península ibérica bajo el predominio de Castilla. Alfonso, en consecuencia, consideró a Castilla como continuador de la tradición del antiguo reino visigodo de Toledo. Asimismo, el rey aspiraba a que Castilla alcanzara un prestigio internacional (O'Callaghan 2019, pp. 25-36; Wright 2015, p. 49). En otras palabras, el rey pretende relacionar, a través del adjetivo *antiguo*, la lengua castellana —y, por ende, el reino castellano— con el reino visigodo de Toledo.

La idea de vincular la monarquía con el pasado visigodo es heredada de sus antecesores asturleonese, los reyes Ramiro I (842-850) y Ordoño II (914-924). Esta idea se consolidó con Alfonso VI, que se hará proclamar *Imperators Toletanus* tras la conquista de Toledo en 1085 (López, 2005, pp. 21-22). Así pues, la pretensión de Alfonso X de hegemonizar los reinos peninsulares con Castilla al frente utilizó la lengua como instrumento unificador de los reinos en favor del castellano. Castilla tenía ya en aquella época un peso demográfico en la península, pues, en términos de Klein (2013, p. 22), “pues era a la vez cristiana, islámica y judía y su común denominador tendría que ser el idioma entendido por quienes integraban tan extraño conglomerado”⁹. En este sentido, parece apropiado utilizar el concepto de *imperialismo lingüístico* propuesto por Moreno (2008, pp. 144-146) para aplicarlo al contexto de Alfonso X, donde la lengua supone un instrumento que sirve al objetivo imperial del monarca.

De igual modo, se puede comparar el uso del adjetivo *antiguo* en otros contextos de las *Siete Partidas* donde, de nuevo, se apela a esa tradición visigoda:

1. Mas los de españa antigua, mudaron este nome en muchas maneras, ssegund los fechos de armas, & los omes que los fazian (*Partidas* 2.23.25, Ed. 1528).
2. Ca segund fuero antigo de espanna todo onbre que cobdiçiasse ver muerte de su sennor el rey diziendo lo paladinamente si le fuere prouado deue morir por llo como aleuoso & perder quanto que ouier (*Partidas* 2.13.1).

En estos ejemplos propuestos, se establece, de igual modo, una relación entre *España antigua* y *fuero antigo de España*, y ese pasado visigodo. Asimismo, a esta evocación visigoda, se suman las *Siete Partidas*, el *Fuero Real* y el *Espéculo* que son producto de la reforma, la renovación del derecho y el monopolio de la justicia bajo el monarca, cuyo objetivo era la unificación jurídica de los reinos (Lodares, 1995, p. 44).

En definitiva, el uso del adjetivo *antiguo* en el glotónimo *lenguaje antiguo de España* se deriva del proyecto político de Alfonso X, donde utiliza la lengua como instrumento para alcanzar sus objetivos. Con *antiguo*, pues, pretende relacionar la lengua —o Castilla en otros contextos donde aparece el adjetivo— con esa tradición visigoda. De esta manera, Alfonso acude al reino de Toledo como sucesor de los visigodos, lo que justificaría el predominio castellano en la unificación de los reinos de la península ibérica.

⁹ Cita mencionada en Kleine (2013, p. 22) de Américo Castro.

Conclusión

Este estudio ha tenido como objetivo ofrecer una revisión sobre los glotónimos presentes en la obra intelectual de Alfonso X y sobre la conciencia lingüística de la época, que, en efecto, influye en la construcción de aquellos.

En primer lugar, la construcción general de los glotónimos en la producción intelectual de Alfonso X se realiza generalmente a través de dos procedimientos, estos son, por un lado, la construcción *lengua/lenguaje* + prep. *de* + el nombre del pueblo que habla la lengua a la que alude el glotónimo y, por el otro, la construcción *lenguaje/ lengua* + el adjetivo que se refiere al pueblo que habla la lengua expresada por la estructura. La primera construcción es más abundante que la segunda.

La presencia de estas dos construcciones se contraponen al latín, al griego, al árabe o, incluso, al hebreo al disponer estos últimos de sus propios glotónimos, que se alejan de los mecanismos generales citados anteriormente. Este hecho obedece a la consideración de estas lenguas en la época como transmisoras de la cultura y de la ciencia.

En suma, en la producción intelectual alfonsí se utilizan dos formas para referirse a las lenguas según su relevancia cultural, científica o técnica en ese momento y según criterios étnicos. Por un lado, el latín, el griego, el árabe y el hebreo son nombrados por medio de los tradicionales glotónimos, con sus respectivas variantes —*latino, ladino, arabe, arauve, arauigo, ebrayco*, etc.— Por otro lado, el resto de las lenguas, que aún no se utilizaban en estos ámbitos o estaban en proceso de *intelectualización*, en palabras de Lodaes (1993) —recuérdese el caso de *castellano derecho*—, son referidas conforme al origen étnico al que alude el glotónimo. Por ejemplo, para el castellano, se emplean las formas *lenguaje de Casti[e]lla*.

En segundo lugar, la presencia exclusiva de *lenguaje castellano* en la edición de 1528 supone una ruptura con la tradición impresa y manuscrita del código alfonsí. Se han propuesto varias hipótesis en este trabajo: la primera, se ha planteado que *lenguaje castellano* podría aparecer en el manuscrito que empleara Francisco de Velasco, quien lo habría introducido directamente a su edición. Sin embargo, no se han conservado las fuentes manuscritas a las que el editor pudo haber accedido. La segunda, se contempla la posibilidad de que el manuscrito del que se sirviera Velasco fuese el EY3 o uno similar debido a la semejanza discursiva entre el texto de la edición y el manuscrito. En este sentido, Velasco parafrasearía el *en romançe* que aparece en EY3 en *lenguaje castellano*. La tercera, ante la dificultad de demostrar las dos anteriores hipótesis por la falta de los manuscritos, se ha expuesto que el uso de este glotónimo pueda deberse al momento histórico en que se imprimió la edición de 1528. Puesto que en el momento y en el lugar en el que se publica esta edición, el prestigio cultural y político de España era creciente en Europa y sobre todo en Italia por la presencia española en aquel territorio, no resultaría extraño que el uso de dicho glotónimo estuviera motivado por cuestiones propagandísticas o por la moda imperante de aquel momento, posibilidades ambas que tienen que ver, en efecto, con la hegemonía de España en el siglo XVI.

De estas tres opciones, se prefiere optar por la tercera explicación, pues, al no disponer de esas fuentes documentales que permitirían confirmar la hipótesis de la paráfrasis o de la copia textual de Velasco, la última hipótesis que se ha contemplado es más favorable, tras considerar la influencia de España en Europa, en concreto, en Italia, donde se produjo un fuerte interés hacia lo español en aquel periodo.

En tercer lugar, la introducción del adjetivo *antiguo* en la construcción *lenguaje antiguo de España* viene también motivada por la propaganda al proyecto imperial alfonsí cuyo propósito era la unificación de los reinos peninsulares bajo la hegemonía de Castilla al considerar este reino como descendiente del antiguo reino visigodo de Toledo. En este sentido, el adjetivo *antiguo* vincularía la lengua castellana con esa tradición visigoda. La presencia de este adjetivo en otros contextos en la prosa alfonsí —ejemplos (1) y (2) en 3.2— sirve una vez más como argumento para respaldar la pretensión del rey de ligar la tradición castellana con la visigoda con fines propagandísticos encaminados a la unificación territorial bajo la preponderancia de Castilla.

En cuarto lugar, pese a que la mayor parte de los estudios sobre mentalidad lingüística no contemplan la vinculación lingüística romance con el latín —presumiblemente por la falta de datos— todo parece indicar que, en las *Siete Partidas*, efectivamente, se emparentaba, de algún modo, el conjunto lingüístico románico con el latín y, por ende, la conciencia sobre la variedad dialectal romance. Este planteamiento surge en la expresión *en las tierras do fablan lenguaje de latin* en la *Segunda Partida* donde el uso en plural de *tierras* abarcaría todos aquellos territorios de habla romance. Tal y como se ha apuntado, Alfonso X y sus escribas se consideraban, al mismo tiempo, sucesores del legado latino, hecho que justificaría esta vinculación lingüística. Asimismo, la distinción entre el léxico latino y léxico romance que se realiza a continuación de aquella expresión —*dizen combatir*— demostraría la competencia en el *scriptorium* alfonsí de discriminar las voces romances de las latinas.

En definitiva, el uso de los glotónimos, no solamente en la producción intelectual alfonsí, se explica por razones totalmente ajenas a la lingüística, en otras palabras, no es la propia lingüística la encargada de nombrar las lenguas sino más bien la cultura, la mentalidad, la política, etc., que son las responsables, por un lado, de crear una conciencia lingüística entre los hablantes de una comunidad y, por otro, de aprovechar esa conciencia como base para establecer, en esos hablantes, un sentimiento de pertenencia a un estado, a una nación o a un reino. En los casos que se han mostrado en estas páginas, Alfonso X alude al pasado visigodo para justificar su empresa, donde la lengua desempeña un papel destacado en su proyecto. Asimismo, no hay que olvidar la *intelectualización* del castellano —*castellano drecho*— con el fin de utilizar una lengua vernácula en contextos culturales y científicos. Luego, la política, la cultura, la idiosincrasia y el contexto histórico tienen un papel importante en la configuración de la mentalidad lingüística de los hablantes, más que la propia lingüística. El ejemplo de Alfonso X es una buena prueba de ello.

Bibliografía

- BOGNOLO, A. (2012). El libro español en Venecia. In CERRÓN PUGA ML. (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Bagato libri, pp. 244-258.
- CANO AGUILAR, R. (1985). Castellano ¿drecho? *Verba*, 12, pp. 287-306.
- CANO AGUILAR, R. (2008-2009). Alfonso X y la historia del español: imagen histórica. *VI Semana de Estudios alfonsíes*, Alcanate, pp. 173-199.


- CAPRA, D. (2007). Francisco Delicado, Alonso de Ulloa y la «Introduction a la lengua española». *Artifara*, pp. 17-28.
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, I. (2004). Alfonso X en la historia del español. In LAPESA, R. (ed.), *Historia de la lengua española*. Ariel, pp. 381-415.
- FRADEJAS RUEDA, J. M. (2022). Francisco de Velasco. Segundo editor de las «Siete Partidas». *Temas Medievales*. 30/1.
<http://temasmedievales.imhichuconicet.gov.ar/index.php/TemasMedievales/article/view/160> [3/03/2023].
- GAGO JOVER, F. & PUEYO J. (2018). El *Old Spanish Textual Archive*. Diseño y desarrollo de un corpus de textos medievales: lematización y etiquetado gramatical. *Scriptum digital*, 7, pp. 25-35.
<https://scriptum.uab.cat/scriptum/scriptum/article/view/v7-gago-pueyo> [14/05/2023].
- GAGO JOVER, F. & PUEYO J. (2020). *Old Spanish Textual Archive*. Hispanic Seminary of Medieval Studies. <http://osta.oldspanishtextualarchive.org> [14/02/2023].
- HAGMAN, R. (2003). Reconstructing the Dantean Linguistic Universe: A Reconsideration. *Enarratio*, 10, pp. 1-11.
- KLEIN, M. (2013). El carácter propagandístico de las obras de Alfonso X. *De medio Aevo*, 2, pp. 1-41.
- LAPESA, R. (2008-2009). Alfonso X y la historia del español: imagen histórica. *Alcanate: revista de estudios alfonsíes*, 6, pp. 174-193.
- LODARES, J. R. (1993). Las razones del «castellano derecho». *Cahiers de linguistique médiévale*, 18-19, pp. 313-334.
- LODARES, J. R. (1995). Alfonso el Sabio y la lengua de Toledo. Un motivo político-jurídico en la promoción del castellano medieval. *Revista de Filología Española*, pp. 35-56.
- LÓPEZ GÓMEZ, O. (2005). Ideología y dominación política en el siglo XI: Alfonso VI, «imperatus toletanus». *Anales Toledanos*, 41, pp. 7-38.
- LÓPEZ NEVOT, J. A. (2020). Las ediciones de las «Partidas» en el siglo XVI. *E-Spania*. <https://journals.openedition.org/e-spania/35041> [19/10/23]
- MARTÍNEZ, M. (2015). Lengua, nación e imperio en la Península Ibérica a principios de la Edad Moderna. In DEL VALLE, J. (ed.), *Historia política del español. La creación de una lengua*. Aluvión, pp. 51-69.
- MORENO, J. C. (2008). *El nacionalismo lingüístico. Una ideología destructiva*. Ediciones Península.
- NIEDEREHE, H. J. (2008). Lenguas peninsulares en tiempos de Alfonso X. *Boletín de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*, 6, pp. 13-28.
- O'CALLAGHAM, J. F. (2019). *Alfonso X, the Justiniano of His Age. Law and Justice in Thirteenth-century Castile*. Cornell University Press.
- TEJEDO-HERRERO, F. (2002). Contribución al estudio de los latinismos en las «Siete Partidas». In GAGO, F. (ed.), *Two generations: a tribute to Lloyd A. Kasten (1905-1999)*. Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 229-251.
- WRIGHT, R. (2015). La prehistoria del español escrito y el *zeitgeist* nacionalista del siglo XIII. En DEL VALLE, J. (ed.), *Historia política del español: la creación de una lengua*. Aluvión, pp. 37-50.
- ZIMMERMAN, K. (1991). Lengua, habla e identidad cultural. *Estudios de lingüística aplicada*, 14, pp. 7-18.

Entre la imagen y la palabra: algunas observaciones sobre la visualización de las unidades fraseológicas en las viñetas de prensa española de actualidad

Between the image and the word: some observations on the visualization of phraseological units in current Spanish press cartoons

Agnieszka Gwiazdowska

Universidad de Silesia de Katowice, Polonia

 <https://orcid.org/0000-0001-6966-3791>
agnieszka.gwiazdowska@us.edu.pl

Resumen: Como muestran varios estudios contemporáneos, las viñetas son una potente herramienta de crítica sociopolítica y uno de los más peculiares, complejos y atípicos recursos de opinión. El presente artículo versa sobre el empleo de unidades fraseológicas (de aquí en adelante, UF) en las viñetas de prensa española publicadas entre los años 2015 y 2022, y tiene un doble objetivo. Por un lado, pretende demostrar cómo las combinaciones fijas de palabras —que se caracterizan por diferente grado de fijación e idiomatidad— se visualizan, esto es, se representan verbal o gráficamente en dicho género textual y, por el otro, indagar en el valor de elementos contextuales en la creación y comprensión del significado fraseológico. Dicho de otro modo, se ofrecerá la tipología de las UF evocadas —bien de forma implícita, bien explícita— en las viñetas de contenido sociopolítico, así como se resaltarán el papel del componente icónico, lingüístico y sociocultural en la interpretación, por parte del lector, del significado fraseológico lexicalizado (convencionalizado) y desautomatizado (no convencionalizado), es decir, inferido en el contexto de la viñeta.

Palabras clave: unidades fraseológicas, viñetas de prensa, lenguaje visual, desautomatización fraseológica, multimodalidad.

Abstract: As several contemporary studies show, graphic cartoons are a powerful tool for sociopolitical criticism and one of the most peculiar, complex, and atypical opinion resources. This article deals with the use of phraseological units (PhUs) in current Spanish press cartoons published between 2015 and 2022 and its aim is twofold. On the one hand, it attempts to demonstrate how fixed word combinations with different degrees of fixation and idiomatity are visualized, that is, are represented either verbally or iconically in this textual genre, and, on the other, it pretends to determine the value of contextual elements in the creation and comprehension of phraseological meaning. In other words, a typology of the PhUs used, either implicitly or explicitly, in the sociopolitical cartoons will be offered and the role of the iconic, linguistic and sociocultural component in the reader's interpretation of the phraseological meaning, both lexicalized (conventional) and manipulated (non-conventional), that is, inferred in the press cartoon's context, will be highlighted.

Keywords: phraseological units, press cartoons, visual language, phraseological manipulation, multimodality.

Introducción y objetivos

Resulta incuestionable que, en los últimos años, se ha observado una gran proliferación de trabajos, o bien centrados en un análisis pragmalingüístico de las viñetas periodísticas desde el punto de vista de la Teoría General del Humor Verbal (Padilla García & Gironzetti, 2012; Agüero Guerra, 2013; Carbajal Carrera, 2013; Pedrazzini & Scheuer, 2019; Sędek, 2020, entre otros), o bien enfocados en distintas funciones discursivas de este género textual que, debido a su gran poder visual y su capacidad para generar debate, se ha consolidado como un potente instrumento de opinión y de crítica sociopolítica (cfr. Tejeiro Salguero & León Gross, 2009; Suárez Romero, 2015; Donofrío, 2021, entre otros). Tampoco puede pasar desapercibido el hecho de que el número de estudios que tratan el papel de las UF en la generación del humor verbal sigue creciendo¹. No obstante, a nuestro parecer, todavía faltan estudios que aborden la cuestión de la representación (icónica, verbal o iconográfica) del componente fraseológico en el discurso periodístico español en general y, en particular, en las viñetas de prensa de actualidad.

El presente trabajo pretende llenar esta laguna. Es un intento de describir y explorar el uso de las UF, en su mayoría locuciones², en las viñetas de contenido sociopolítico, publicadas en los años 2015-2022 en los periódicos españoles de mayor difusión, tales como *El Diario*, *La Voz de Galicia*, *ABC*, *El Periódico*.

Nuestro objetivo es, por un lado, indagar en el carácter multimodal de la viñeta, es decir, demostrar que el componente icónico (imagen), igual que el componente verbal (texto), influye en la creación, identificación y comprensión del significado fraseológico tanto lexicalizado e institucionalizado como desautomatizado, «actualizado» en el contexto de la viñeta. Sin duda alguna, la convergencia de ambos códigos semióticos en una misma viñeta es una herramienta persuasiva muy potente para criticar el contexto sociopolítico en el que se gestan (Agüero, 2013, pp. 7-9; Montero Curiel, 2021, p. 169). Así pues, nuestra hipótesis de partida es la siguiente: aunque el significado compositivo de una UF dada puede ser representado en la viñeta solo a través del componente visual, en la mayoría de los casos, resulta imposible disociar los elementos icónicos de los lingüísticos, dado que ambos influyen en la adecuada decodificación del significado fraseológico subyacente, así como en la interpretación del mensaje global de la viñeta. Entre dichos componentes existe una interacción, esto es, tanto unos como otros pueden desempeñar la función de realce y llenar de contenido la escena presentada en la viñeta y, de este modo, facilitan al lector a recomponer una UF aludida, con frecuencia, de forma indirecta, actualizan su significado, así como permiten entender la función figurativa de la viñeta. Este parece ser el caso, sobre todo, de las UF semánticamente manipuladas, cuyo significado lexicalizado se 'remotiva' o se 'recrea' a la luz de la imagen que acompaña el texto.

Por otro lado, en las líneas que siguen intentaremos demostrar qué papel desempeñan en este género discursivo las UF que presentan diferente grado de

¹ Para citar algunos ejemplos, se puede mencionar el trabajo de Alvarado Ortega y Aliaga Aguza (2018) dedicado al análisis de las fórmulas rutinarias en un corpus humorístico multimodal, el trabajo de Illán Castillo (2021) enfocado en el empleo de las UF modificadas y sus implicaciones cognitivas en el género del monólogo humorístico, o las recientes investigaciones del grupo GRIALE de la Universidad de Alicante (Timofeeva & Ruiz Gurillo, 2021) sobre marcas e indicadores humorísticos (entre ellos, la fraseología) en las interacciones infantiles.

² Para profundizar en el tema de la clasificación de las UF en tres esferas fraseológicas: colocaciones, locuciones y enunciados fraseológicos, véase Corpas Pastor (1996).

fijación e idiomatidad y que, en función del contexto, pueden adquirir un significado distinto al convencionalizado o tener cierto valor irónico. Tampoco haremos caso omiso de la vital importancia de elementos contextuales en la adecuada interpretación, por parte del lector, de una UF dada.

Puesto que resulta imposible llevar a cabo cualquier análisis lingüístico sin situarlo en el área a la que pertenece, el primer apartado tiene por objetivo acercar al lector al universo fraseológico, explicar su naturaleza y propiedades intrínsecas, tanto obligatorias como facultativas. En el apartado tercero, explicaremos el concepto de *viñeta*, enfocándonos en las características del código verbal y visual. Tales reflexiones nos permitirán en el apartado cuarto y siguientes no solo abordar la cuestión de la visualización de las UF en la prensa de actualidad, sino también de ofrecer la tipología de los recursos fraseológicos usados en las viñetas partiendo, entre otros, de los estudios de González Aguiar (2004), García González (2020), Montero Curiel (2021) o Hernández Bayter (2013). Por último, a raíz de lo expuesto, ofreceremos las conclusiones pertinentes.

1. Particularidades del universo fraseológico

Cabe recalcar que, a pesar del notable avance en la investigación de la fraseología, todavía no hay unanimidad entre los lingüistas con respecto al estatus lingüístico de esta disciplina ni a la clasificación y los rasgos distintivos de las UF, objeto de su estudio. En el presente trabajo, entendemos por *unidad fraseológica* una expresión prefabricada, convencionalizada y pluriverbal que puede desempeñar distintas funciones oracionales. Se trata de una estructura fijada, esto es, reproducida en el discurso como una construcción previamente hecha, puesto que ha sido almacenada con anterioridad en la memoria de hablantes, es una unidad del lexicón mental (cfr. Corpas Pastor, 1996; Zuluaga Ospina, 2001). La repetición de las UF en el habla, esto es, la frecuencia de uso, puede desembocar en su convencionalización o institucionalización. Dicha institucionalización fraseológica presenta dos características esenciales: la fijación —denominada también *estabilidad formal*, *petrificación* o, incluso, *congelación*—, una cualidad potencial y variable, de carácter gradual, y la especialización semántica —o la lexicalización—, las cuales están interrelacionadas, dado que la fijación formal conduce al cambio semántico (Corpas Pastor, 1996, p. 23).

Al abordar la cuestión de la lexicalización de las UF es menester mencionar también el rasgo de *no composicionalidad semántica* o *idiomaticidad*, entendido como «aquella propiedad semántica que presentan ciertas unidades fraseológicas, por la cual el significado global de dicha unidad no es deducible del significado aislado de cada uno de sus elementos constitutivos» (Corpas Pastor, 1996, p. 27). La mayoría de las UF pueden presentar dos tipos de significado denotativo: uno literal y otro figurativo (traslaticio), esto es, idiomático u opaco, el cual es responsable de la idiomatidad fraseológica y es el resultado de procesos metafóricos o metonímicos. Se ha de afirmar que el rasgo de idiomatidad se considera una propiedad semántica potencial y no esencial para la denominación fraseológica. Es decir, la cualidad de especificidad idiomática, al igual que la de fijación, puede darse en diversos grados: podemos hablar de la idiomatidad plena, parcial o nula.

El rasgo de fijación, considerado una propiedad definitoria de las UF, se ve implicado también en el fenómeno de *desautomatización fraseológica* por el cual se entienden las alteraciones o modificaciones voluntarias de las UF, tanto en su estructura interna como en su combinación con otros elementos del discurso, que ocasionan una serie de efectos pragmáticos especiales (expresivos, humorísticos,

aclaratorios, etc.). Cabe resaltar que cuanto más fija, institucionalizada o idiomática es una UF dada, más posibilidades hay de que sufra alguna alteración creativa en el discurso y pueda «desplegar cualquier efecto novedoso» (Mena Martínez & Sánchez Manzanares, 2015, p. 63) reconocido por el hablante. Según el tipo de la manipulación/modificación voluntaria presentada se pueden distinguir dos clases de la desautomatización fraseológica³, la formal y la semántica, a las cuales aludiremos en detalle en los apartados siguientes (cfr. el apartado 4.2.).

Una vez explicados y concretados los aspectos fraseológicos relevantes para llevar a cabo el análisis pormenorizado del uso que se hace de las UF por parte de distintos humoristas gráficos de la prensa española de actualidad —David Pintor y Carlos López (*La Voz de Galicia*), más conocidos como Pinto y Chinto, Bernardo Vergara (*El Diario*), José Manuel Puebla (*ABC*), Anthony Garner (*El Periódico*)— a continuación explicaremos el concepto de *viñeta*, objeto de nuestro estudio, y su naturaleza multimodal.

2. Definición y características de las viñetas de prensa

En primer lugar, merece la pena subrayar que con referencia a este tipo de género periodístico se emplean varias nociones: *dibujo satírico*, *chiste gráfico*, *tira humorística*, *historieta*, *humor gráfico*, *caricatura*⁴. Algunas de las denominaciones mencionadas (como *chiste* o *humor gráfico*) otorgan un papel prominente al humor, aunque cabe poner de relieve que este no constituye un elemento básico de muchas viñetas periodísticas (cfr. Tejeiro Salguero & León Gross, 2009). En el presente trabajo emplearemos el término *viñeta*, que nos parece más frecuentemente empleado en los estudios contemporáneos, el cual entendemos como:

la imagen (o serie breve de imágenes) que se publica en un medio de comunicación, optativamente acompañada de texto, en la que se representa una situación sobre la que el autor desea transmitir un mensaje con finalidad opinativa y/o de entretenimiento, y en la que el dibujo es un componente o una referencia fundamental (Tejeiro Salguero & León Gross, 2009, en línea).

De la cita expuesta se sobrentiende que las viñetas pueden aparecer en dos formatos: mono- (solo texto o imagen) o multimodal (texto e imagen), siendo este último más frecuente. Es decir, algunos viñetistas optan por el formato de viñeta exclusivamente visual, mientras que otros prefieren un formato escrito-icónico que combina el código visual (recursos de composición gráfica como el encuadre, los ángulos de visión, el color, el estilo del trazo o el gestuario de los personajes) y la narración verbal, que incluye diálogo, onomatopeya, globos, letreros, pancartas o cartelas (Agüero Guerra, 2013, p. 9; Sędek, 2020, p. 377). Estas dos modalidades —la icónica y la textual— se complementan, puesto que «tanto el texto como el dibujo tienen la posibilidad de convertirse alternativamente en *fondo* y *figura*» (Padilla y Gironzetti, 2012, p. 95). Dicho de otro modo, cada uno de estos modos semióticos puede desempeñar un papel —bien principal, bien secundario— en la transmisión del significado global de la viñeta:

³ Conviene mencionar que Llopart Saumell (2020, p. 122) destaca otro tipo de manipulación fraseológica, la desautomatización morfológica, no obstante, a nuestro modo de ver, no precisa cuál es la diferencia entre la desautomatización fraseológica formal y la morfológica, incluso parece que trata indistintamente ambos términos.

⁴ Según Tejeiro Salguero & León Gross (2009, en línea), los términos más frecuentemente empleados en España son *viñeta*, *chiste*, *humor*, *tira*, *humor gráfico*, mientras que en el ámbito latinoamericano se tiende más a utilizar los términos como *caricatura*, *cartones* (México) u *opinión gráfica*.

en algunas viñetas se persigue sacarle el máximo rendimiento a la imagen verbal, mientras que en otras son las relaciones entre la imagen gráfica y la imagen verbal o el contenido verbal por sí mismo los que consiguen un rendimiento comunicativo de la UF (González Aguiar, 2004: 80)⁵.

Debido a dicha fusión entre código visual (*imagen*) y lingüístico (*palabra*), las viñetas presentan una carga persuasiva mayor, sirven para descargar tensiones, denunciar o suscitar una reflexión. Se consideran discursos multimodales en los cuales interactúan varios modos semióticos —sobre todo icónicos y lingüísticos, solo el componente auditivo está ausente— al servicio de una intencionalidad comunicativa y expresiva (Pedrazzini & Scheuer, 2019, p. 124). El hecho de que la viñeta sea un género multimodal requiere, por parte del lector, un grado suficiente tanto de la competencia lingüística como de la competencia icónica. Dicho de otro modo, «saber interpretar la imagen parece tan importante como ser capaz de descifrar un mensaje lingüístico [...]» (Menéndez Ayuso & Delgado Cabrera, 1996, p. 159). No obstante, a veces ocurre que la comprensión del significado global de la viñeta por parte del lector no llega a producirse debido a que este no posee el esquema apropiado, esto es, conocimientos suficientes para la interpretación del mensaje. De ahí que el tercer elemento primordial en la elaboración y la comprensión de viñetas de prensa, aparte del componente verbal e icónico, sea el componente sociocultural, lo que confirma la constatación siguiente de Vega Umaña (2013, p. 92):

El sentido del mensaje visual lo confiere el contexto en el cual se construye y se difunde su contenido [...] Es decir, la imagen —como discurso icónico— es válida y significativa dentro de una realidad específica, en la cual coexisten los elementos distintivos de la argumentación presentada. En otras palabras, «la argumentación icónica se desarrolla siempre en un contexto, donde intervienen valores (...), que comparten el productor y su público» (Rojas Mix 2006, p. 38).

Así pues, al lector le resultará imposible comprender en toda su amplitud el mensaje de una viñeta dada si no se activan los conocimientos socioculturales previos en función de los cuales la interpretación del significado global de la viñeta, tanto mono- como multimodal, puede ser más superficial o más profunda.

3. Visualización de las UF en las viñetas de prensa de actualidad

En el presente apartado no solo presentaremos la tipología de las UF empleadas en las viñetas de prensa, objeto de nuestro estudio, sino que también abordaremos la cuestión de la influencia del componente visual en la creación y decodificación del significado fraseológico, así como demostraremos que, muy a menudo, los elementos icónicos son indisolubles de los lingüísticos, puesto que ambos desempeñan tanto la función referencial como la expresiva. Asimismo, sirviéndonos de las viñetas seleccionadas, intentaremos ejemplificar las peculiaridades fraseológicas presentadas en el apartado segundo (*fijación, institucionalización, idiomatización*) e indagar en distintos factores responsables de la construcción y la adecuada interpretación del significado global de la viñeta. Para lograr este fin, llevaremos a cabo el estudio de seis viñetas, minuciosamente seleccionadas de

⁵ Para profundizar en la relación entre imagen y palabra, consúltese Barthes (1986 [1982]), quien distinguió dos formas de representación del lenguaje: la función de relevo (la imagen ayuda a interpretar el mensaje lingüístico) y la función de anclaje (el mensaje lingüístico da sentido al contenido de la imagen).

entre más de veinte sometidas al análisis, que aluden implícita o explícitamente a una UF determinada: las tres primeras evocan de forma directa o indirecta las UF canónicas, esto es, las que guardan fidelidad a los modelos establecidos por la norma general (Montero Curiel, 2021, p. 170), mientras que en las tres siguientes aparecen las UF desautomatizadas, tanto formal como semánticamente.

3.1. UF canónicas sugeridas por el texto o por la imagen

En las líneas que siguen nos centraremos en las viñetas que evocan —bien de forma directa, bien indirecta— las UF canónicas, lexicalizadas e institucionalizadas en el sistema. En el primer caso, se trata de las viñetas en las cuales las UF están explícitamente enunciadas. En el segundo caso (alusión indirecta) se pueden presentar dos situaciones distintas: 1) la imagen viene acompañada de algún constituyente verbal de las UF subyacentes, las cuales, siguiendo la terminología propuesta por González Aguiar (2004), denominamos *UF semi-explicitas*, 2) una determinada UF es evocada solo a través de pistas visuales dejadas por el viñetista, con el objetivo de permitir al lector identificar, reconstruir y comprender la UF que hay detrás de la imagen. Dicho de otro modo, para descifrar el significado global de la viñeta, el lector, de acuerdo con su nivel de competencia (lingüística, icónica y sociocultural), debe asociar la imagen con una determinada UF, más o menos opaca.

3.1.1. UF canónicas sugeridas por el texto (explícitas verbalmente)

Son las UF que aparecen en el contenido verbal de la viñeta sin alteración formal alguna. Sin lugar a dudas, este uso de las UF en las viñetas es menos interesante desde el punto de vista del juego creativo entre imagen y palabra, «si bien la elección de una UF va acompañada de ordinario de intenciones pragmáticas definidas» (González Aguiar, 2004, p. 85). Es decir, en cualquier tipo de discurso, incluido el periodístico, el uso de la UF es un hecho marcado, puesto que refresca y enriquece el enunciado (cfr. Timofeeva, 2009), así como ejerce una atracción especial sobre el destinatario: sirve para persuadirlo, hacerle reír o provocar su interés.

Veamos un ejemplo de las UF canónicas explícitas verbalmente, representado en la siguiente viñeta dibujada por Bernardo Vergara para *El Diario*.



Fig. 1. Vergara, *El Diario*, 25.07.2019.

La imagen es muy plástica: nos muestra a una pareja de ancianos frente al televisor. Se supone que están viendo algún debate político. De su conversación, así como de su expresión facial, se desprende su gran descontento y desagrado con lo visto y lo oído. En el rincón derecho de la viñeta aparece un libro, «lanzado» desde dentro del televisor que los golpea en la cabeza, con un título muy significativo *Cuentos chinos*. Es una locución nominal cuyo significado convencionalizado se puede definir como 'embuste, engaño' (DLE) o 'mentira' (DFDEA), es decir, dicha UF se caracteriza por una clara valoración negativa. En el contexto propuesto, que hace referencia a las elecciones generales celebradas en España el 10 de noviembre de 2019, la locución canónica alude metafóricamente a las promesas sin fin dadas por los políticos en las campañas o debates electorales transmitidos en la televisión con el fin de buscar votos de los ciudadanos. Así, podemos constatar que, en la viñeta en cuestión, el modo verbal (la locución analizada) desempeña la función de anclaje, es decir, refuerza el sentido de la imagen. La idea de las promesas electorales engañosas y vacías es actualizada con el título de libro dibujado, de ahí que lo lingüístico intensifique la información vehiculizada en el modo visual.

3.1.2. UF canónicas sugeridas por el texto y por la imagen (semi-explicitas verbalmente)

Este grupo se diferencia del anterior en el sentido de que en la viñeta no aparece la UF canónica en su forma plena, sino uno de sus elementos constitutivos, el cual, junto con la(s) imagen(es) que le acompaña(n), permite al lector recomponer la unidad entera y orientarlo en la interpretación de la viñeta. Dicho de otro modo, «se combina la imagen con la presencia de palabras-clave que guían en el proceso de reconstrucción del fraseologismo: estas voces actúan como un apoyo para desentrañar el mensaje» (González Aguiar, 2004, p. 85). En este caso, es el componente textual el que complementa la imagen y a la vez refuerza su valor pragmático-comunicativo.

Todo lo mencionado lo ilustra el ejemplo siguiente:



Fig. 2. Pinto y Chinto, *La Voz de Galicia*, 07.03.2017.

La viñeta arriba presentada está formada por una secuencia de tres imágenes. En la primera figura aparece la Diosa romana Iustitia, equivalente de la helénica Themis, conocida como la Dama de la Justicia, la cual desde el siglo XV viene representada con una venda en los ojos, emblema de la imparcialidad y de la

objetividad. En la mano izquierda soporta una balanza, símbolo de la equidad, y en la mano derecha, en vez de la espada —que simboliza el poder y la fuerza—, lleva el archivo titulado *Caso Auditorio*. Dicho título hace referencia a la adjudicación de las obras del auditorio de la localidad Puerto Lumbreras en 2006 y a la investigación judicial de los presuntos delitos de prevaricación, malversación de fondos públicos, fraude contra la Administración y falsedad en documento oficial⁶. La segunda imagen, la del medio, representa a Pedro Antonio Sánchez, alcalde de Puerto Lumbreras entre 2003 y 2013, y presidente de la Región de Murcia desde el junio de 2015 hasta el abril de 2017, cuando dimitió por su imputación en los casos *Púnica* y *Auditorio*⁷. La tercera imagen, la de la derecha, representa a Mariano Rajoy, presidente del Partido Popular y presidente del Gobierno de España de entonces.

Cada una de las tres imágenes viene acompañada de un elemento textual relevante: 1) *Ciega*, 2) *Sordo*, *¡¡¡Dimisión!!!* y 3) *Mudo*, respectivamente. La interdependencia entre lo visual —que se convierte en *figura*— y lo verbal —que actúa de *fondo*— explicita el significado de las UF subyacentes, así como ayuda al lector a recomponer las locuciones fijas y semiidiomáticas que contienen en su estructura los lexemas expresados verbalmente en las respectivas imágenes que les sirven de base: *La justicia es **ciega*** (la primera imagen), *hacerse el **sordo**/hacer **oídos sordos*** (la segunda imagen), *hacerse el **mudo*** (la tercera imagen).

Se podría suponer que la primera expresión hace referencia a la imparcialidad de la Justicia, la cual no debe mirar a las personas, sino a los hechos, tratar a todos de forma equitativa. No obstante, su significado institucionalizado o convencionalizado es más bien peyorativo: dicha expresión evoca connotaciones claramente negativas, puesto que se emplea a modo de insulto hacia la Justicia española. En cierto contexto de uso puede, incluso, adquirir un sentido sarcástico o irónico, es decir, es una marca discursiva de la ironía (Timofeeva & Ruiz Gurillo, 2021; Padilla & Gironzetti, 2012). En el ejemplo analizado, la locución mencionada sirve para descalificar al Ministerio de Justicia, sobre todo al ministro Rafael Catalá y sus declaraciones iniciales respecto a la posible dimisión de Pedro Antonio Sánchez⁸.

La segunda locución (*hacerse el sordo/hacer oídos sordos*), evocada también a través de la interacción entre imagen y palabra, igual presenta un significado denotativo despectivo: alude metafóricamente a una persona que quiere desentenderse de un asunto, no atiende intencionalmente a lo que le dicen. Como señala Buitrago (2005, p. 368), «es como si, de repente, uno tuviera la capacidad de cerrar los oídos, de 'ensordecerlos' para que no le llegue aquello que no le apetece oír». Dicha locución hace referencia a la actitud de Pedro Antonio Sánchez, quien no hacía caso a la voz de Ciudadanos, partido que exigía su renuncia inmediata tras su presunta implicación en el 'Caso Auditorio'.

⁶ Para más detalles, véase *Caso Auditorio Puerto Lumbreras* (<https://www.libertaddigital.com/temas/caso-auditorio-puerto-lumbreras/>, fecha de la consulta: 28.07.2023).

⁷ Conviene mencionar que, en septiembre de 2017, Pedro Antonio Sánchez renunció a la presidencia del Partido Popular de la Región de Murcia para afrontar la defensa de las acusaciones de fraude y prevaricación a las que entonces se enfrentaba. Cinco años más tarde, en septiembre de 2022, comenzó el juicio por el 'Caso Auditorio'; el 6 de marzo de 2023 Sánchez fue condenado a tres años de prisión.

⁸ Para más detalles, véase *Catalá rechaza que el presidente de Murcia tenga que dimitir* (https://elpais.com/politica/2017/02/21/actualidad/1487671264_739300.html, fecha de la consulta: 28.07.2023).

La locución evocada indirectamente por la tercera imagen —*hacerse el mudo*—, a nuestro parecer, se caracteriza por una menor frecuencia de uso. Su significado figurativo se puede definir como 'quedarse callado o muy silencioso cuando se debería hablar o hacer algún ruido'. En el contexto de la viñeta, dicha locución alude a la actitud de Mariano Rajoy, quien defendió la presunción de inocencia de Antonio Sánchez y apoyó su continuidad como presidente de Murcia tras su imputación en el 'Caso Auditorio'.

Como se puede observar, las tres UF aparecen de forma concurrente en una misma viñeta y desempeñan la función de realce, es decir, «hacen que sobresalga lo que con ellas se quiere decir [...] tanto en el plano de la expresión como en el del contenido» (González Aguiar, 2004, p. 93). Además, han sido decodificadas gracias a la convergencia de dos modos semióticos (verbal e icónico). En el ejemplo analizado, los elementos textuales desempeñan la función de relevo respecto a los componentes visuales (cf. Barthes, 1986 [1982]), es decir, son las imágenes las que ayudan a descifrar el significado lexicalizado de las UF e interpretar el mensaje lingüístico de la viñeta: una mirada crítica a una situación sociopolítica de España de entonces.

3.1.3. UF canónicas sugeridas solo por la imagen (implícitas)

En este epígrafe nos enfocaremos en las viñetas en las cuales el significado lexicalizado de las UF es representado solo de forma icónica, es decir, es el componente de imagen de una locución dada el que se sitúa en el primer plano y llena de contenido la escena presentada⁹. Se trata de las UF implícitas que, gracias a su alto grado de fijación e institucionalización, se evocan solamente a través de un apoyo visual. Debido a que una viñeta dada no contiene los elementos lingüísticos necesarios para una interpretación exacta del mensaje subyacente, el receptor ha de recurrir a su capacidad inferencial para reconstruir verbalmente la UF representada gráficamente y, de esta manera, decodificar el significado global de la viñeta. Así pues, debe activar un conjunto de asociaciones conceptuales —conectar las facetas relevantes de su conocimiento— que constituyen la base de las inferencias pragmáticas, gracias a las cuales es capaz de relacionar la imagen con una respectiva UF e interpretar de forma adecuada el mensaje no directamente expresado en la viñeta.

Aunque las imágenes por sí solas son capaces de conducir al lector al contenido lingüístico de una UF dada, cabe recalcar, siguiendo a González Aguiar (2004, p. 83), que «este recurso solo se puede emplear cuando se trata de fraseologismos contruidos sobre un significado literal que pueda ser plasmado en una imagen visual». Así pues, dicho fenómeno afecta, sobre todo, a las UF fijas, pero semiidiomáticas, en las cuales la relación entre el significado literal y el traslaticio no parece difícil de desentrañar al lector.

La viñeta que viene a continuación ilustra por excelencia este mecanismo:

⁹ Como subraya Timofeeva (2012, p. 319), el componente de imagen «postula que una unidad será figurativa si, además de la denominación adicional, es posible rastrear una imagen que sustenta su significado». Es decir, se hace referencia a un nivel conceptual adicional que presentan las unidades figurativas.

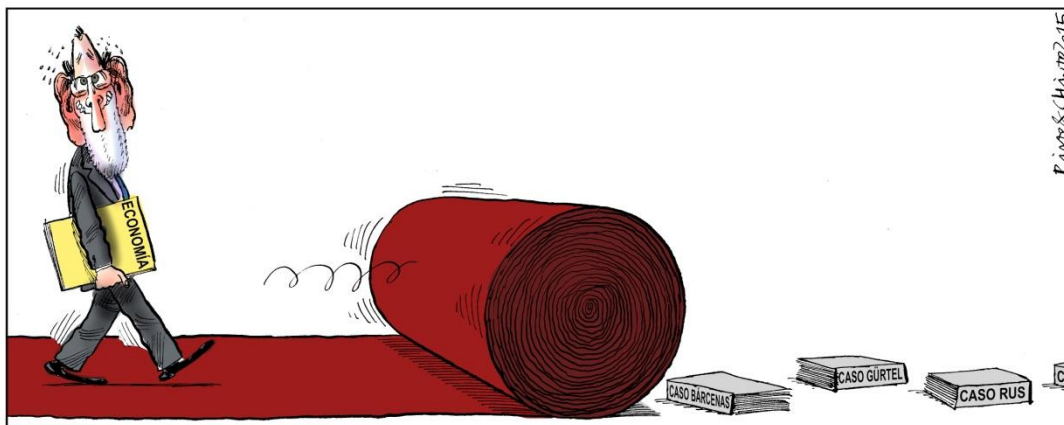


Fig. 3. Pinto y Chinto, *La Voz de Galicia*, 06.05.2015.

En la presente viñeta figura Mariano Rajoy, político español del Partido Popular (PP) y presidente del Gobierno entre 2011 y 2018. En la imagen lleva en la mano derecha un manual de economía y está caminando por la alfombra roja, la cual, al irse desplegando, cubre los libros tirados en el suelo con títulos bastante significativos: *Caso Bárcenas*, *Caso Gürtel* y *Caso Rus*. En lo que se refiere a la contextualización de la viñeta, dichos títulos aluden a los apellidos de tres personajes implicados en una red de corrupción política: Luis Bárcenas, Francisco Correa Sánchez¹⁰ y Alfonso Rus, respectivamente.

Observada esta imagen se espera que el lector active una expresión lingüística en consonancia con ella, que corresponde en concreto con la locución española *barrer (de)bajo de la alfombra* o *meter/esconder/la basura bajo/debajo de la(s) alfombra(s)*, la cual presenta cierta variación léxica, sobre todo respecto a su componente verbal. Como señala Buitrago (2005, p. 458), la locución en cuestión posee el significado figurativo despectivo, el de 'ocultar, de forma un tanto apresurada y chapucera, algún secreto o asunto comprometido; esconder, en vez de eliminar, asuntos turbios o comprometedores, como si quien barriera ocultara la suciedad bajo la alfombra para que no se viera y evitarse así el tener que recogerla'. La presente decodificación fraseológica actúa de intermediario en la interpretación de la imagen fuertemente vinculada a un código lingüístico o, dicho de otro modo, la UF sirve de puente entre el componente gráfico y el significado actual de la viñeta: el de esconder varias tramas de corrupción que afectaban al Partido Popular de entonces.

Asimismo, la locución plasmada en imagen no solo presenta una motivación icónica, basada en la semejanza (en sentido amplio) entre la entidad denotada por el significado actual y la entidad reflejada por la imagen subyacente (Dobrovol'skij y Piirainen, 2005, p. 90), sino también una naturaleza metafórica: la metáfora se convierte en un instrumento metalingüístico para el análisis de las relaciones icónicas entre el componente de imagen y el significado figurativo de una UF dada.

3.2. UF desautomatizadas (formal o semánticamente)

Al abordar la cuestión de las propiedades intrínsecas de las UF, hemos señalado que la fijación se debe considerar un rasgo definitorio relativo en el sentido de que se admiten ciertas transformaciones, alteraciones y modificaciones —de índole formal

¹⁰ Cabe señalar que el apellido *Correa* ha dado nombre a toda la Investigación judicial iniciada por la Fiscalía Anticorrupción y conocida también como Trama Gürtel.

y semántica— de las UF, que ocasionan una serie de efectos pragmáticos especiales en el receptor. Sin lugar a dudas, la desautomatización fraseológica es un hecho pragmático que tiene carácter contextual. Los cambios surgidos en las UF, que aparecen de forma explícita en las viñetas de prensa, se pueden clasificar en dos grupos principales:

1. *Desautomatización formal*, que hace referencia a las modificaciones formales, tanto sintácticas como léxicas, que aparecen en la estructura formal interna de la UF (cambios morfológicos, adiciones, supresiones, reducciones, sustituciones de los elementos constitutivos), los cuales pueden producirse bien aislada, bien simultáneamente (cfr. Corpas Pastor, 1996, pp. 248-251; González Aguiar, 2004, p. 87).
2. *Desautomatización semántica*, esto es, alteraciones referentes a la composición léxica de una UF dada, las que parten del potencial semántico de sus componentes. Se trata de la existencia de un homófono o cuasi-homófono de alguno de los lexemas o de la combinación de los mismos, así como de las posibilidades polisémicas de los componentes de un fraseologismo determinado. La recuperación —tanto total como parcial— del significado primario, esto es, literal, de la UF es una de las fuentes más frecuentes de este tipo de desautomatización (Timofeeva, 2009, p. 258).

El primer tipo de desautomatización fraseológica, la de índole formal, lo ilustra la siguiente viñeta, creada por José Manuel Puebla para el diario ABC.



Fig. 4. Puebla, ABC, 5.12.2022.

En este caso, la manipulación creativa se basa en el intercambio de vocablos fonéticamente emparentados: *mal* y *bal*, respectivamente. Se trata del proceso de desfijación por conmutación, es decir, la modificación por sustitución de elementos constitutivos de la UF original [*ir*] de *mal en peor*, que presenta el siguiente significado fraseológico lexicalizado: 'cada vez más desacertada e infaustamente' (DLE) o 'cada vez en forma menos satisfactoria' (DFDEA). El adverbio de modo *mal* viene sustituido por el vocablo *bal* que alude al apellido del portavoz de Ciudadanos, Edmundo Bal. Mediante dicha sustitución léxica se hace referencia a su decisión, anunciada en diciembre de 2022, de competir con la actual presidenta de la formación —Inés Arrimadas— para liderar dicho partido. Resulta obvio que, debido a la manipulación formal voluntaria, la UF modificada cumple un fin

comunicativo concreto y adquiere cierto valor lúdico y, a la vez, irónico: da a entender, metafóricamente, que, con este nuevo liderazgo, Ciudadanos no recuperará su posición política, no saldrá más fuerte y Bal no lo llevará a la victoria electoral.

A continuación, presentamos dos ejemplos de viñetas, dibujadas por Anthony Garner para *El Periódico* durante la pandemia del COVID-19, en las cuales aparecen las UF semánticamente desautomatizadas, cuyo significado fraseológico, o bien actúa de manera simultánea con el significado literal (Fig. 5), o bien se da prominencia al significado compositivo de la UF (Fig. 6).



Fig. 5. Garner, *El Periódico*, 16.11.2020.

La presente viñeta está compuesta por una secuencia de dos imágenes que representan a Fernando Simón, epidemiólogo español y portavoz del Ministerio de Sanidad en la lucha contra el COVID-19 en España. La primera imagen, a través del contenido visual de la burbuja de la derecha, alude metafóricamente a las declaraciones y acciones efectuadas por F. Simón en relación con la pandemia de coronavirus. En cambio, en la segunda imagen observamos que otra persona, probablemente un profesional de la salud, le está tapando la boca con la mano. Dicha imagen, acompañada de un elemento textual (*La primera norma, Sr. Simón: La boca siempre bien tapada*), permite al lector reactivar los elementos constitutivos de la unidad original que le sirve de base: *tapar a alguien la boca*, la cual presenta un carácter peyorativo, puesto que, como señala el DFDEA, se usa con el significado de 'hacerle callar a alguien sobornándole o amenazándole'. En este caso, el receptor de la viñeta también efectúa una doble lectura de la unidad fraseológica trunca. Se produce la desautomatización semántica de la UF original en cuestión en el sentido de que se manipula la literalidad de dicha locución. Dicho de otro modo, se trata del juego alusivo de los dos planos —el idiomático/figurativo ('cohecharlo con dinero u otra cosa para que calle', *DLE*) y el literal/compositivo ('cubrir la boca con una mascarilla para prevenir la transmisión del coronavirus')— debido al cual la unidad modificada connota y transparenta, de algún modo, la unidad fraseológica originaria. Gracias a esta ambigüedad, que el contexto comunicativo favorece, podemos observar el juego entre el significado fraseológico y el literal, que se actualizan simultáneamente. Así pues, es el contexto de uso lo que permite que la misma UF presente una lectura ambigua. Además, «al distanciar el significado fraseológico del literal, se logra destacar el efecto ridiculizante que se persigue» (González Aguiar, 2004, p. 91).

En la siguiente viñeta también se produce la desautomatización semántica de la UF ¡Me cago en la mar! —la que funciona como expresión de desagrado, disgusto, contrariedad o enfado (DDFH)— y se manipula la literalidad de dicha expresión.



Fig. 6. Garner, *El Periódico*, 13.11.2020.

El significado lexicalizado de la expresión ¡Me cago en la mar! o ¡Me cago en la mar salada! puede definirse como «la sensación de impotencia o de inutilidad de quien así expresa su queja o su enfado. No parece que una simple deposición, por decirlo finamente, se note en la inmensidad del océano» (DDFH).

En lo que se refiere a la viñeta, objeto de análisis, en la parte izquierda aparece un ciudadano que lleva una mascarilla y expresa su agobio por las restricciones impuestas por el COVID-19, mientras que en la parte derecha notamos una barca en pleno mar, llena de inmigrantes. La segunda imagen, acompañada también de un elemento textual que guarda un cierto parangón con el de la primera ilustración (la repetición de la estructura ponderativa *más y más* + SN), sugiere otra interpretación no saliente y más literal de la UF en cuestión, que se ve reforzada por el juego entre las palabras *mar* y *cagar*, respectivamente.

Así pues, en la presente viñeta, al contrario que en la anterior, la manipulación creativa no se basa en la doble actualización del significado fraseológico (la activación simultánea del significado figurativo global y el literal), sino que el propio contexto de uso, mediante los actualizadores (la repetición de los lexemas mencionados), da prominencia al significado compositivo, literal, de dicha UF. Es decir, el significado fraseológico se desdibuja, se desplaza hacia el literal y pasa a una nueva dimensión semántica. Debido a que algunos de los elementos constitutivos recobran su significado literal, una UF dada recibe otra interpretación, en este caso no idiomática. Como observa Montero Curiel (2021, p. 170), es el contexto lo que «ayuda a interpretar el sentido literal, despojado ya de la esencia idiomática de la locución, y los efectos humorísticos se ven realzados mientras el significado fraseológico se aleja del discurso». Ahora bien, este procedimiento de literalización «aumenta la capacidad expresiva de los elementos fraseológicos, pues recae la atención sobre esa parte del texto, que se 'remotiva' a la luz de las imágenes que acompañan al texto» (González Aguiar, 2004, p. 91). No obstante, cabe recalcar que este mecanismo solo es posible cuando la UF posee un homónimo libre.

Los ejemplos arriba presentados demuestran claramente que los procedimientos de manipulación fraseológica se basan tanto en las relaciones semánticas y paronímicas entre componentes fraseológicos como en una relación contextual que se establece entre el nuevo lexema y el contexto en el que se produce la modificación (Corpas Pastor y Mena Martínez, 2003, p. 193). Partiendo de los estudios de Corpas Pastor (1996), Mena Martínez (2003), Timofeeva (2009), entre otros, podemos constatar que el fenómeno de desautomatización guarda parangón con el propio acto comunicativo, con la codificación y decodificación de un mensaje subyacente. En este proceso se actualizan tanto los elementos distorsionados (la unidad original) como las modificaciones efectuadas. Debido a la decodificación de la relación entre el significado literal y el idiomático de una UF dada, el lector, basándose en el componente visual y lingüístico, es capaz de entender la función figurativa de la viñeta, así como las intenciones del viñetista. No obstante, para poder hacerlo, la UF original debe ser reconocible y recuperable con ayuda de los elementos inalterados, o mediante el contexto.

Conclusiones

En el presente artículo hemos ofrecido una perspectiva global y general del uso de la fraseología en las viñetas de prensa de contenido sociopolítico, un fenómeno bastante recurrente en el discurso periodístico. Hemos intentado presentar cómo los viñetistas aprovechan de manera muy creativa y original las características peculiares de las UF que las apartan de las unidades del discurso libre —sobre todo la fijación y la idiomaticidad— para transmitir, de manera eficiente, el significado global de la viñeta, así como la intención del dibujante, frecuentemente de crítica social.

En las líneas anteriores hemos ido apuntando distintas formas de visualización de las UF en las viñetas. Hemos demostrado que las viñetas pueden evocar de forma directa e indirecta distintos tipos de las UF canónicas: 1) UF explícitamente enunciadas, es decir, las cuales se encuentran insertas en el «contenido verbal» de la viñeta; 2) UF semi-explicitas, decodificadas gracias a la convergencia de dos modos semióticos (verbal e icónico) presentes en una misma viñeta. En este caso, los componentes textuales desempeñan la función de relevo respecto a los visuales, es decir, son las imágenes las que orientan al lector a recomponer la unidad entera e interpretar el mensaje global de la viñeta; 3) UF implícitas, que no vienen expresadas verbalmente, sino que se activan solo a través del componente visual. Dicho de otro modo, es la imagen la que implica la actualización inmediata del significado compositivo de las UF. Asimismo, nos hemos enfocado en realizaciones originales y propias de las UF, que no se ajustan a la norma fraseológica y solo tienen sentido en un contexto concreto. Hemos presentado las viñetas en las cuales las UF aparecen creativamente manipuladas, es decir, o bien sufren alguna modificación formal —presentan cambios en su estructura fraseológica fijada y convencionalizada—, o bien pueden recibir otra interpretación y presentar un sentido distinto al convencionalizado. En este último caso, se trata de la desautomatización semántica, un recurso ostentivo y muy potente, que rompe con lo predecible y consiste en la actualización simultánea de ambos planos (el literal y el traslaticio) o en la prominencia del significado literal de la UF.

Al final, cabe matizar que las UF visualizadas en las viñetas, aparte de la función fraseológica, considerada la función primaria e inherente a todas las UF, desempeñan otras funciones (cfr. Zuluaga, 2001, p. 72; González Aguiar, 2004, p. 93): la función icónica, puesto que su significado, muy a menudo, viene representado mediante una imagen concreta de orden visual (como en el caso de las UF

implícitas) y, por último, la función de realce, que consiste en intensificar el mensaje, el texto o segmento del texto en el que se emplea la UF. Dicha función es especialmente evidente en el caso de las UF desautomatizadas, las cuales, gracias a sus peculiaridades formales y semánticas, presentan un contraste con su contexto verbal inmediato.

Concluyendo, dado el papel crítico y satírico de las viñetas en la sociedad actual, su mensaje es mucho más connotativo y subjetivo. Además, gracias a la fijación e institucionalización de las UF empleadas, la transmisión de las intenciones del autor es mucho más eficiente. No obstante, el lector podrá captar el significado global de la viñeta solo si tiene un conocimiento previo de los hechos que contextualizan la situación icónicamente presentada. Dicho de otro modo, el componente textual, aunque no presente en sí mismo ningunas dificultades de comprensión, muy a menudo resulta insuficiente para extraer el significado global de la viñeta.

Bibliografía

- AGÜERO GUERRA, M. (2013). Análisis semántico-cognitivo del discurso humorístico en el texto de las viñetas de Forges. *Estudios de lingüística*, 27, pp. 7-30.
- ALVARADO ORTEGA, M. B. & ALIAGA AGUZA, L. M. (2018). Las fórmulas rutinarias en un corpus humorístico multimodal: el caso de *Cómo conocí a vuestra madre*. *Pragmalingüística*, 30, pp. 11-26.
- BARTHES, R. (1986 [1982]). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- BUITRAGO, A. (2005). *Diccionario de dichos y frases hechas (DDFH)*. Madrid: Espasa Calpe.
- CARBAJAL CARRERA, B. (2013). Grados de espontaneidad en el humor. Implicaciones del caso de la viñeta en el reconocimiento y apreciación de los mensajes humorísticos. *Pragmalingüística*, 21, pp. 41-58.
- CORPAS PASTOR, G. (1996). *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.
- CORPAS PASTOR, G. & MENA MARTÍNEZ, F. (2003). Aproximación a la variabilidad fraseológica de las lenguas alemana, inglesa y española. *ELUA*, 17, pp. 181-201.
- DOBROVOL'SKIJ, D. O. & PIIRAINEN, E. (2005). *Figurative Language: Cross-Cultural and Cross-Linguistic Perspectives*. Amsterdam: Elsevier.
- DONOFRÍO, A. (2021). El Roto y el nacionalismo: las viñetas como instrumento de reflexión y crítica. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, 18, pp. 305-325.
- GONZÁLEZ AGUIAR, M. I. (2004). La utilización de las unidades fraseológicas en las viñetas de los periódicos españoles. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 22, pp. 79-94.
- GONZÁLEZ GARCÍA, L. (2020). Fraseología y lenguaje visual. Traslación de unidades fraseológicas españolas al lenguaje visual en la prensa de actualidad. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 39. <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/2564/1166> [18/03/2024].

- HERNÁNDEZ BAYTER, H. (2013). Una lectura de las elecciones generales españolas del 20-N bajo el prisma del humor y de la fraseología. *Tiempo presente. Revista de Historia*, 1, pp. 63-74. <https://core.ac.uk/download/pdf/72045667.pdf> [18/03/2024].
- ILLÁN CASTILLO, M. DEL R. (2021). Humor y desautomatización fraseológica: un acercamiento lingüístico desde la Teoría General del Humor Verbal y el enfoque cognitivo. *Estudios de Lingüística del Español*, 43, pp. 123-144.
- ISRAEL GARZÓN, E. & POU AMÉRIGO, M. J. (2011). Indagaciones interculturales sobre orígenes y religiones en el humor periodístico. *Cuadernos de información*, 29, pp. 161-172.
- LLOPART SAUMELL, E. (2020). Desautomatización fraseológica: de la norma a la creatividad. *CLINA Revista Interdisciplinaria de Traducción Interpretación y Comunicación Intercultural*, 6(2), pp. 119-136.
- MENA MARTÍNEZ, F. M. & SÁNCHEZ MANZANARES, M. del C. (2015). Los usos creativos de las UF implicaciones para su traducción (inglés-español). In CONDE TARRÍO, G., MOGORRÓN HUERTA, P., MARTÍ SÁNCHEZ, M. & PRIETO GARCÍA- SECO, D. (eds.): *Enfoques actuales para la traducción fraseológica y paremiológica: ámbitos, recursos y modalidades*, pp. 59-76. https://cvc.cervantes.es/lengua/biblioteca_fraseologica/n6_conde/enfoques_actuales_traducccion_fraseologica.pdf [18/03/2024].
- MENÉNDEZ AYUSO, E. & DELGADO CABRERA, A. (1996). Medios de comunicación social y enseñanza de la lengua oral. *Lenguaje y textos*, 9, pp. 147-162.
- MONTERO CURIEL, M. P. (2021). Unidades fraseológicas y humor antirrepublicano en la revista Fotos (1937-1963). *Estudios de Lingüística del Español*, 43, pp. 167-182.
- PADILLA GARCÍA, X. & GIRONZETTI, E. (2012). Humor e ironía en las viñetas cómicas periodísticas en español e italiano: un estudio pragmático y sociocultural. *Foro hispanico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 44, pp. 93-133.
- PEDRAZZINI, A. & SCHEUER, N. (2019). Sobre la relación verbal-visual en el humor gráfico y sus recursos. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 74, pp. 123-141.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2022). *Diccionario de la lengua española (DLE)*. 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es> [18/03/2024].
- ROJAS MIX, M. (2006). *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- SECO, M., ANDRÉS, O. & RAMOS, G. (2006). *Diccionario fraseológico documentado del español actual (DFDEA)*. Madrid: Santillana.
- SĘDEK, M. (2020). Metáforas visuales y multimodales en las viñetas de prensa: en torno a la imagen de la crisis del 1-o. In NOWIKOW, W., LÓPEZ GONZÁLEZ, A. M., PAWLKOWSKA, M., BARAN, M. & SOB CZAK, W. (eds.), *Lingüística hispánica teórica y aplicada. Estudios léxico-gramaticales didácticos y traductológicos*. Łódź-Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, pp. 375-390.
- SUÁREZ ROMERO, M. (2015). El humor gráfico como herramienta de crítica: los líderes políticos internacionales en las viñetas de *El País*. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 12, pp. 227-255.
- TEJEIRO SALGUERO, R. & LEÓN GROSS, T. (2009). Las viñetas de prensa como expresión del periodismo de opinión". *Diálogos de la comunicación*, 78. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3718808> [18/03/2024].
- TIMOFEEVA, L. (2009). La desautomatización fraseológica: un recurso para crear y divertir". In JIMÉNEZ RUIZ, J. L. & TIMOFEEVA, L. (eds.), *Estudios de lingüística: investigaciones lingüísticas en el siglo XXI*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 249-271.

- TIMOFEEVA, L. (2012). *El significado fraseológico. En torno a un modelo explicativo y aplicado*. Madrid: Liceus.
- TIMOFEEVA, L. & RUIZ GURILLO, L. (2021). Marcas e indicadores humorísticos en las narraciones escritas de niños y niñas de 8, 10 y 12 años en español. Propuesta tipológica. *Spanish in Context*, 18:1, pp. 83-112.
- VEGA UMAÑA, L. (2013). Humor político: Análisis de la caricatura política en el referéndum 2007. *Anuario Centro De Investigación Y Estudios Políticos*, 4, pp. 86-103.
- ZULUAGA OSPINA, A. (2001). *Análisis y traducción de unidades fraseológicas desautomatizadas*.
<http://web.fu-berlin.de/phin/phin16/p16t5.htm> [18/03/2024].

Páginas web

- El País (2017) *Catalá rechaza que el presidente de Murcia tenga que dimitir*.
https://elpais.com/politica/2017/02/21/actualidad/1487671264_739300.html
[18/03/2024].
- Libertad Digital (s/a) *Caso Auditorio Puerto Lumbreras*
<https://www.libertaddigital.com/temas/caso-auditorio-puerto-lumbreras/>
[18/03/2024].

Corpus

- Fig. 1, Vergara [25/07/2019]
https://www.eldiario.es/opinion/votantes_131_1420104.html [28/12/2023].
- Fig. 2, Pinto y Chinto [7/03/2017]
<https://quiosco.lavozdeg Galicia.es/historico/pagina?fecha=2017/03/07&pagina=G7P11.EPS> [31/08/2023].
- Fig. 3, Pinto y Chinto [06/05/2015]
<https://quiosco.lavozdeg Galicia.es/historico.htm?fechaNavegacion=06-05-2015&publicacion=La%20Voz%20de%20Galicia&edicion=A%20CORU%C3%91A EPS> [31/08/2023].
- Fig. 4, Puebla [5/12/2022]
<https://abcblogs.abc.es/el-sacapuntas/otros-temas/ciudadanos.html> [31/08/2023].
- Fig. 5, Garner [16/11/2020]
<https://www.elperiodico.com/es/opinion/humor/humor-grafico-anthony-garner-del-noviembre-del-2020/116086.shtml> [28/12/2023].
- Fig. 6, Garner [13/11/2020]
<https://www.elperiodico.com/es/opinion/humor/humor-grafico-anthony-garner-del-noviembre-del-2020/116074.shtml> [28/12/2022].

Marcharse a la francesa o filer à l'anglaise, ¿locuciones o matrices léxicas?: la secuencia a la + nombre en francés y en español

Marcharse a la francesa or filer à l'anglaise, idioms or lexical matrixes?: the sequency a la + noun in French and Spanish

Hélène Cruz Modesti

Universidad de La Laguna, España

 <https://orcid.org/0000-0002-2999-9220>

hcruzmod@ull.edu.es

Resumen: *A la gallega, a la canaria, a la panadera, a la putanesca, à la provençale, à la dijonnaise, à la jardinière, à la paysanne*, son solo algunos ejemplos que reflejan la gran productividad del esquema *a la + nombre* en español, *à la + nom* en francés. Sin embargo, la mayoría de estas combinaciones frecuentes no se encuentran recogidas en las obras lexicográficas bilingües, puesto que, en general, la introducción de los datos de índole fraseológica es insuficiente o incorrecta. Además, consideramos que estas secuencias, debido a la manifestación de ciertos rasgos, tales como la semilexicalidad, la menor idiomatidad semántica, la presencia de elementos fijos y variables, y un significado funcional de adverbio, pueden ser analizadas desde un enfoque constructivista, es decir, identificadas con las matrices léxicas. Asimismo, este planteamiento nos permitiría abordar un amplio espectro de combinaciones, desde locuciones convencionalizadas, hasta aquellas combinaciones de creación libre y efímera en situación discursiva, presentes en los corpus lingüísticos consultados.

Palabras clave: lingüística contrastiva, fraseología, lexicografía, matrices léxicas, construcción.

Abstract: *A la gallega, a la canaria, a la panadera, a la putanesca, à la provençale, à la dijonnaise, à la jardinière, à la paysanne*, are just some examples that show the great productivity of *a la + nombre* structure in Spanish, *à la + nom* in French. However, most of these frequent combinations are not included in bilingual lexicographic works, since, in general, the introduction of phraseological data is insufficient or incorrect. Furthermore, we consider that these sequences, due to the manifestation of certain features, such as semi-lexicality, lower semantic idiomatity, the presence of fixed and variable elements, and a functional meaning of an adverb, can be analyzed from a constructivist approach, that is, identified with lexical matrixes. Likewise, this approach would allow us to address a wide spectrum of combinations, from conventionalized locutions to those combinations of free and ephemeral creation in a discursive situation, present in the linguistic corpora consulted.

Keywords: contrastive linguistics, phraseology, lexicography, lexical matrixes, construction.

Introducción

Tanto en francés como en español observamos que el esquema *a la + nombre / à la + nom* se caracteriza por su alta productividad, p. ej.: *à la française, à la bénédictine, à la bretonne, à la boulangère, à la financière, a la española, a la marinera, a la cazadora, a la vizcaína, a la jardinera, a la andaluza, etc.* Si bien es cierto que estas secuencias pueden ser utilizadas en diversos contextos en función de su significado, una gran parte de ellas hacen alusión a una determinada forma de preparación culinaria o a un aspecto concreto relacionado con la hostelería, p. ej.: *œufs à la bénédictine, servicio a la francesa*. Sin embargo, a pesar de que estas expresiones estén presentes en el par de lenguas objeto de nuestro estudio, consideramos que este esquema es más frecuente en la lengua francesa que en el idioma español¹. De este modo, la traducción literal de estas secuencias, en ocasiones, no es posible sin realizar un calco de la lengua origen, puesto que su significado no está del todo convencionalizado en la lengua meta, o al menos fuera de los ámbitos de especialidad, p. ej.: **pommes de terre à la riojana, *conejo a la dijonnaise*. En estos casos, es necesario recurrir a otros procedimientos de traducción, como las paráfrasis *à la mode de*², *a la manera de, al uso de, al estilo de, como la especialidad de*; a un adjetivo o a una breve explicación. No obstante, para buscar el significado y los posibles equivalentes de estas secuencias, las obras lexicográficas no constituyen una fuente de información fiable, ya que la introducción y la sistematización de los datos fraseológicos es deficiente. En los diccionarios generales bilingües español-francés solo disponemos de las expresiones más usuales y con una marcación fraseológica confusa, ya que pueden aparecer clasificadas como locuciones adjetivas y/o adverbiales. Sin embargo, ciertos rasgos del esquema *a la + nombre*, como su productividad, su naturaleza semilexicalizada, su menor grado de idiomatización semántica y la presencia de elementos fijos y otros variables, las aleja de la concepción locucional y, a su vez, nos conduce a estudiarlas desde un enfoque matricial (Anscombe, 2017, 2019). Antes de observar si nuestras unidades se identifican con los rasgos de las matrices léxicas, describiremos el fenómeno que nos ocupa y delimitaremos los sustantivos que pueden formar parte de ellas. Además, realizaremos una pequeña revisión lexicográfica, para observar cómo son repertoriadas estas unidades tanto en obras en español como en francés.

1. Descripción del fenómeno

Como ya hemos adelantado, el esquema *a la + nombre / à la + nom* resulta muy productivo en español y en francés. Si desgranamos la estructura, la secuencia viene introducida por la preposición *a / à*, seguida del determinante artículo femenino singular *la*, aunque con ciertos nombres se admite el uso del determinante masculino, p. ej.: *al vapor, au microondas*. En cuanto al tercer elemento, es posible establecer clases de nombres que, generalmente, pueden formar parte de este esquema. Por

¹ Esta menor recurrencia en español se refleja en los datos ofrecidos por el administrador de corpus Sketch Engine (corpus frTenTen20, para el francés; esTenTen18, para el español), p. ej.: *à la française* vuelca 67 307 resultados frente a los 7 287 de *a la francesa* en español, para *à l'anglaise* obtenemos 16 353 resultados y para *a la inglesa*, 2 550. Estos datos se extraen de una búsqueda automática en la que se pueden encontrar otras expresiones que no corresponden a nuestras secuencias, p. ej.: *le dijo a la inglesa un piropo*. Aun así, consideramos que los resultados son llamativos.

² El DLE no recoge la expresión *a la moda (de)*, solamente *de moda*, clasificada como locución adjetiva y adverbial.

un lado, se observan secuencias con nombres deantroponímicos (1-2)³ o toponímicos⁴ (3-5), que hacen referencia a una idea, un método de preparación o manera asociada a un personaje célebre o a un aspecto típico, en especial alimentos o platos, de un lugar concreto. Al tratarse originalmente de nombres propios, en general, se escriben en mayúscula y, a pesar de que el lugar o la persona se identifique con el género masculino, el determinante se sigue empleando en femenino.

(1) Faites votre burger en mettant bien le steak à *la Rossini*, les morilles, et ajoutez un peu de mâche et du poivre.

(2) El plato preferido de Gardel en cualquier lugar era el Gran Paraná *a la Duqléré*, del que hemos podido conseguir la receta.

(3) La recette porta le nom de poulet à *la Marengo*, et les écrevisses donnent toujours du goût et décorent toujours cet apprêt qui servit plus tard à accompagner aussi le veau.

(4) Ce jour-là, les convives dégustent des rougets de roche, un tournedos béarnaise, une selle d'agneau à *la Clamart* et une tisane au champagne.

(5) Unas pechugas *a la Villeroi* gustan a todo el mundo, especialmente a los niños, que adoran las bechameles.

En español, destacamos una variación con el artículo neutro *lo* y los nombres deantroponímicos (6).

(6) En este entorno encontrarás numerosos bares y tabernas en las que probar, por ejemplo, los chipirones *a lo Pelayo*, el plato más típico de Zarautz.

Por otra parte, los nombres más usuales para esta estructura son los nombres comunes, entre los que destacamos tres grandes grupos: los gentilicios, las profesiones y otros nombres comunes. En cuanto a los gentilicios, encontramos numerosas expresiones referidas a continentes, países, regiones, provincias o comunidades, ciudades o pueblos (7-12), siempre introducidas por el determinante femenino singular.

(7) Avec cette nouvelle boutique en ligne créée à Avignon, c'est l'art de vivre à *la provençale* qui s'invite à la fête.

(8) Essayez encore un plat influencé du Portugal et de l'Afrique, c'est un poulet à *l'africaine* avec sa sauce à l'ail, noix de coco, tomates et piments sans oublier la pâte de cacahuètes.

(9) Maintenant, il ne reste plus qu'à les faire tremper afin de les désamériser et ensuite on va tenter de les préparer à *la niçoise* et de les mettre en bocal.

(10) La tortilla de patatas, unos deliciosos calamares *a la andaluza* o incluso un intenso salmorejo cordobés, pueden ser los protagonistas más adecuados para darle vida al cóctel de vuestra boda.

(11) Todo el palacio está rodeado por unos jardines *a la francesa*.

³ Todos los ejemplos de este artículo se extraen de Sketh Engine, concretamente de los corpus French Web 2023 (frTenTen23) para el francés y Spanish Web 2018 (esTenTen18) para el español.

⁴ En un primer momento, estas estructuras en español resultan de un calco del francés, a pesar de que, posteriormente, se hayan creado otras por analogía.

(12) La cocción del pulpo *a la gallega* es una de las incógnitas que os vamos a revelar en esta receta de pulpo *a feira* con patatas, también conocida como pulpo a la gallega con patatas porque es un plato típico de la zona de Galicia, en España.

Los sustantivos que indican una profesión u oficio son frecuentes en estas secuencias para designar, normalmente, procesos de preparación culinarios (13-16). De nuevo, observamos, como rasgo de su fijación, el uso del artículo femenino singular.

(13) La boisson accompagne les copieux plats *à la paysanne*, à base de tomate, de chou, de concombre et de pomme de terre.

(14) Peu après, la servante du docteur achète des œufs et un poulet *à la fermière* en lui promettant une pièce d'or.

(15) Para hoy un plato de pasta, unas hélices vegetales *a la marinera*, acompañadas por unas ricas gambas o gambones y unas almejas, una receta fácil, sabrosa y nutritiva.

(16) El estofado de ternera *a la jardinera* es un guiso tradicional a base de carne.

Si bien es cierto que, en este artículo nos centraremos en el análisis de las secuencias que acabamos de describir, resulta preciso señalar que existen otras múltiples expresiones que respetan el esquema objeto de nuestro estudio, creadas por analogía, en las que participan sustantivos que, por un lado, hacen referencia a elaboraciones culinarias, es decir, a formas concretas de cocinar o recetas determinadas (17-20).

(17) En matière de volailles, le magret de canard *à la ficelle* et aux pommes forestières ou encore la cuisse de canard confite figurent parmi les favoris.

(18) Ganache aux noix, citron vert, gingembre confit, palet d'or au café, mais celles à qui vous ne pourrez résister ce sont bien celles à la fève tonka, à la muscade, au nougat et *à la favorite*, l'orangette.

(19) El pollo *a la pepitoria* es el platillo ideal para ese evento especial, contiene deliciosos ingredientes y es de fácil preparación.

(20) Algunas de sus especialidades son los caracoles *a la llauna*, las paellas, el arroz caldoso de bogavante, las carnes a la brasa, las *calçotadas* y las alcachofas a la brasa.

Por otro lado, observamos combinaciones en las que se emplean nombres comunes que aluden al utensilio con el que se lleva a cabo la preparación o la cocción de un plato (21-24).

(21) Elle permet de faire cuire les aliments *à l'étouffée* sans que les nutriments partent dans l'eau de cuisson.

(22) La cuisson *à la broche* est une méthode de cuisson spécifique qui permet de relever les saveurs d'une préparation d'une manière plus efficace.

(23) Pues el próximo sábado nosotros haremos una *calçotada* y carne *a la brasa*, el momento ideal para compartir con los amigos.

(24) Sergio optó por un tradicional arroz *a la cazuela* con setas de temporada y productos de cerdo ibérico.

Destacamos, además, las combinaciones que indican alimentos o sabores principales de un proceso culinario, tales como frutas, verduras, condimentos o bebidas (25-28). Sin embargo, en este caso, hay que matizar que no se trata de unidades fraseológicas, puesto que son estructuras sintácticas casi libres.

(25) Le millefeuille à *la framboise* et à *la myrtille*: gourmand et aérien.

(26) Parsemez de fleur de sel à *la truffe* et, éventuellement, de fines lamelles de truffe.

(27) Solomillo *a la naranja* en olla rápida, una manera deliciosa de preparar el solomillo.

(28) Podemos comer los mejillones *a la pimienta* en seguida o fresquitos con pipirrana.

Además, en estos casos, al contrario que con los deantropónimos, los topónimos y los nombres comunes de profesiones y gentilicios, mencionados anteriormente, resulta posible la construcción en masculino, si se trata del género del nombre empleado, tanto para elaboraciones culinarias (29), para formas de cocinar (30-31), como para ingredientes destacables de una receta (32-33).

(29) Cualquier excusa es buena para degustar los platos tradicionales de esta zona: verduras de temporada, pochas, garbanzos, trufa, ajoarriero, cordero *al chilindrón* y gorrín asado.

(30) Avant de commercer à mélanger les ingrédients, on va faire fondre le beurre *au microondes* et on va tamiser la farine et le poudre d'amandes.

(31) Necesitaremos cestas de bambú o de acero inoxidable o ambas para cocer *al vapor* los panecillos.

(32) Des bonnes huîtres chaudes *au champagne*, langoustines royales rôties, araignée de mer, caviar et lièvre à la royale.

(33) A los amantes del dulce/salado, nuestras gambas *al curry* y coco te harán salivar.

En consecuencia, las marcas, tipos o denominaciones de origen de ciertos alimentos preservan el género de su hiperónimo, ya sea femenino o masculino (34-38).

(34) La tarte *au maroilles* est une de mes tartes préférées: simple et riche en goût.

(35) Le tout est accompagné d'une sauce crémée cuisinée *au chablis* et relevée par une touche de persil.

(36) Vous pouvez également remplacer le pain par les blinis à *la tomme* de chèvre.

(37) Yo solo fui capaz de probar un poco de mis escalopines *al cabrales*.

(38) Me decido por unos riñones *al jerez* con arroz blanco y una cerveza.

2. Rasgos fraseológicos del esquema

Las secuencias objeto de nuestro estudio presentan ciertos rasgos propios de las unidades fraseológicas. En primer lugar, se trata de expresiones poliléxicas, a pesar de que también existen unidades fraseológicas conformadas por una sola palabra. Por otro lado, presentan cierta fijación estructural, es decir, en general parecen no admitir cambios transformacionales del tipo: nominalización (39a), pasivación (39b), relativización (39c), pronominalización (39d).

(39) Le poulet à la jardinière est un plat délicieux / El pollo a la jardinera es un plato delicioso.

- a. *La jardinière du poulet est un plat délicieux / *La jardinera de pollo es un plato delicioso.
- b. *La jardinière a été faite / *La jardinera ha sido hecha.
- c. *La jardinière de poulet qu'il fait est un plat délicieux / *La jardinera de pollo que hace es un plato delicioso.
- d. *Des jardinières, elle nous en a fait une de poulet / *Jardineras, ella nos las ha hecho de pollo.

A esta fijación sintáctica sumamos la característica más destacable de las unidades fraseológicas: la fijación semántica (Bolly, 2008). En otras palabras, estas unidades no son composicionales, puesto que su significado no puede deducirse de la suma de sus componentes, aunque sean combinaciones de palabras más o menos descifrables o transparentes. El significado fraseológico conlleva, pues, un enriquecimiento semántico-pragmático efecto de una convencionalización (Timofeeva, 2012). De nuestras secuencias se intuye fácilmente que hacen referencia a 'la manera de hacer algo en un sitio concreto o como una persona determinada'. Sin embargo, en expresiones como *filer à l'anglaise* o *marcharse a la francesa*, además significan 'repentinamente, sin decir una palabra de despedida' (DLE), lo que también añade una connotación negativa a la combinación. Por otra parte, las unidades fraseológicas presentan cierto grado de fijación léxica (Bolly, 2008), es decir, su paradigma está en mayor o menor medida restringido. En nuestro caso, observamos que aquellos elementos estables se manifiestan en la mayoría de las ocasiones en una misma forma, y no pueden ser remplazados, por ejemplo, otro tipo de determinante, p. ej.: **a mi francesa*, **à cette provençale*.

Por lo tanto, observamos que el esquema objeto de nuestro estudio cumple, en cierto modo, con las características atribuidas a las unidades fraseológicas. No obstante, a pesar de que algunas se encuentren lexicalizadas, muchas otras, cuyo empleo es efectivo en el momento de la producción escrita u oral, como demuestran los corpus de ocurrencias, no están recogidos en las obras lexicográficas.

3. Tratamiento lexicográfico

En efecto, a pesar de la productividad tangible de este esquema, solamente algunas de ellas se encuentran convencionalizadas y, por tanto, son repertoriadas en las obras lexicográficas. Sin embargo, los diccionarios bilingües español-francés presentan una falta de sistematización respecto a los datos fraseológicos, lo que se materializa en la ausencia de ciertas expresiones de este tipo, una incorrecta o incompleta clasificación y falta de ejemplos que puedan dar cuenta de la versatilidad de estas secuencias. Para poder ilustrar estas deficiencias, analizaremos dos obras bilingües: el diccionario *Larousse* (versión en línea) y el diccionario *WordReference*.

En primer lugar, observamos que muchas de estas secuencias no se encuentran repertoriadas, especialmente aquellas que en su formación contengan un nombre de profesión o gentilicio, p. ej.: *a la panadera* / *à la boulangère*, *a la provenzal* / *à la provençale*, etc. Observamos exclusivamente aquellas estructuras convencionalizadas, que han adquirido un significado fraseológico y que, en ocasiones, manifiestan una variación en el equivalente traductológico, p. ej.:

despedirse a la francesa / *filer à l'anglaise*. En cuanto a esta expresión, en ninguno de los diccionarios mencionados aparece con cualquier tipo de marcación fraseológica. Por otro lado, nos percatamos de que estas obras contienen otras secuencias alusivas al modo de preparación culinario, p. ej.: *a la parrilla / au grill, al vapor / à la vapeur*. No obstante, las referencias respecto a la taxonomía fraseológica siguen siendo inexistentes. Además, en ciertos casos, los equivalentes traductológicos no coinciden, por ejemplo, el *Larousse* ofrece la traducción de *cuire sous la braise* para la secuencia *asar a la brasa*, pero en la parte española se propone *a la brasa* por *sur la braise*. Esta falta de coherencia se suma a la carencia de ejemplos que puedan ilustrar el uso de estas expresiones. Por su parte, el usuario del *WordReference* dispone, de nuevo, de dos traducciones diferentes, *à la braise* o *sur la braise*, sin más referencias. En el caso de *al ajillo*, el *Larousse* la clasifica como locución adjetiva y ofrece una breve explicación para definirla: *avec une sauce à base d'huile, d'ail et de piment*. El *WordReference* propone el equivalente *à l'ail* marcada, sin embargo, como locución adverbial.

Como es lógico, aquellas secuencias con un nombre propio no se encontrarán en obras lexicográficas generales, puesto que se trata de expresiones concretas no convencionalizadas y pertenecientes a un lenguaje de especialidad, en su mayoría. Sin embargo, obras de especialidad como el *Diccionario de términos culinarios* de Charbonnier (2020) recogen estas secuencias clasificadas todas como locuciones adjetivas.

Por lo tanto, a partir de las obras lexicográficas no podemos discernir la naturaleza fraseológica de estas secuencias, debido a su inexistencia en ellos o su tratamiento confuso. Con el objetivo de despejar nuestras dudas, consultamos algunas de estas secuencias en una obra monolingüe para el español, el *DLE*, y su homóloga en francés, el *Dictionnaire de l'Académie française*. A pesar de que, una vez más, muchas de estas secuencias no están recogidas en estos repertorios, p. ej.: *a la panadera, a la campesina, al ajillo, à la fermière, à la vapeur*, etc., en algunos casos como *al vapor* en el diccionario de la RAE, aparece marcado como locución adjetiva y locución adverbial. Este aspecto resulta de especial interés, puesto que estas secuencias presentan esta doble naturaleza, como ocurre con otras muchas como *a granel / en vrac, en cruz / en croix* (Cruz Modesti, 2020). En los ejemplos 40 y 41, las secuencias están empleadas como locuciones adverbiales y en 42 y 43, como locuciones adjetivas.

(40) Un soir, complètement ivre, Henri monte avec elle dans son studio décoré à la bretonne.

(41) La mayoría de las veces lo comemos cocidos simplemente, cocinados a la marinera o con picadillo.

(42) En tant que fan absolue de glaces en été, voici une nouvelle recette de glace à la bretonne.

(43) Los mejillones o almejas a la marinera son uno de esos platos que todo cocinero pone en práctica alguna vez.

La ausencia de muchas de estas combinaciones en las obras lexicográficas nos llevaría a pensar que se trata de expresiones no lexicalizadas, a pesar de que los corpus de uso de la lengua demuestran lo contrario. De este modo, planteamos la posibilidad de que lo verdaderamente lexicalizado sea la estructura en sí, tanto en español como en francés, y no cada una de aquellas materializaciones concretas

con los distintos nombres que puedan participar en ella, lo que explicaría su gran productividad léxica. Este hecho nos conduce, pues, a estudiarlas bajo un enfoque matricial que desarrollamos a continuación.

4. La matriz léxica a la + nombre / à la + nom

Las diversas teorías constructivistas (Golberg 1995, 2006; Croft 2001; Legallois y Patard 2017) hacen hincapié en que la unidad mínima del lenguaje, para ellas, la construcción, resulta de la unión entre una estructura y un significado asociado a esta, lo que pone de manifiesto una postura más flexible respecto a la separación canónica entre forma y sentido. Para el concepto de matriz léxica, Anscombe afirma que «il s'agit d'un concept qui concerne la production d'unités lexicales en tant qu'association d'une forme et d'un sens» (2017, p. 21). En nuestro caso, como ya hemos evocado, la estructura *a la + nombre* presenta el significado nocional de 'a la manera de un lugar o una persona, como se hace en un lugar concreto, como lo hace una persona concreta'. Además, el autor francés atribuye a la *matrice lexicale* los siguientes rasgos:

Une matrice lexicale sera schéma comportant des unités linguistiques fixes et des variables linguistiques, et tel que:

- (a) les unités linguistiques fixes sont des éléments grammaticaux,
- (b) les variables linguistiques représentent des éléments lexicaux,
- (c) ce schéma est productif, au moins dans une certaine mesure,
- (d) les contraintes régissant l'instanciation des variables proviennent uniquement de la structure elle-même, sous forme d'un invariant sémantique (Anscombe, 2017, p. 21).

Una matriz se compone, pues, de elementos fijos y elementos variables. En nuestro caso, la preposición *à / a*, y el determinante definido singular femenino serían invariables⁵ y, por ende, según los postulados de Anscombe (2017, 2019), unidades gramaticales, aparentemente, desprovistos de significado léxico. Por el contrario, el sustantivo que ocupa el lugar del elemento variable aportaría contenido léxico. No obstante, existe cierta restricción en el uso del nombre que rellena el hueco o *slot* del elemento variable, como ya señalamos en la descripción del fenómeno. Estas limitaciones vienen condicionadas por la propia estructura cuyo significado funcional de adverbio 'a la manera de', no admite la introducción de todas las categorías de nombres, p. ej.: **a la reloj*, **a la ordenador*, **à la table*, **à la bouteille*, etc.

Los adverbios de modo o manera, en su mayoría formados con el sufijo *-mente*, en español y *-ment* en francés, están formados por un adjetivo femenino, p. ej.: *llanamente*, *généralement*. Esto se explica por la etimología del adjetivo femenino *mens* en latín, que significaba 'manera':

Así, por un lado, *mens* expresa la intención del sujeto y su estado mental al hacer algo, lo cual apenas se diferencia de la idea de 'manera' [...]. De este modo, el latín tardío y, finalmente, las lenguas romances terminan por adoptar del todo la perífrasis con *mente* para crear formas adverbiales en las que el sustantivo ha transformado ya su significado: de 'estado anímico' a 'manera, modo' (Azpiazu Torres, 1999, p. 264).

⁵ Como ya señalamos, en ocasiones, el determinante se puede presentar en masculino o incluso en género neutro en español, p. ej.: *a lo español*, pero en este artículo nos interesamos concretamente por las combinaciones *a la + nombre / à la + nom*.

De este modo, se justifica también la imposición de nuestra matriz adverbial al uso del nombre femenino, a pesar de que el género del propio sustantivo se corresponda, en ocasiones, con el masculino.

En este punto, resulta preciso señalar que el gentilicio puede funcionar como sustantivo o como adjetivo y que, en el caso de nuestras combinaciones, funciona como adjetivo, ya que acompaña a un nombre que se encuentra omitido mediante un proceso de subsunción, y casi nominalización del adjetivo gentilicio, p. ej.: *a la (manera) francesa, à la (manière) anglaise*. Por lo tanto, esta matriz concreta debe ser matizada: no se corresponde con el esquema *a la + nombre (gentilicio)*, sino a *la + nombre omitido (manera, forma, moda, método) + adjetivo (gentilicio)*.

Además, apuntamos que la estructura matricial se presta a la producción de nuevas combinaciones creadas *ad hoc* en situaciones discursivas concretas (44-45). En este sentido, Díaz Rodríguez y Cruz Modesti (2023), proponen el concepto de *fraseologismo efímero* para describir el fenómeno de estructuras con un nombre deantroponímico, tales como *hacer un María Jiménez* o *faire un Sarkozy*, cuya construcción subyacente *faire / hacer + N_{predicativo}* se prestan a la creación de secuencias relacionadas con una acción puntual asociada a una persona y a un contexto concreto, que, como premisa deben conocer los locutores para que se establezca la comunicación, y que suele desaparecer con el tiempo.

(44) *Moralité à la Macron: mieux vaut être riche que pauvre, le pauvre la seule vraie ressource écologiquement renouvelable en hausse pour le pouvoir.*

(45) El mismo comportamiento, *a la Putin*, es el que tiene Trump en la zona y se reavivan rencores que se tenían contenidos.

A este respecto, las combinaciones con nombres deantroponímico creados por metonimia, precedidos del artículo neutro *lo*, posibles en español, mencionadas anteriormente, son especialmente susceptibles a la creación de fraseologismos efímeros (46-48).

(46) Además de lavarte el pelo, cortártelo y ponerte los rizos *a lo Bisbal*, te hacen todo tipo de tratamientos faciales, corporales y yo creo que hasta espirituales.

(47) Es por todos sabido que conseguir un momento Escondidos *a lo Chenoa* y Bisbal es complicado, pero si se consigue siempre resulta efectivo y rentable.

(48) Te voy a soltar una *a lo Rajoy*: He dicho lo que he dicho, y lo que no he dicho, no lo he dicho.

Marcharse a la francesa o filer à l'anglaise, ¿locuciones o matrices léxicas?:
la secuencia a la + nombre en francés y en español

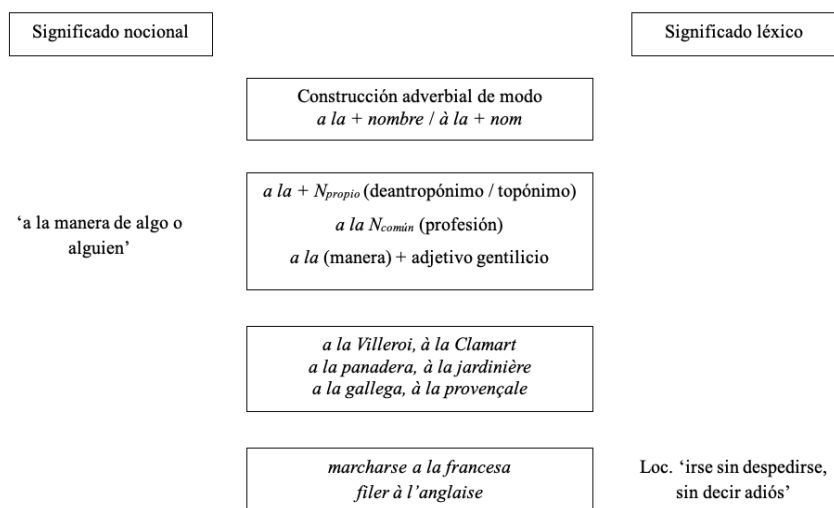


Figura 1. Esquema de la construcción *a la + nombre / à la + nom*.

Con todo ello, no podemos negar la naturaleza locucional de ciertas expresiones totalmente lexicalizadas, que incluso se emplean con un entorno verbal específico, tales como *despedirse* o *marcharse a la francesa / filer à l'anglaise*, como reza el título del presente artículo. Sin embargo, también es evidente que la matriz *a la + nombre* resulta un esquema muy frecuente tanto en francés como en español, con un significado fraseológico concreto y casi funcional. Por todo ello, nos parece pertinente el planteamiento constructivista en el que tienen cabida todas las combinaciones mencionadas. En otras palabras, defendemos la idea de la existencia de un continuo entre la estructura adverbial (o adjetivo-adverbial) primigenia *a la + nombre / à la + nom*, en su manifestación más abstracta, y aquellas materializaciones concretas que pueden llegar a conformar unidades fraseológicas fijadas en la norma, pasando por todas aquellas expresiones creadas *ad hoc* o pertenecientes a un lenguaje de especialidad, que permite crear la naturaleza viva de una lengua.

Conclusiones

La innegable productividad de la estructura *a la + nombre / à la + nom* nos ha incitado a llevar a cabo un estudio fraseológico y lexicográfico, que hemos desarrollado en el presente artículo. Las secuencias objeto de nuestro estudio, tanto en francés como en español, presentan ciertas características similares a las unidades fraseológicas, a saber, locuciones. Sin embargo, la posibilidad de crear combinaciones con ciertas categorías de nombres restringidas y la presencia de un significado, no siempre léxico, asociado a la propia estructura encaja con la noción de matriz léxica de Anscombe (2017, 2019), y por tanto, con una concepción constructivista de la fraseología. Además, observamos que, en el caso de los gentilicios, se produce una variación en la matriz léxica que proponemos, debido a una elipsis del sustantivo caracterizado por el adjetivo gentilicio.

Lo cierto es que, en la búsqueda de una solución a esta problemática, las obras lexicográficas no constituyen una fuente del todo fiable, ya que no incluyen la mayoría de las secuencias que observamos vigentes en ambas lenguas a través de los corpus reales. Por ello, adoptamos una postura flexible, en la que abogamos por la existencia de unidades lexicalizadas y de combinaciones situacionales y creativas, que plantean un espectro de secuencias alrededor de la estructura común en francés y en español.

Bibliografía


- ACADÉMIE FRANÇAISE (2011). *Dictionnaire de l'Académie française* (9.ª ed.). Versión electrónica. <https://www.dictionnaire-academie.fr> [11/03/2024].
- ANSCOMBRE, J. C. (2017). Le fonctionnement du temps et de l'aspect dans la gnomocité / généricité des proverbes, *Scolia*, pp. 11-37.
- ANSCOMBRE, J. C. (2019). Figement, lexicque et matrices lexicales, *Cahiers de lexicologie*, 114, pp. 119-147.
- AZPIAZU TORRES, S. (1999-2000). Los adverbios en *-mente* en español y la formación adverbial en alemán: estudio morfológico-comparativo de esp. *-mente* y al. *-weise*, *Contextos*, XVII-XVIII/33-36, pp. 261-277.
- BOLLY, C. (2008). *Les unités phraséologiques: un phénomène linguistique complexe?* [Tesis de doctorado, Louvain-la-Neuve].
- CHARBONNIER, C. (2020). *Diccionario de términos culinarios español francés francés-español*. Cáceres: Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura.
- CROFT, W. (2001). *Radical Construction Grammar, Syntactic Theory in Typological Perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- CRUZ MODESTI, H. (2020). Las locuciones adjetivo-adverbiales en francés y en español, ¿problema fraseológico o lexicográfico? *Estudios Románicos*, 29, pp. 121-134.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, C. & CRUZ MODESTI, H. (2023). Sobre la naturaleza fraseológica de las construcciones *hacer / faire + det + Ndeantropónimo*. In CORBELLA, D., DORTA, J. & PADRÓN, R. (eds.), *Perspectives de recherche en linguistique et philologie romanes* 18, 1, Estrasburgo: EliPhi, coll. Bibliothèque de Linguistique Romane, pp. 465-474.
- GOLBERG, A. E. (1995). *A construction Grammar Approach to Argument Structure*. Chicago: University of Chicago Press.
- GOLBERG, A. E. (2006). *Constructions at Work: The Nature of Generalization in Language*. Oxford: Oxford University Press.
- LAROUSSE. *Diccionario español-francés, francés-español*. <https://www.larousse.fr/> [12/03/2024].
- LEGALLOIS, D. & PATARD, A. (2017). Les constructions comme unités de la langue : illustrations, évaluation, critique, *Langue française*, 194 (2), pp. 5-14.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). <https://dle.rae.es/?w=diccionario> [9/03/2024].
- SKETCH ENGINE. <https://www.sketchengine.eu/> [26/02/2024].
- TIMOFEEVA, L. 2012. *El significado fraseológico. Entorno a un modelo explicativo y aplicado*, Madrid: Liceus, col. Lingüística General.
- WORDREFERENCE. *Diccionario WordReference*. <https://www.wordreference.com/> [12/03/2024].

Le veuvage et le lévirat : combat de collaboration et de résistance dans *L'Autre front* de Concilie Niyongoma

*The widowhood and the levirate: Fight of resistance
and collaboration in Concilie Niyongoma's L'Autre front*


Pierre Nduwayo

École Normale Supérieure du Burundi, Burundi

 <https://orcid.org/0009-0009-8666-7562>
nduwayo.pierre@gmail.com

Clément Ndiwokubwayo

École Normale Supérieure du Burundi, Burundi

 <https://orcid.org/0009-0003-5653-4925>
ndihoclement21@gmail.com

Résumé : Notre article tente d'analyser, dans le roman de Concilie Niyongoma, la condition de la veuve et de sa progéniture dans la société traditionnelle burundaise. Dans la tradition burundaise, l'homme est le pilier de la famille qu'il gère souvent sans consulter sa compagne, même pour la prise de grandes décisions qui engagent toute la famille. Quand il meurt, la famille perd sa protection et la veuve devient la proie de la famille du défunt de sorte qu'un de ses beaux-frères peut l'épouser et hériter de ses biens dont il profite sans partage avec elle. Cette situation marginalise la veuve et ses descendants féminins, dont la stabilité sociale dépend de la présence de l'homme à leurs côtés. Au-delà de la condition de la veuve et de l'orpheline se pose la question de la condition de la femme dans la société africaine traditionnelle en général, et en particulier, de celle de la femme dans la société traditionnelle burundaise. Notre objectif est d'étudier comment Niyongoma inscrit quelques éléments de la tradition burundaise, qui marginalisent la veuve, dans le processus de la création littéraire et sa vision du monde en recourant à ces pratiques culturelles.

Mots-clés : sociocritique, lévirat, veuvage, solitude, front.

Abstract: Our article attempts to analyze, in Concilie Niyongoma's novel, the condition of the widow and her offspring in traditional Burundian society. In the Burundian tradition, the man is the pillar of the family which he often manages without consulting his partner, even when making major decisions which involve the whole family. When he dies, the family loses its protection and the widow becomes prey to the deceased's family. It is in this sense that one of her brothers-in-law would marry her and inherit her property which he benefits from without sharing with the widow. This situation marginalizes the widow and her female descendants, whose social stability depends on the presence of a man at their side. Beyond the condition of the widow and the orphan, the question arises of the condition of women in traditional African society, in general, and in particular, that of women in traditional Burundian society. Our objective is to study how Niyongoma inscribes certain elements of Burundian tradition, which marginalizes the widow, in the process of literary creation and its vision of the world by resorting to these cultural practices.

Keywords: sociocriticism, levirate, widowhood, solitude, front.

Introduction

Les romancières africaines sont arrivées sur la scène littéraire un peu tardivement par rapport aux hommes. En conséquence, le roman africain de la première génération n'interroge pas la condition de la femme parce qu'écrit par des hommes d'une part et, d'autre part, parce que c'est le thème de la colonisation et de ses conséquences sur les plans social et économique qui est à l'honneur. La scolarisation des femmes et leur entrée en littérature permettent aux écrivaines de traiter des questions sociales jusque-là passées sous silence. Ainsi, des écrivaines comme Aoua Kéita¹, Awa Thiam², Mariama Bâ³, et bien d'autres, écrivent des œuvres qui interrogent la condition de la femme dans la société. Étant donné que la plupart des sociétés africaines traditionnelles étaient patriarcales, les écrivaines susmentionnées explorent la condition de la femme dans la perspective de revendiquer l'indépendance de la femme face à la domination de l'homme. C'est dans ce but que Concilie Niyongoma fait paraître, en 2019, un roman au titre évocateur, *L'Autre front*. L'auteure nous amène au cœur de la problématique existentielle de la femme veuve qui lutte pour sa survie et sa place dans la société.

Ainsi, le présent article intitulé « Le veuvage et le lévirat : combat de collaboration et de résistance dans *L'Autre front* de Concilie Niyongoma » réserve son analyse au combat que mène la veuve contre la force aveugle qui écrase les plus faibles. C'est à la lumière de la sociocritique et des savoirs et valeurs culturels burundais que nous entendons mener cette réflexion, qui a pour objectif de montrer que certaines pratiques sociales altèrent l'identité de la femme, laquelle ne ménage aucun effort pour s'en libérer. Notre hypothèse est qu'il existe des pratiques culturelles convoquées par l'auteure qui illustrent la littérarité du roman de Niyongoma et dont la mise en application met en cause le statut social de la femme. Comment l'écrivaine procède-t-elle pour inscrire ces éléments culturels dans le processus de la création littéraire ? Quel objectif poursuit-elle en ayant recours à ces pratiques culturelles ? Telles sont les questions qui guideront notre démarche analytique, qui se déroulera en quatre temps. D'abord, nous définirons les concepts clés. Ensuite, nous montrerons que le lévirat est un moyen de marginaliser la veuve. La troisième section sera consacrée à la métaphore de la solitude dans la multitude et enfin, la dernière section envisagera le veuvage comme un autre front.

1. Définition des concepts clés

Au seuil de ce travail, il est judicieux de définir les termes noyaux de notre réflexion. Cette clarification commence par le concept désignant la méthodologie mise en jeu puis les mots pivots de cet article, tels que le lévirat, le veuvage, la solitude et le front.

La sociocritique est une méthode de lecture des textes fondée par Claude Duchet, qui s'attache à monter comment la société influence les pratiques d'écriture adoptées par un auteur pour exprimer sa vision du monde. Elle vise la socialité du texte. Au sujet de cette méthode, Duchet écrit :

¹ *Femme d'Afrique* (1975).

² *La Parole aux négresses* (1978).

³ *Une si longue lettre* (1979).

[...] la sociocritique vise d'abord le texte. Elle est même lecture immanente en ce sens qu'elle reprend à son compte cette notion de texte élaborée par la critique formelle et l'avalise comme objet d'étude prioritaire. Mais la finalité est différente puisque l'intention et la stratégie de la sociocritique sont de restituer au texte des formalistes sa teneur sociale (Duchet, 1979, p. 3).

Cette approche propose de repérer trois sociétés : la société de référence, la société historique et la société du roman. Pour écrire, l'auteur se réfère à des éléments de la réalité qu'il modifie au fur et à mesure qu'il écrit. C'est cet univers référentiel qui constitue la société de référence. La société historique, quant à elle, est le contexte général qui prévaut dans la société de référence avant et au moment de l'écriture de l'œuvre. Elle s'appuie sur l'ensemble des grandes idées qui dominent dans la société de référence. La société du roman est l'univers mis en relief dans le texte.

D'après *Le Petit Larousse illustré 2011*, le mot « lévirat » possède deux acceptions : l'une religieuse et l'autre ethnologique. Au sens religieux, le lévirat se définit comme une

loi hébraïque qui obligeait un homme à épouser la veuve de son frère mort sans descendant mâle (*Le Petit Larousse illustré 2011*, 2010, p. 585).

Au sens ethnologique, il s'agit d'une « coutume selon laquelle la ou les épouses d'un homme deviennent à sa mort les épouses de son, de ses frères » (*Idem*). Le lévirat nous intéresse au sens ethnologique parce que le Burundi, qui est la société de référence de l'auteure, pratiquait aussi cette coutume. Du point de vue de Lamine Ndiaye,

on parle de lévirat ou de mariage léviratique chaque fois qu'un homme est décédé en laissant derrière lui une veuve qui continue de vivre au sein du groupe de parenté de son conjoint sous la tutelle d'un beau-frère qui devient l'époux légitime après l'expiration de la période prévue pour le deuil et le veuvage (Ndiaye, 2015, p. 183).

La légitimité dont on parle est reconnue par le principe coutumier et non juridique. Après la mort de son mari, la veuve est soumise à ce que Jacques Chevrier appelle « la convention absurde » (Chevrier, 2004, p. 15) qui lui impose de vivre dans la quasi-dépendance de son beau-frère qui l'a épousée.

Le veuvage, lui aussi, possède deux acceptions. Au sens premier, il se définit comme l'« état d'un veuf, d'une veuve » (*Le Petit Larousse illustré 2011*, 2010, p. 1064). Au sens second, il désigne un

système français du régime général de la Sécurité sociale qui verse une allocation à la veuve ou au veuf d'un assuré social, temporairement et sous certaines conditions (*Idem*).

De l'avis d'Émeline Kouassi, le veuvage peut prendre trois acceptions :

C'est tout d'abord l'état d'une personne qui perd son conjoint.e par décès. Ensuite, selon les coutumes et traditions africaines, c'est l'ensemble des rites auxquels est soumise la personne frappée par le décès. Pour finir, c'est le temps que durent ces rites ; il est variable selon les lieux et les situations spécifiques (Kouassi, 2020, p. 231).

Le thème de la solitude est d'actualité et il se présente d'une manière particulière parce qu'il ne caractérise pas un individu isolé des autres, mais une société où les relations interpersonnelles s'établissent en fonction des intérêts particuliers. Dans ce cas, les individus poursuivent un objectif très précis. Cette solitude est consécutive à un engouement relationnel caractéristique de la société postmoderne. Certains sociologues parlent de l'individualisme contemporain. Parmi ces derniers, Gilles Lipovetsky la présente comme il suit :

L'ultime figure de l'individualisme ne réside pas dans une indépendance a-sociale mais dans les branchements et connexions sur des collectifs aux intérêts miniaturisés, hyperspécialisés : regroupements des veufs, des parents d'enfants homosexuels, des alcooliques, des bègues, des mères lesbiennes, des boulimiques (Lipovetsky, 1984, p. 21).

Ailleurs, il ajoute :

On se rassemble parce qu'on est semblable, parce qu'on est sensibilisé directement par les mêmes objectifs existentiels (Lipovetsky, 1984, pp. 21-22).

En fin, le mot « front » possède plusieurs définitions. *Le Petit Larousse illustré 2011* en dégage onze sur lesquelles nous n'allons pas nous attarder. Cependant nous en retenons trois ici :

a. Ligne extérieure présentée par une troupe en ordre de bataille. Faire front : tenir tête à une attaque. b. Limite avant de la zone de combat. c. Cette zone de combat elle-même. Partir pour le front. (*Le Petit Larousse illustré 2011*, 2010, p. 443)

Le concept « front » nous intéresse surtout dans sa troisième définition qui renvoie à la guerre. Celle-ci est une riposte à la situation léviratique qui marginalise la veuve.

2. Le lévirat comme moyen de marginaliser la veuve

Dans *L'Autre front*, Concilie Niyongoma s'en prend énergiquement à cet aspect de la culture burundaise qui autorise l'homme à hériter de la femme de son frère défunt et à s'approprier tous ses biens. Cette pratique marginalise la femme en la privant de la liberté de gérer à sa guise les biens qu'elle a acquis avec son défunt mari. C'est de cette pratique dont Édouard profite, lit-on dans le roman, « pour subtiliser les vaches de la veuve et fouler au vent cette orpheline » (Niyongoma, 2019, p. 41), devenant, par conséquent, un « vrai patriarche sur la terre de ses aïeux afin de tourmenter la veuve » (p. 27)⁴; de sa richesse, la mère de Karire n'a gardé que « le pot à lait, la barate et l'injishi, ces pitoyables douilles » (p. 42).

Dans la société burundaise traditionnelle essentiellement agro-pastorale, le pot, la barate et l'*injishi* (la corde de contention) étaient des objets très symboliques. Leur valeur s'observe même dans les injures car, dire à quelqu'un « que tu brûles la corde de contention accompagnée de la barate » signifie le vouer aux gémonies. C'est l'une des plus méchantes manières d'insulter une personne. C'est ainsi que celui qui possédait ces objets était socialement respecté. Mais la valeur qui leur était accordée émanait du fait que le pot servait à recueillir le lait, la barate était utilisée

⁴ Dans la suite de notre article, nous avons choisi de mettre uniquement la page de référence pour les extraits du roman d'analyse afin d'éviter de répéter le nom et l'année de publication dudit roman.

pour cailler le lait et la corde de contention était utilisée pour attacher et immobiliser une vache difficile à traire. Or, dans le cas de la mère de Karire, ses vaches ont été spoliées par son beau-frère, d'où le fait que ces objets n'ont plus de valeur. D'ailleurs, l'auteure les appelle de « pitoyables douilles » parce qu'ils ne sont plus utilisés. Ainsi, Karire et sa mère « enduraient des atrocités qu'elles ne pouvaient plus exprimer. Les journées étaient pénibles, les nuits tourmentées » (p. 30).

On constate que le lévirat, ici, stigmatise la veuve et la maintient dans une situation de misère. En ce sens, le narrateur omniscient s'indigne de cette marginalisation en disant : « On ne quitte pas facilement sa robe de veuve » (p. 13). Dans la tradition burundaise, une veuve est tellement marginalisée qu'on la consid rera comme nue quand bien même elle porterait de beaux vêtements. Aucun vêtement ne pourrait la couvrir convenablement au regard de son entourage. L'expression « une robe de veuve » renvoie au fait que la veuve a un statut particulier dans la société de référence de l'auteure. Même si elle porte sa « robe », expression qui est une métaphore utilisée pour la dénigrer, car, dans ce contexte, une femme porte un pagne alors que la robe est destinée aux filles, cette robe n'est donc que celle de l'humiliation et de la nudit , voire de la nullité. La honte est celle d'exprimer les sentiments qui déferlent et dévastent le fond de son cœur ; la nudit  est celle qui prive la veuve de toute dignité et l'expose aux affres l viratiques. Dans cette condition, la veuve devient une proie gratuite offerte à qui désire jouir d'elle, comme le notent Jean Berchmans Ndiwokubwayo et Apollinaire Ndayisenga :

Dans la tradition burundaise, la femme est un être humain que Dieu crée pour le plaisir de l'homme, pour l'accompagner, lui faire des enfants, lui obéir aveuglément et pour exécuter les travaux ménagers et champêtres (Ndiwokubwayo et Ndayisenga, 2018, p.177).

De même, le narrateur du roman s'apitoie sur cette nudit  fatale de la veuve : « Humm ! La nudit  de la veuve n'est pas une légende » (p. 13).

D'ailleurs, dans le roman, les veuves sont désignées d'une façon particulière. L'auteure utilise des expressions ou groupes de mots comme : « les sans-noms » (p. 11), « la sans-voix » (p. 11), « les faibles » (p. 27), « L'Endeuill e de Noël [...] L'Endeuill e du Nouvel An [...] L'Endeuill e de toujours [...] » (p. 30), « la colline s'appelle Banga, la veuve, Perpétue » (p. 160), « l'oubliée » (p. 221), [...] Dans l'exemple « la colline s'appelle Banga, la veuve, Perpétue », il y a une référence intertextuelle au roman de Mongo Bâti, *Perpétue ou l'habitude du malheur*, par la situation malheureuse que vit Perpétue, qui est semblable à celle de la mère de Karire dans *L'Autre front*.

De plus, le cadre de l'action du roman est Banga, « ce monde qui martyrise les faibles » (p. 27). Or, les faibles dont il est question dans ce roman, ce sont la veuve et sa fille orpheline, toutes deux incarcérées dans ce « Banga, l'insondable » (p. 63). Ce dernier constitue un univers inconnu et silencieux où la veuve est marginalisée. Elle n'a ni le droit de parler, ni celui de crier. Elle endure en silence la haine et le mépris dont elle fait l'objet, car « là-bas, on hait toujours à huis clos » (p. 63). Cette haine «   huis clos » trouve pleinement son sens dans la langue burundaise où le mot « banga » peut signifier littéralement « secret », « discrétion » ou encore « intimité ».

Comme espace, Banga renvoie à un espace réel dans la géographie burundaise. Mais dans le cadre du roman d'analyse, il s'agit d'un espace métaphorique qui renvoie à n'importe quelle localité de la société burundaise traditionnelle où les veuves, et au-delà les femmes, sont maltraitées alors qu'elles ne peuvent pas se plaindre de peur d'être sévèrement châtiées.

Le roman de Niyongoma évoque la confiscation ou la spoliation par son beau-frère des vaches de la mère de Karire. Ceci est conçu comme signe de sa marginalisation sans qu'elle trouve où porter plainte pour les réclamer. Il s'agit d'un traumatisme moral. Toutefois, d'autres cas de traumatisme, même s'ils ne se rapportent pas au personnage principal du roman analysé, sont évoqués pour faire allusion au mépris de la veuve et au sens large, de la femme burundaise. Il s'agit, notamment, du « supplice de la lance chauffée » (p. 11). Cette expression désigne l'épreuve à laquelle on soumettait une veuve. Aux dires de l'auteure que nous avons interrogée, le jour de l'enterrement de son mari défunt, pour tester la résistance de la veuve à la douleur, on perçait la fente de son pied avec une lance chauffée. Si elle criait, elle était directement chassée du foyer sans autre forme de procès. En revanche, si elle ne hurlait pas, elle avait le droit de rester. Ce dernier comportement était interprété comme un gage de sa capacité à tout supporter. Donc, dans son intérêt, elle ne devait pas crier ou pleurer parce que de toute façon personne n'aurait écouté ses lamentations. Le « supplice de la lance chauffée » est une illustration de la cruauté et de la violation extrême des droits de la femme dans la société traditionnelle burundaise. En ce sens, « Banga » peut être comparé à une prison. L'auteure choisit un décor en fonction des conditions de vie qu'elle veut pour les personnages qu'elle y implante. C'est dans cette dynamique que se comprend le fait que la veuve et l'orpheline préfèrent se taire. Elles ne se plaignent pas et mènent leur vie comme une fatalité.

La mort fait de la femme une veuve et enfouit dans son lugubre gouffre la parole des « sans mari ». Ainsi s'explique qu'à Banga « s'installent silence et deuil, forfaits et trahison, folie et lâcheté » (p. 161). Privée de parole, la veuve de *L'Autre front* devient la cible de la cruauté masculine. Pour supporter cette galère, elle ne peut que fuir en elle-même. C'est ce que déplore le narrateur :

celles que le rang social, le devoir et la notoriété empêchaient de crier avaient choisi de s'enfuir. Et, parfois, elles s'enfuyaient au fond d'elles-mêmes [...] (p. 161).

Cette situation traduit le fait qu'à Banga, les veuves n'ont pas de place ou de lieu de refuge. Ainsi, l'expression « au fond d'elles-mêmes » a le sens de non-lieu.

Ce qui précède présente la veuve comme un être sans statut social stable dans la société burundaise et dont l'identité lui est conférée par l'homme. Dans *L'Autre front*, la marginalisation de la veuve se cristallise pour devenir une problématique existentielle. La vie pénible de la veuve devient un cercle vicieux où le tragique est l'héritage social que la femme sans mari lègue à sa fille : toutes deux deviennent la proie de la fatalité. Le narrateur condense cette problématique existentielle en ces termes :

N'est-ce pas que la vie est une course de relais où celui qui a été nourri au sein d'une veuve finit par le devenir ? (p. 206).

Dans cet ordre d'idées, nous constatons que la mère de Karire et sa fille sont condamnées à une fatalité qui les empêche de jouir de la présence du père ou du mari. Or, le père, dans la société patriarcale burundaise, est le pivot familial qui

confère les racines généalogiques à la postérité. C'est ce que souligne Ndimurukundo-Kururu quand elle écrit :

Dans la société burundaise patriarcale, le père joue un rôle prépondérant. Il est le chef, le pilier et le protecteur de sa famille. C'est lui le dispensateur des biens (vaches, propriétés) qu'il lègue à ses fils à qui il transmet son nom. Avoir un père signifie donc avoir des racines familiales solides, constituées par la lignée d'un ancêtre commun représenté par le père (Ndimurukundo-Kururu, 2016, p. 83).

Ainsi, le roman prouve que perdre son mari pour la mère de Karire équivaut à perdre son père pour Karire, qui finira par devenir veuve à son tour. Toutes les deux deviennent des sans-racines.

Somme toute, le roman n'explore pas suffisamment le thème du l'évirat, mais cette pratique affleure à travers le comportement de certains personnages qui s'approprient la quasi-totalité des biens de la veuve et lui donnent des ordres, comme le ferait son mari. Le thème se lit aussi dans l'incipit où « une infâme canaille » (p. 1) exige qu'on lui donne de l'eau pour se laver les mains, traire la vache, boire du lait et s'en aller. Ces tâches sont accomplies par l'homme au sein de sa famille. Donc, de façon allusive, les beaux-frères et la canaille ont remplacé le mari défunt. Et pour ne pas que leur sort empire encore, cette veuve et ses enfants doivent supporter sans broncher leur souffrance. Ainsi, elles se réfugient dans le silence parce qu'elles ne peuvent pas communiquer avec les autres familles qui les rejettent.

3. De la solitude dans la multitude

Étudier la solitude, c'est questionner le rapport que l'individu entretient avec la société. Dans la section que nous avons réservée à la définition des concepts clés, nous avons montré que dans la société contemporaine, ce sont des personnes qui poursuivent les mêmes objectifs existentiels qui se rassemblent. Dans *L'Autre front*, c'est la mère veuve et sa fille qui se rassemblent parce qu'elles sont unies par un même sort. La première endure ses souffrances dans la concession familiale tandis que la deuxième les subit à la fois à l'école et à la maison.

Le roman de Concilie Niyongoma est un témoignage sur l'état d'esprit des femmes sans mari vivant ou non dans le l'évirat. Ce roman peut être lu comme un chant plaintif et douloureux du veuvage qui dépeint la veuve jusque dans ses extrêmes ressentiments. C'est pourquoi la femme veuve se sent seule quoiqu'entourée. La solitude et l'isolement constituent le lot fatal de la veuve et de sa fille orpheline, car selon *L'Autre front*, « l'orphelin se coupe lui-même le nombril » (p. 19). Vouée à de telles conditions, la veuve prend conscience qu'elle est isolée par la société et plus particulièrement par ses semblables les plus proches, ceux de sa belle-famille. À ce propos, le narrateur s'indigne : « que peut, mon Dieu, l'être humain quand la nature lui tend un tout petit carton rouge et que son prochain s'efforce à l'agrandir ! » (p. 19).

Rejetée par le monde et par les siens et incapable de s'intégrer dans la société, la veuve reste incomprise et cantonnée à une position marginale. Le roman montre que cette société, devenue un univers trop étroit et hostile, interdit à la veuve de satisfaire ses aspirations et son désir de s'élancer vers les « sommets » (p. 5). C'est pourquoi la veuve cherchera à fuir loin de Banga afin d'échapper à la réalité écrasante qui l'entoure et l'emprisonne. *L'Autre front* révèle en effet que dans la société burundaise, le bonheur pour la veuve est impossible car la fatalité l'en éloigne.

La veuve de *L'Autre front* est vouée à la solitude la plus dévastatrice. Celle-ci n'est pas seulement le fait de se trouver seule loin de ses semblables, mais elle est aussi le sentiment qui résulte du fait que la femme sans mari ne parvient pas à déchiffrer, à résoudre l'énigme de sa vie et à éclairer le mystère de sa destinée. Dans ce roman, la veuve et l'orpheline se replient sur elles-mêmes en tentant de « s'accrocher à l'insaisissable plume du destin » (p. 21). Ainsi, la veuve du roman s'isole d'abord moralement en restant dans le carcan du silence, puis physiquement en brisant le silence pour agir. Or, préférer vivre dans cette situation peut signifier accepter de souffrir sans broncher et supporter les affres du veuvage sans gémir ni se plaindre.

D'ailleurs pour la veuve, puisque l'on ne se soucie guère d'elle si ce n'est pour tirer profit d'elle, cette société apparaît comme un désert. Ainsi, la veuve de *L'Autre front* devient un être solitaire qui s'éloigne de la société qu'elle déteste du fait que les coutumes de celle-ci la tiennent prisonnière. Elle se débat pour être libre hors de cette prison fatale. La solitude morale de la veuve est bien son individualité et sa destinée. Son cœur devient le siège d'un déchirement au lieu d'être un foyer de bonheur. Elle devient une case à part, car la société ne se soucie ni de son cœur, ni de son esprit. Elle ne compte que sur elle-même et n'a pas d'amis ni de société amie. La veuve de cet imaginaire de Niyongoma aurait dû dire : « Me voici seul (e) sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même » (Canat, 1967, p. 79).

Cette solitude n'épargne pas non plus les orphelines. Elle relègue Karire dans les types sociaux dont Juvénal Ngorwanubusa dresse la liste : « les mendiants, les étrangers, les enfants de la rue, les sans-abris en général, les condamnés à morts, les malades » (Ngorwanubusa, 2013, p. 274).

Il s'agit des laissées-pour-compte, c'est-à-dire de celles qui n'ont plus d'attache sociale ni de soutien moral. Dans le roman étudié, la solitude, l'isolement et l'incompréhension sont le lot de Karire, fille orpheline. Dans les pages introduisant cette section, nous avons souligné le fait que Karire souffre doublement : à l'école et à la maison. À l'école, elle vit un calvaire et pour s'en extraire, elle préfère se cacher derrière un buisson parce que d'autres écoliers « lui donnaient de coups de doigts appelés *inkonzi*, le sceau du destin, qu'ils frappaient impitoyablement sur son front » (p. 103).

Si à l'école Karire est marginalisée à cause de son statut d'orpheline, il en va de même dans sa famille. Là, elle devient un sujet de débats entre parents et enfants. Au cours de ces débats, les parents vont jusqu'à révéler à leurs enfants que Karire est dans une situation d'altérité car elle n'a plus de racines familiales. Cette situation est fortement dénoncée par le narrateur quand il dit :

[...] autrefois quand les petits chenapans du village, qui criaient la journée ce que leurs parents se chuchotaient la nuit, lui [à Karire] crachaient à la figure ce genre de vérité qu'on prenait pour une insulte : 'Ton père n'est pas ton père, le vrai est décédé, l'autre a épousé ta mère [...] au nom du lévirat [...] (p. 71)

Cette situation de déracinement est comme une écharde dans la plaie du cœur de Karire. La solitude qu'elle partage avec sa mère devient un lourd fardeau qu'elle doit porter et supporter partout.

En conclusion, Niyongoma interroge la place de la veuve et de sa progéniture féminine dans une société phallogocritique. Mais au-delà de la marginalisation de la

veuve et de ses enfants, c'est la condition de la femme burundaise dans la société qui est interrogée. Cette société marginalise la femme, comme le fait remarquer Ngorwanubusa :

Plus généralement, la femme se présente comme l'éternelle mineure, irresponsable, raison pour laquelle entre hommes et femmes se développent des rapports plus ou moins féodaux. Il revient à la femme de procréer des garçons, de labourer la terre et de cuisiner, à défaut de quoi elle s'exposera aux sanctions maritales (Ngorwanubusa, 2013, p. 269).

L'auteure du roman met en cause cette culture qui reconnaît la suprématie de l'homme sur la femme tout en reléguant la femme à la marge. Pour renverser cette situation, *L'Autre front* dépeint le veuvage comme une guerre à laquelle la femme, et surtout la veuve, doit se résoudre en devenant une belligérante faisant preuve d'une exceptionnelle fermeté sur le front.

4. Le veuvage, un autre front

Le roman commence par des vers extraits de *l'inanga* (la cithare) *Mbanzabugabo*. Au début du roman, ces citations, qui font allusion à un prince mort prématurément, instaurent une scène d'énonciation sous le signe de l'amertume, de la déception et du cri de désespoir. Mais avant de dire quelque chose sur l'incipit, une mise au point s'impose sur l'histoire de *Mbanzabugabo* et sa mère.

Leur histoire relève du conflit qui opposait dans le passé du Burundi les princes *Batare* et *Bezi*. *Mbanzabugabo* est le fils de *Busokoza*, un prince *mutare* assassiné par *Mbasha*, un homme de sa famille. Après la mort de *Busokoza*, la cour est désertée par les courtisans; les esclaves et certains autres d'un rang intermédiaire méprisent la mère de *Mbanzabugabo*. C'est ainsi qu'après avoir observé le comportement des courtisans et des personnes de son entourage, la mère compose un récit dans lequel elle revient sur le statut d'un foyer sans père de famille : celui d'une veuve. Ce statut, comme on peut le lire dans le récit, est alarmant car la famille devient l'objet de tous les mépris. Ainsi, la mère de *Mbanzabugabo* fait ce récit à son fils pour exprimer le chagrin qu'elle éprouve devant le comportement de son entourage après la disparition de son mari, d'une part, et d'autre part, pour l'inviter à mûrir prématurément afin de la reconforter. Avant le récit de sa mère, *Mbanzabugabo* se montrait toujours découragé, ce qui ne l'enchantait pas, elle qui comptait sur lui pour le futur. Le récit a ensuite été mis en musique par une personne qui aurait vécu à la cour royale et qui l'aurait chanté à la cithare. Cette cithare a connu beaucoup de succès et bien des citharistes s'en sont inspirés.

Le roman commence par un solfège de cette cithare avec des mots en kirundi suivis de leur traduction en français faite par l'auteure. Nous laissons de côté le texte en kirundi pour nous intéresser à la traduction française :

Mbanzabugabo, (3x)
Mbanzabugabo, mon fils (2x)
La blessure fait mal, Mbanzabugabo
La rechute est pire, Mbanzabugabo
Une infâme canaille s'est présentée, Mbanzabugabo,
Une infâme canaille s'est présentée :
Donne-moi de l'eau, que je me lave les mains,
Que je me lave et traie la vache,
Que je traie et boive du lait,
Que j'en boive et m'en aille (p.1).

Après l'interpellation de Mbanzabugabo par sa mère, les vers « la blessure fait mal », « la rechute est pire », mettent en évidence la souffrance morale causée par la mort dudit prince et le comportement des gens de la cour et de l'entourage. La blessure dont il est question est causée par la mort du père de Mbanzabugabo, tandis que la rechute résulte du fait que les ex-courtisans et leur entourage se moquent de la veuve au lieu de la reconforter dans les moments difficiles. Au temps des beaux jours, beaucoup de personnes en situation difficile venaient à la cour demander des services et le prince les leur rendait. Mais après sa mort, les misérables qui, jadis, demandaient des services se présentent à la cour, non plus pour demander de l'aide mais pour donner des ordres et exiger d'être servis avec respect. C'est dans ce contexte que se comprennent les cinq derniers vers de l'extrait qui précède ce paragraphe.

Ces extraits montrent qu'après la mort du Prince, les serviteurs, les esclaves et les mendiants semblent avoir changé de statut social en passant du rang de demandeurs de services à celui de donneurs d'ordres. De cette façon, ils méprisent la princesse. Tout cela traduit le fait qu'un ménage sans chef est déconsidéré dans la société de référence de l'auteure, qui est le Burundi. Le début du roman est ainsi l'expression du chagrin de la mère de Karire qui a perdu si tôt son mari. Le début de la page 3 fait également allusion au chagrin du même personnage : « Mbanzabugabo, Mbanza-bugabo, Mbanza-bugabo [...] ».

Ainsi certains soirs, quand elle trayait sa vache ou qu'elle en caillait le lait, la mère de Karire entonnait un triste refrain qui semblait exalter la mémoire d'un absent. Et celui qui n'était jamais là, c'était tantôt un arbre au tronc écorché, capable de se métamorphoser en un bel homme, l'espace d'un éclair, c'était tantôt la terre tremblante, prête à intervertir les piliers de l'enclos et les pierres du foyer, c'était enfin les fleurs rouges de l'érythrine qui fanaient sans avoir fini d'éclorre. Puis elle interpellait Mbanza, le chef vaincu et tué, le fils exilé ou l'époux disparu (p. 3).

Cet extrait montre que la mère de Karire est dans une situation qui traduit le chagrin qui l'habite au moment où elle traite la vache. Or, dans les conditions normales de la culture burundaise, il est rare que quelqu'un chante un refrain de tristesse à côté d'une vache, surtout quand il est en train de la traire. Elle pourrait ne pas donner du lait en quantité suffisante. La vache occupe une place de choix et les refrains qu'on peut entonner à côté d'elle ne sont que laudatifs et visent à l'égayer, comme en témoigne la poésie pastorale. Cependant, le refrain que la mère de Karire entonne fait allusion à « la mémoire d'un absent », à « un arbre au tronc écorché », à « la terre tremblante, prête à intervertir les piliers de l'enclos et les pierres du foyer », aux « fleurs rouges [...] qui fanaient sans avoir fini d'éclorre ». La personne absente qui motive le chant n'est pas ordinaire eut égard aux attributs utilisés pour la désigner, et comble de malheur, elle est morte jeune. La cause de ce chagrin est le fait que la mère de Karire a perdu très tôt son mari et s'est vue dépouillée de ses vaches par son beau-frère. Dès le début du roman, la mère de Karire vit des moments d'hallucinations qui lui font immédiatement penser à son mari défunt, ce qui motive ce triste refrain.

L'univers de *L'Autre front* fait apparaître une face de la réalité et son revers : le lecteur constate qu'il y a lieu de penser que le mal de vivre est inhérent à la condition de la veuve et que celle-ci doit le supporter sans broncher. Le roman nous emmène alors dans la morale stoïcienne obligeant l'homme à fonder sa dignité sur le mépris silencieux de la souffrance. C'est à ce stoïcisme que correspond tout au long du roman l'attitude constante de la veuve face à la vie. La veuve aime se

résigner sans gémir et porte bien son fardeau. Ainsi, ce roman apporte un enseignement philosophique, tiré de la condition féminine. Devant la fatalité qui accable la femme, il n'y a d'autre réponse que le silence. La souffrance permet, de ce fait, à la veuve de se rehausser jusqu'à l'h ro isme. Elle doit donc fonder sa dignité sur le courage qu'elle oppose aux épreuves du destin. Dans cette même ligne de pensées, la mère et sa fille expérimentent le même destin. Celui-ci les conduit à mener un triple combat : combat contre la pesanteur écrasante de la phallocratie, combat contre les préjugés et, enfin, combat contre soi-même. De cette façon, la veuve acquiert une dimension h ro ique et devient un « Hercule » improbable. Elle se taille une place de « femme-matador », pour reprendre l'expression de Chevrier dans l'ouvrage collectif dirigé par Madeleine Cottenet-Hage et Lydie Moudileno (2002, pp. 22-24). La veuve est aux prises avec une société décevante et cela révèle le fossé d'incompréhension qui sépare la femme sans mari et la société, plus particulièrement la belle-famille.

Par conséquent, elle manifeste une autre force qui vient contrebalancer son stoïcisme. En effet, la veuve rame à contre-courant des croyances et des préjugés communément admis qui soit la mettent au rang de paria, soit la réduisent à un objet de plaisir par le truchement d'un lévirat de passage. Ainsi, elle exprime son refus d'entériner les propos communs de l'opinion sociale et sa volonté d'inscrire sa trajectoire dans la contradiction. Cela témoigne de sa détermination malgré la domination dont elle est victime. Par conséquent, elle devient, au fil du roman, une femme-matador animée par une ambition toujours grandissante qui la hisse vers « les sommets ». Ce goût ascensionnel lui offre la liberté d'esprit nécessaire pour rompre les chaînes qui la détiendraient *ad vitam  ternam* prisonnière. Elle se lib re de cette corde de contention et quitte Banga pour rejoindre son étoile :

Les temps devraient changer, espérait-elle [Karire], et quand bien même ils ne le voudraient pas, l'on devrait forcer les choses. Il suffisait de frapper de son b ton augural l'horloge universelle [...] pour voir se dresser tel un ressort souterrain la veuve du futur. Et s'appuyant sur cette bonne perche, la victime fr lerait le sommet de ces montagnes jusque-là interdites [...] (p. 11).

Elle veut combattre pour sortir du carcan de la tradition. Ce combat de résistance et d'indépendance confère aux h ro ines de *L'Autre front* la possibilit  de trouver leur voie et de donner leur pleine mesure à leurs talents et à leurs responsabilités, tout en refusant tout dogmatisme et en militant pour leur propre cause. Aussi sceptiques que généreuses, les veuves du roman de Niyongoma s'investissent pour faire voler en éclats les clichés et les conventions qui les mettent au rebut. Leur vie est à la fois une quête et un combat.

Cette quête est d'abord celle d'un ailleurs meilleur, loin de la « corde de contention ». Cet attrait pour l'ailleurs n'est pas romantique : il diffère de l'« ailleurs » rêveur baudelairien qui conduit soit vers l'azur, soit vers le gouffre. Le goût de l'ailleurs des personnages centraux de *L'Autre front* est un engagement décisif qui les conduit à se frayer eux-mêmes un chemin et à prendre en main leur destinée. Ensuite, la quête des femmes veuves s'avère bien un combat pour la dignité : celle de la veuve de prime abord et celle de ses s eurs de malheur.   travers ce combat, il devient évident que, contrairement à ce que pense la société de la veuve, il n'y a pas d'essence féminine à dénigrer ; mais plutôt, il y a une condition de veuvage   redéfinir et à revaloriser. Autrement dit, *L'Autre front* montre qu'il y a une condition de la veuve avec son lot d'oppression à refuser, sa part de libération à accomplir et

d'humanité à faire s'épanouir. En outre, la femme veuve, dans sa situation problématique, n'est pas foncièrement passive. Elle est prête à vivre sous d'autres cieux et a, malgré tout, la conscience de lutter pour donner du sens à sa vie. Vivre est toujours une quête et un combat, un élan vers un lointain sublime, à conquérir à tout prix.

On ne saurait clore cette section sans parler des tonalités qui servent à exprimer ce front auquel fait face la veuve. En effet, la tonalité narrative choisie par l'auteure montre que la figure de la veuve met en relief une fracture entre soi et la société d'une part, entre soi et soi, d'autre part. Dans le premier cas, la veuve devient immédiatement un objet de mépris, et ce mépris va jusqu'à la spoliation de ses biens par les membres de sa belle-famille. La veuve est donc sans défense et ne sait à quel saint se vouer. De cette posture découle la fracture entre le sujet et lui-même. Il s'agit de la situation d'altérité dans laquelle la veuve se trouve après la mort de son mari. De là, on déduit que, dans la société de référence de l'auteure, la femme n'a pas de statut social stable. Celui-ci lui est conféré par la présence de l'homme à ses côtés, de sorte que la mort de celui-ci plonge la femme dans une crise identitaire. Niyongoma adopte une posture épique, lyrique, tragique et pathétique, ce qui est un choix d'écriture prémédité, en vue de produire un effet sur le lecteur. Toutes ces tonalités se lisent essentiellement sous la forme épique et lyrique.

Le ton lyrique vient envelopper les autres tons précités. Les propos de la veuve servent d'épanchement au cœur brisé. Ce sont parfois de tristes chants plaintifs en mémoire « d'un absent », de « celui qui n'était jamais là » (p. 3). Le langage des sensations et des sentiments rencontre des échos dans la nature, dont les éléments se déchaînent sous la symphonie de la tristesse inexorable. Ce ton crée entre le lecteur et le personnage de la veuve un même état d'âme. *L'Autre front* laisse glisser dans son récit le ton épique qui apparaît chaque fois que Mbanza ou Réda sont convoqués par le récit. Le roman devient alors un discours de célébration des exploits que ce prince défunt aurait pu réaliser si la mort ne l'avait emporté si tôt. Le roman devient aussi le lieu d'une amplification des faits et d'une intervention surnaturelle. Mbanza se transforme en « un arbre au tronc écorché, capable de se métamorphoser en un bel homme » (p. 3). Cette dimension épique consiste en la réincarnation des disparus. Mbaza mort en soldat se réincarne en héros, en bel homme. Ensuite, le registre épique paraît dans le fait que *L'Autre front* s'organise autour d'épisodes symboliques qui représentent les valeurs collectives d'une société contre laquelle la veuve lutte. Cette lutte s'exprime à travers son lyrisme interdit qui finit cependant par exploser avec véhémence. Enfin, le ton du roman est aussi pathétique et tragique. Le récit cherche à émouvoir le lecteur par des situations ou des paroles marquées par la passion, la souffrance et la difficulté à vivre. D'une part, le roman met en scène le spectacle des émotions : la douleur de Karire et de sa mère, la terreur due à la solitude et à la marginalisation qu'elles subissent. D'autre part, le ton tragique apparaît comme l'expression du sentiment de la veuve qui prend conscience des forces du destin et de la société qui l'écrasent.

En résumé, le veuvage permet à l'auteure de mettre à nu le calvaire que vivent une veuve et sa progéniture dans la société à système patriarcal. Au-delà de la condition de la veuve se pose la question de la place de la femme dans une société qui la marginalise. Ainsi, par cette forme d'écriture, l'auteure sollicite la compassion, la compréhension et l'appui du lecteur. Elle crée une situation qui émeut tout le monde dans l'objectif de dénoncer l'idéologie sociale dominante, à savoir l'inégalité des sexes masculin et féminin.

Conclusion

L'Autre front est une œuvre féministe engagée. Elle mène une lutte contre la société et ses diktats : le lévirat, la tyrannie phallocratique et l'injustice sociale qui caractérisent le veuvage. Face à toutes ces pratiques contraignantes à l'endroit des veuves, on pourrait se demander si la situation restera toujours la même ou non.   cette question, le roman donne une réponse décisive : la situation doit changer et cela ne sera possible que par l'action de la veuve elle-même. La mère de Karire et Karire s'inscrivent en faux contre les normes contraignantes de la société. Elles mènent un combat que la société ne peut soupçonner. La marginalisation, la spoliation des biens et la solitude morale deviennent de véritables champs de bataille où la veuve combat avec pour arme le courage inlassable et l'auto-affirmation, jointe à la détermination.   travers son roman, Niyongoma ne se contente pas seulement de crier que les veuves, et au-delà, les femmes burundaises, sont maltraitées, mais elle leur propose des voies qui leur permettraient de revendiquer leur liberté et de l'acquérir. L'auteure propose aux femmes d'écrire pour exposer les réalités sociales, culturelles ainsi que le mépris qu'elles rencontrent dans la société burundaise afin qu'il y ait un changement. Elle montre à la femme célibataire et à la veuve que pour soutenir ce combat, elle doit, en plus des armes qu'elle possède, mobiliser ses ressources dormantes, à savoir la patience et l'action.

Tout au long de ce roman, l'écriture, et au-delà la littérature, remplit une fonction cathartique en ce sens qu'elle purge par moments les angoisses et les mélancolies des femmes traumatisées par la culture et ses interdits liés au genre. D'ailleurs, Niyongoma, en peignant ce mal de vivre féminin, lance un cri d'alarme à la société pour que celle-ci redéfinisse certaines valeurs devenues aujourd'hui p rim es. Elle aurait par-là l'intention d'enclencher une nouvelle ère de renversement du paradigme masculin.

Bibliographie

- BA, M. (1979). *Une si longue lettre*. Dakar : Nouvelles  ditions Africaines.
- CANAT, R. (1967). *La Nouvelle forme du mal du siècle. Du sentiment de la solitude morale chez les Romantiques et les Parnassiens*. Genève : Slatkine Reprints.
- CHEVRIER, J. (2002). Une femme-matador. COTTENET-HAGE, M. & MOUDILENO, L. (dir.), *Maryse Condé, une nomade inconvenante. Mélanges offerts à Maryse Condé*. Jarry (Guadeloupe) : Ibis Rouge  ditions, pp. 22-24.
- CHEVRIER, J. (2004). *La littérature nègre*. Paris : Armand Colin.
- DAWOULE KOUASSI, E. (2020). Absence de recours, le veuvage dans le patriarcat : une complicité entre le droit civil et le droit coutumier. *Ambigua, Revista de Investigaciones sobre G nero y Estudios Culturales*, né 7, pp. 229-248. <https://www.upo.es> [12/10/2022].
- DUCHET, C. (1979). *Sociocritique*. Paris : Fernand Nathan.
- KEITA, A. (1975). *Femme d'Afrique. La vie d'Aoua Keita, racontée par elle-même*. Paris : Présence Africaine.
- LE PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ (2011). Paris : Larousse, 2010.
- LIPOVETSKY, G. (1983). *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard.

- MARTIN, C. (1970). *Chateaubriand René*. Paris : Bordas.
- NDIAYE, L. (2015). Rituauté féminine de la mort en milieu wolof du Sénégal. La vie commence quand le trépas donnera ses droits et privilèges à la femme. *L'Esprit du temps*, n° 147, pp. 181-191. <https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2015-1-page-181.htm> [9/08/2022].
- NDIHOKUBWAYO, J. B. & NDAYISENGA, A. (2018). Réflexion sur la place de la femme dans la société burundaise. *International Women Congress : The Place Of Women In Socio & Legal Perspective*, pp. 167-189. <https://www.researchgate.net/publication/329983698> [31/10/2022].
- NDIMURUKUNDO-KURURU, B. (2016). *Anthologies des épithalames burundais. Ouvrage bilingue kirundi-français*. Paris : L'Harmattan.
- NGORWANUBUSA, J. (2013). *La littérature de langue française au Burundi*. Bruxelles : AML/MEO.
- NIYONGOMA, C. (2019). *L'Autre front*. Bujumbura : Bandima Éditions.
- THIAM, A. (1978). *La Parole aux négresses*. Paris : Éditions Denoël.

Mécanismes de l'ironie situationnelle dans *Une vie* de Maupassant. Traduire sans juger ?

Situational irony mechanisms in Maupassant's A Woman's Life. Translating without judging?

Carmen-Ecaterina Ciobăcă

Université Alexandru Ioan Cuza, Roumanie

 <https://orcid.org/0000-0002-2892-7487>

carmen.ciobaca@gmail.com

Résumé : Notre étude porte sur la traduction de l'ironie situationnelle du roman *Une vie* de Guy de Maupassant. Après avoir défini l'ironie et avoir discuté de ses marques et de ses conditions, nous mettrons en parallèle l'ironie verbale et l'ironie situationnelle afin de faire ressortir leurs traits spécifiques. Les deux s'appuient sur un écart, mais la manière dont l'écart est exprimé est différente. L'ironie situationnelle est finement tissée dans le récit et comporte des marques plus subtiles que l'ironie verbale, étant souvent une ironie filée. Pour cette raison, la réception de l'ironie situationnelle est parfois difficile et implique une analyse macro et microtextuelle, tout comme la connivence du lecteur. La traduction en anglais et en roumain de quelques séquences visant des personnages-type du roman *Une vie* sera examinée dans la partie finale de notre travail. Seront ainsi analysés les prototypes suivants : la jeune fille aux aspirations romantiques, le noble déchu, le prêtre, la vieille fille, le paysan normand. Les deux tendances extrêmes observées lors de l'analyse comparative sont la surtraduction et la sous-traduction.

Mots-clés : ironie situationnelle, Maupassant, traduction, réception, personnage-type.

Abstract: Our study focuses on the translation of the situational irony in the novel *A Woman's Life* by Guy de Maupassant. We first define irony and discuss its marks and conditions, then we compare verbal and situational irony to establish their features. Both are based on a contrast, but the way in which the contrast is created is different. Situational irony is finely woven in the story and implies marks that are more subtle than those employed by verbal irony. Often, we may speak about extended irony. That is why the reception of situational irony is sometimes difficult and requires the analysis of the macrotextual and of the microtextual level, as well as the complicity between the author and the reader. The translation into English and Romanian of several excerpts referring to typical characters from the novel *A Woman's Life* is examined in the final part of the study. Thus, we explore the following archetypes: the romantic young girl, the impoverished nobleman, the priest, the spinster, the Norman peasant. The two extreme trends noticed during the comparative analysis are overtranslation and undertranslation.

Keywords: situational irony, Maupassant, translation, reception, typical character.

Introduction

L'ironie est une figure complexe qui a fait l'objet de nombreuses études relevant de la rhétorique, de la stylistique, de la pragmatique ou de la sémantique. Dans le domaine de la traductologie, le phénomène a été abordé de manière ponctuelle, avec une préférence manifeste pour l'ironie verbale. Les auteurs ont visé un certain type de discours, tel que le commentaire politique (Chakhachiro, 2009) ou le texte dramatique (Kitanovska-Kimovska, Neshkovska, 2016 ; Walton, 2014).

L'ironie situationnelle n'a été discutée que rarement, en raison du fait que, à la différence de l'ironie verbale, elle serait transparente, résultant du contraste entre les prétentions d'un personnage et le contexte dans lequel il évolue. Il s'agirait d'une ironie non-intentionnelle, facilement saisissable, ce qui détermine certains auteurs à affirmer qu'elle est rendue sans exception par une traduction littérale (Kitanovska-Kimovska, Neshkovska, 2016, p. 116). Il y aurait donc une corrélation entre le type d'ironie présent dans le texte et la stratégie de traduction utilisée.

Nous considérons qu'il y a des nuances : l'ironie situationnelle est un phénomène ample et complexe, qui suppose des mécanismes divers et qui requiert des compétences particulières de la part du traducteur. Notre étude se propose d'examiner en détail l'ironie situationnelle afin de voir quels sont les dispositifs sur lesquels elle s'appuie et quels sont les défis traductifs engendrés. Le texte source est représenté par le roman *Une vie* de Guy de Maupassant, choix expliqué par le style particulier de cet auteur, qui se propose de raconter sans juger. L'ironie verbale est donc assez rare dans ses écrits, qui abondent en revanche en occurrences d'ironie situationnelle.

Pour voir quelles sont les particularités de l'ironie, il faut définir cette figure, ensuite établir ses mécanismes et les conditions dont elle dépend. Nous passerons en revue les différentes formes de l'ironie et nous mettrons en évidence les traits de l'ironie verbale et ceux de l'ironie situationnelle.

La seconde partie de notre étude est consacrée à l'ironie situationnelle du roman *Une vie* et aux défis traductifs qu'elle implique. Le réalisme humoristique de Maupassant se matérialise dans la manière dont l'auteur, en Dieu omniscient, joue avec ses personnages, les mettant dans des situations risibles. On distingue ainsi certaines catégories prototypiques visées par l'ironie situationnelle : la jeune fille aux aspirations romantiques, le noble déchu, le prêtre, la vieille fille, le paysan normand.

Certaines instances de l'ironie peuvent passer inaperçues ou nécessitent un déchiffrement particulier fondé sur la complicité du lecteur plutôt que sur une compatibilité d'ordre culturel. Pour mettre en évidence les mécanismes que véhicule cette figure, nous examinerons des occurrences de l'ironie situationnelle correspondant à chaque personnage-type. Par l'intermédiaire d'une analyse contrastive, nous discuterons ensuite des techniques utilisées pour rendre en anglais et en roumain le texte maupassantien.

1. L'ironie et ses mécanismes. Ironie situationnelle et ironie verbale

L'ironie est un phénomène langagier complexe, à facettes multiples. Selon Pierre Fontanier, cette figure « consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser » (1977, pp. 145-146). Catherine Kerbrat-Orecchioni voit dans l'ironie un trope fondé sur une antiphrase,

repérable au niveau cotextuel et contextuel, qui comporte une double nature : sémantique et pragmatique (1980, p. 121). Selon l'approche rhétorique, cette figure est définie « par son fonctionnement tropique d'antiphrase et par sa fonction interactionnelle de moquerie (ou de louange) » (Bres, 2010, p. 696).

Pourtant, l'approche rhétorique ne doit pas être l'unique méthode d'examen de l'ironie car elle exclut certaines occurrences (Bres, 2010, p. 698). L'ironie situationnelle, par exemple, n'est pas prise en compte ou est expressément écartée. Comme l'ironie est un phénomène plurivalent, on a besoin d'une définition compréhensible. Selon nous, cette définition se fonde sur l'idée d'écart : entre ce qui est dit et ce qui est suggéré (ironie verbale), entre les prétentions et les actions d'une personne (ironie situationnelle), entre le savoir du personnage et le savoir du public (ironie dramatique), entre l'apparente ignorance et l'intention réelle du locuteur (ironie socratique).

L'ironie vise toujours une cible : « l'interlocuteur ou un tiers (hétéro-ironie) ; ou le locuteur lui-même (auto-ironie) » (Bres, 2010, p. 703). Du point de vue discursif, l'ironie ne doit pas être confondue avec la comédie, car elle représente un moyen visant un certain but (la moquerie, la critique, la dérision), tandis que la comédie est un but en soi (Chakhachiro, 2009, p. 33). L'ironie partage avec l'humour certains mécanismes tels que le paradoxe et le jeu de mots, mais elle instaure une distance plus importante par rapport à la cible. Selon Quintilien, on peut parler d'ironie négative (louer pour blâmer) et d'ironie positive, moins fréquente (blâmer pour louer) (1978, p. 119). Le plus souvent, l'ironie frise le mépris car elle est censée dévaloriser la cible. En tant que raillerie, elle institue un rapport de connivence avec l'auditoire : on montre du doigt les stéréotypies, on se sent membre d'une élite. La distance ironique ainsi instaurée est irréductible. L'ironie exprime une intention évaluative et sert à partager « effectivement et réellement un auditoire ou un public de lecteurs » (Hamon, 1996, p. 125).

L'analyse de l'ironie a été souvent effectuée par référence aux maximes conversationnelles de Grice (1975, p. 45). L'ironie verbale enfreint la maxime de qualité et, parfois, la maxime de manière car « l'ambiguïté est proprement constitutive de l'ironie » (Kerbrat-Orecchioni, 1976, p. 15). Pourtant, David S. Kaufer soutient que l'ironie verbale peut se produire même si toutes les maximes sont respectées (1981, p. 502), tandis que Linda Hutcheon considère que la violation en bloc des maximes mène plutôt à la confusion (1995, p. 154).

L'ironie situationnelle ne semble pas enfreindre les maximes de Grice, bien au contraire : elle est ancrée dans un contexte plus ample ; en outre, l'information fournie est exacte, pertinente, concise et en quantité raisonnable, afin que le lecteur puisse repérer l'intention visée. Nous en présentons un exemple extrait de notre corpus :

Le baron, de son côté, méditait de *grandes entreprises agricoles* ; il voulait faire des *essais*, organiser le *progrès*, expérimenter des *instruments nouveaux*, acclimater des *rares étrangères* ; et il passait une partie de ses journées en conversation avec les paysans qui *hochaient la tête*, *incrédules* à ses *tentatives* (Maupassant, 1901, p. 26).¹

¹ Les séquences ironiques sont signalées par des italiques dans les extraits du corpus.

L'ironie se fonde sur le contraste entre les plans du baron et l'attitude des paysans. Les projets du baron sont décrits par l'intermédiaire du style indirect libre avec un luxe de détails, dans des termes prétendument neutres, mais qui sont en fait bombastiques, surtout lorsqu'ils sont néologiques : « entreprises », « essais », « progrès », « expérimenter », « instruments », « acclimater », « races ». Les adjectifs (« grandes », « nouveaux », « étrangères ») contribuent à accentuer les ambitions irréalistes du baron. Dans le contexte plus large du roman, cette ironie est mordante, car le baron mourra pauvre, sans avoir mis en œuvre ses « grandes entreprises ». On observe donc qu'aucune maxime de Grice n'est manifestement violée ; l'ironie découle de l'écart entre la condition du personnage et ses ambitions extravagantes.

L'ironie se produit dans un cadre socio-culturel donné : elle remplit une fonction pragmatique (critique, humour, surprise) ; elle comporte des formes variées (questions, compliments, critique, moquerie) ; elle comprend des indices verbaux ou non-verbaux ; elle provoque des réactions au sein du public (Neshkovska, 2014). L'analyse du fragment ci-dessus montre que l'ironie situationnelle remplit toutes ces conditions : masquée sous la forme d'une simple narration, elle est censée ridiculiser les plans futuristes du baron par l'intermédiaire de certaines marques (énumération en cascade, néologismes, hyperbole, antithèse). L'ironie situationnelle est donc un type d'ironie à part entière.

L'ironie ne doit pas être réduite à la simple antiphrase ; elle comporte en effet plusieurs avatars. Roger Kreuz et Richard Roberts distinguent quatre types d'ironie étroitement liés : l'ironie socratique (on adresse des questions apparemment naïves afin de découvrir les pensées d'une personne), l'ironie dramatique (le public connaît des détails ignorés par les personnages qui se trouvent sur la scène), l'ironie verbale (on suggère le contraire de ce qui est dit) et l'ironie situationnelle (qui dérive du contexte). Leur point commun est la divergence entre l'état mental et la situation proprement-dite et leur différence réside dans la manière dont cette divergence se fait voir (Kreuz, Roberts, 1993, p. 98). Comme l'ironie socratique et l'ironie dramatique sont spécifiques à des contextes particuliers, notre discussion portera sur l'ironie verbale et l'ironie situationnelle, leurs similitudes et leurs différences.

Si l'ironie verbale procède de l'écart entre les dires et les convictions de l'ironiste (Kitanovska-Kimovska, Neshkovska, 2016 p. 111), l'ironie situationnelle (ou référentielle) se fonde sur l'incongruence entre certaines attentes et la réalité : c'est l'exemple d'un poste de pompiers ravagé par un incendie (Kreuz, Roberts, 1993, p. 99). L'ironie verbale et l'ironie situationnelle sont construites sur un écart et partagent une même intention (Gibbs, 1994, p. 363). C'est la nature de l'écart qui est différente. Catherine Kerbrat-Orecchioni définit l'ironie verbale comme une « contradiction entre deux niveaux sémantiques » et l'ironie situationnelle comme une « contradiction entre deux faits contigus » (1976, p. 17). Ces deux types d'ironie forcent le lecteur à se désolidariser du personnage cible. Comme l'ironie situationnelle se fonde sur la dichotomie entre les prétentions et la condition d'un individu, sa cible est souvent représentée par le personnage typifié.

En ce qui concerne l'ironiste, il est visible dans le cas de l'ironie verbale et moins visible ou absent lorsque l'on a affaire à l'ironie situationnelle, surtout dans une prose qui relève du réalisme objectif. Certains auteurs considèrent même qu'on ne peut pas parler d'ironiste en cas d'ironie situationnelle, mais seulement d'un « état des choses » (« condition of affairs ») ou d'un enchaînement événementiel (« outcome of events ») (Muecke, 1969, p. 8). De ce point de vue, l'ironie contextuelle est plus finement tissée dans le texte et peut passer inaperçue, car l'auteur laisse au lecteur le plaisir de

découvrir le contraste qui découle de l'enchaînement des faits. L'ironie verbale, en revanche, est une ironie manifeste, qui provoque instantanément le rire ou le mépris.

Les études traductologiques portent principalement sur l'ironie verbale, considérée comme plus complexe et plus aisément interprétable. Pourtant, il s'agit d'une ironie ponctuelle, fondée sur un mécanisme facilement observable : une incompatibilité d'opinions (« conflicts of beliefs ») ou une discontinuité stylistique (« clashes of styles ») (Booth, 1974, p. 6). Elle se résume d'habitude à une seule phrase : une remarque par laquelle on suggère le contraire de ce qui est affirmé. L'ironie référentielle, au contraire, est un phénomène ample, qui comporte des marques subtiles et qui se construit au fur et à mesure que le récit avance. Par exemple, dans le roman *Une vie* il y a des passages entiers dans lesquels le narrateur fait référence dans une note ironique à la condition réifiée de tante Lison, vieille fille dont personne ne se soucie. Ce type d'ironie requiert une attention particulière de la part du traducteur, qui doit être conséquent dans ses choix lexicaux et stylistiques et qui prêtera attention à la tonalité qu'il imprime au texte cible.

L'ironie se fait remarquer par des mécanismes spécifiques, comme l'antiphrase, le paradoxe, la métaphore, l'hyperbole, l'énumération, la répétition, l'oxymore, le zeugme, l'ellipse. Ces techniques sont propres en égale mesure à l'ironie verbale et à l'ironie situationnelle, mais la première joue d'habitude sur une seule marque, tandis que la seconde se fonde sur une multitude de marques éparpillées dans le texte. La tâche d'assembler les pièces de ce « puzzle » revient au lecteur.

2. L'ironie situationnelle chez Maupassant. Stratégies de traduction

Peut-on considérer que, par l'intermédiaire de l'ironie situationnelle, l'auteur du roman *Une vie* a abandonné son principe selon lequel il faudrait raconter sans juger ? Nous analyserons, dans un premier temps, le paradoxe du narrateur ironique et la manière dont le réalisme humoristique est déployé dans le texte, pour passer ensuite à l'examen des stratégies de traduction. La question de la réception de l'ironie sera discutée ce faisant.

2.1. Ironie situationnelle : quand le narrateur sort de son invisibilité

La prose de Maupassant relève du réalisme objectif. Disciple de Flaubert, l'auteur a l'ambition de reproduire le réel tel qu'il est. Il laisse ses personnages agir, se débrouiller, lutter contre leur destin. Ainsi, « Maupassant ne bavarde pas, ne se perd pas en péroraisons inutiles, en analyses ténébreuses : ses héros agissent, montrent ce qu'ils sont d'après ce qu'ils font. » (Delaisement, 1995, p. 236) La plupart de ses écrits sont rédigés dans un style froid, impartial, semblable au réquisitoire ou au reportage journalistique.

L'auteur n'a pas l'habitude de montrer directement du doigt les péchés humains. L'ironie découle de la trame du récit : « À mesure que l'intrigue romanesque est abandonnée, la progression de l'action doit reposer sur les choix des personnages, conformément à leur psychologie et à leur position sociale. » (Färnlöf, 2020, p. 100)

Si le narrateur est objectif, comment qualifier ses interventions ironiques ? Pour répondre à cette question, il convient d'établir les avatars de l'ironie dans le roman *Une vie*. L'ironie verbale est assez rare, car les personnages n'ont pas le temps ou l'habitude de ridiculiser leurs semblables. Une occurrence à part de l'ironie verbale est le moment où Jeanne et son père se moquent du vicomte et de la vicomtesse de Briseville auxquels ils viennent de rendre visite. Leurs répliques et leurs gestes relèvent du registre dramatique (Maupassant, 1901, p. 124). On peut y voir une ironie en

abysses : l'auteur se moque de la noblesse déchue par l'intermédiaire de ses personnages.

Tout comme l'ironie situationnelle, l'ironie verbale sert à critiquer des faits récurrents à l'époque, tels que le mariage de convenance ou l'adultère. Ainsi, Désiré Lecoq, qui épouse la bonne Rosalie en échange d'un montant important, est envié par les paysans du pays : « *Il était né coiffé, disait-on avec un sourire malin où n'entraît point d'indignation.* » (Maupassant, 1901, p. 182) Quant à l'adultère, il est étroitement lié au mariage forcé, qui était pratiqué en égale mesure par les nobles et par les gens du peuple. Ainsi, Julien raconte que la femme du boulanger a été surprise dans le four à côté de son amant et émet à ce propos un sarcasme inattendu : « *Ils nous font manger du pain d'amour, ces facteurs-là.* » (Maupassant, 1901, p. 200) À d'autres occasions, l'ironie verbale est une marque de tendresse, comme au moment où le baron appelle sa femme par son prénom : « *Comme elle portait ce nom pompeux d'Adélaïde, il le faisait toujours précéder de 'madame' avec un certain air de respect un peu moqueur* » (Maupassant, 1901, p. 5)

Du reste, le roman abonde en ironie situationnelle par l'intermédiaire de laquelle le narrateur laisse l'impression que ce qu'il y a de dérisoire découle des choix des personnages. Cette ironie est finement tissée dans le récit, étant filée d'une phrase à l'autre. Parfois elle se déploie dans un épisode entier, comme la visite au château des Peuples du peintre Bataille (dont le nom même est ironique), le seul « spécialiste » en ornements héraldiques resté dans le pays : il est « *une sorte d'homme-blason à qui les gentilshommes serraient la main* » (Maupassant, 1901, p. 114) ; il « *semblait apporter avec lui, dans son esprit, dans sa voix même, une sorte d'atmosphère de noblesse* » (*idem*, p. 115) ; il est vu comme « *un garçon de grands moyens qui [...] serait devenu, sans aucun doute, un artiste* » (*idem*, p. 116).

Le véhicule préférentiel de l'ironie est le style indirect libre, qui signale la différence d'opinion entre le narrateur et les personnages. Ainsi, les pensées des héros sont reproduites sans avertissement dans le récit, ce qui crée une forte impression d'étrangeté. Le narrateur intervient au niveau microtextuel, par des formules telles qu'« une sorte de », censées tourner en dérision une affirmation apparemment sérieuse. Les deux perspectives se mêlent et se confondent, comme l'indiquent les passages qui parlent du peintre Bataille.

L'ironie situationnelle marque donc la présence discrète du narrateur dans le texte. Même s'il est extradiégétique, il ne s'efface pas complètement, mais pénètre dans la conscience des héros et nous laisse l'impression qu'ils sont maîtres de leur sort. L'auteur recourt à l'ironie même dans les situations les plus tragiques. Un exemple en est donné par les négociations menées par les paysans qui, après avoir découvert les corps écrasés du vicomte de Lamarre et de la comtesse de Fourville, ont un seul but : extorquer de l'argent aux parents des défunts. La prose de Maupassant peut être qualifiée de réalisme humoristique, car la ligne de démarcation entre le comique et le tragique est très fine.

Le narrateur émet très rarement des jugements de valeur. Lorsque cela arrive, il fait du lecteur son complice. Il affirme, par exemple, que « *Rosalie [...] songeait de cette songerie animale des gens du peuple* » (Maupassant, 1901, p. 7) et explique le charme de l'abbé Picot par « *cette astuce inconsciente que le maniement des âmes donne aux hommes les plus médiocres appelés par le hasard des événements à exercer un pouvoir sur leurs semblables* » (*idem*, p. 32). Les adjectifs « animale » et « médiocre » marquent une rupture stylistique, mais sont délibérément employés afin de caractériser des personnages-type : le paysan normand et l'homme d'église.

L'adjectif démonstratif « cette » marque une intervention du narrateur dans la grammaire et crée une connivence avec le lecteur. Maupassant oscille entre une prétendue objectivité et une subjectivité à peine perceptible, entre son hypostase de Dieu omniscient et la tentation de pénétrer dans le psychisme de ses héros. En ce sens, Aurore Loison parle de « la douloureuse et utopique objectivité » de Maupassant (2008, p. 143).

S'agit-il donc d'une ironie voulue, savamment maîtrisée ? Sans doute. À l'instar de Flaubert, la phrase de Maupassant est construite mathématiquement ; aucun élément n'y est introduit au hasard. L'auteur ne se propose pas de créer une copie stérile de la réalité, mais d'offrir « l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits » (Maupassant, 1888, p. XVII). Il n'est pas un moraliste ; il raconte apparemment sans juger, laissant au lecteur le plaisir de statuer sur les faits. En effet, « l'écrivain devient celui qui, littéralement, ne parle plus, mais donne à entendre la distance ironique envers tout énoncé » (Rabaté, 2003, p. 7).

Du point de vue traductif, il faut prêter attention à cette présence discrète du narrateur dans le récit et dans la grammaire, à la tonalité, aux mécanismes de création de l'ironie. Comme il s'agit, très souvent, d'une « ironie filée », elle peut passer inaperçue. Nous parlerons dans ce qui suit de la réception de l'ironie, pour analyser ensuite la traduction de quelques séquences du roman *Une vie* qui caractérisent des personnages-type.

2.2. Ironie situationnelle dans le roman *Une vie* : réception et traduction

L'ironie, qu'elle soit verbale ou situationnelle, constitue une difficulté redoutable pour la traduction, étant « pointée comme un obstacle langagier et culturel important » (Lievais, Schoentjes, 2021, p. 11). Cela arrive parce que la réception de l'ironie n'est pas facile : « L'ironie doit être reconnue et comprise pour qu'elle puisse se réaliser » (*idem*, p. 14).

La compréhension de l'ironie représente l'étape préliminaire de toute traduction et « exige une très grande lucidité dans la manière de concevoir l'ironie d'abord, et la traduction ensuite » (*idem*, p. 17). De multiples aptitudes entrent en jeu : « Le décodage de l'ironie met en œuvre, outre leur compétence linguistique, les compétences culturelle et idéologique des partenaires de l'allocution » (Kerbrat-Orecchioni, 1976, p. 30). Le déchiffrement de l'ironie ressemble à une traduction avant la lettre car « reading irony is in some ways like translating » (Booth, 1974, p. 33).

L'ironie référentielle risque de se perdre entre les lignes parce que ses marques sont éparpillées dans le récit. Dans un premier temps, elle est reconnue par l'intermédiaire d'une approche macrotextuelle censée comprendre la voix du texte : « Appréhender l'ironie c'est alterner une lecture minutieuse et détaillée [...] avec une interprétation plus ample de la tonalité générale de l'œuvre tout entière. » (Lievais, Schoentjes, 2021, p. 16) L'ironie a aussi besoin d'une approche microtextuelle par laquelle sont identifiés ses mécanismes. La connivence entre le narrateur et le lecteur semble être plus importante que la compatibilité culturelle ou le partage des mêmes valeurs.

La restitution de l'ironie commence avec la reconnaissance de la figure à l'aide de l'examen macro et microtextuel et comprend trois étapes : la compréhension de l'ironie, sa traduction et la réception de l'ironie par le lecteur (Lievais, Schoentjes, 2010, p. 20). Pour que le transport soit réalisé, il faut que l'approche traductive soit guidée par un principe général, à savoir la création d'un équivalent stylistique (Chakhachiro, 2009, p. 38). Ce principe se matérialise par des stratégies appropriées. L'ironie oblige le traducteur à prendre parti et à faire un choix (Walton, 2014, p. 145).

La question des techniques de traduction devient donc cruciale. Nous tenterons de voir si l'ironie référentielle est rendue sans exception par une traduction littérale, comme le soutiennent Kitanovska-Kimovska & Neshkovska (2016, p. 116), ou si elle oblige le traducteur à avoir recours à d'autres techniques, comme l'interprétation et la reformulation créative (Chakhachiro, 2009, p. 32). Lievois & Schoentjes comparent en effet l'ironie à la poésie et mettent en doute le littéralisme (2010, p. 13).

Notre examen sera centré sur les personnages-cibles parce que l'ironie chez Maupassant s'associe au stéréotype culturel : « En effet, ce qui est valable pour le déchiffrement de l'ironie l'est par extension pour celui du personnage stéréotype » (Place-Verghnes, 2002, p. 245) Ces héros-type illustrent des réalités mentales et sociologiques de l'époque, mais ils présentent aussi des traits à caractère universel.

L'ironie situationnelle est souvent une ironie filée. Vu l'espace dont nous disposons, nous avons sélectionné quelques séquences-clé qui représentent l'essence de l'ironie référentielle visant un personnage donné. L'approche comparative nous aidera à détecter les stratégies de traduction employées. Les textes cibles sont représentés par la première traduction en anglais du roman *Une vie*, réalisée par Henry Blanchamp et publiée en 1888 par Vizetelly & Co., et par l'unique traduction en roumain, réalisée par Otilia Cazimir en 1961 et republiée par la suite à maintes reprises. Nous avons choisi ces versions d'une part parce qu'elles illustrent le premier impact du roman *Une Vie* dans les deux cultures cibles et, d'autre part, parce qu'elles peuvent être mises en antithèse du point de vue des techniques employées, comme nous le montrerons par la suite.

Une vie est un roman antisystème : l'auteur se propose de « détrôner le patriarche et nous faire passer sa vision du mariage comme prison conjugale » (Loison, 2008, p. 62). Au centre du récit on retrouve Jeanne, la fille du baron de Perthuis de Vauds, une jeune fille aux aspirations romantiques, mariée avec le vicomte Julien de Lamare et condamnée à une existence malheureuse. L'héroïne est présentée dans une tonalité tendre, marquée par les espoirs démesurés de la jeunesse, ou amère, traduisant la tristesse des dernières années. L'ironie découle du contraste entre les aspirations romantiques des jeunes filles de l'époque et la réalité du mariage-prison, vu comme un « trou ouvert sous [les] pas » (Maupassant, 1901, p. 75). On trouve dans le destin de la baronne une préfiguration de celui de sa fille :

Texte source	Traduction en anglais	Traduction en roumain
À mesure que sa taille s'était épaissie, son âme avait pris des élans plus poétiques ; et quand l'obésité l'eut clouée sur un fauteuil, sa pensée vagabonda à travers des aventures tendres dont elle se croyait l'héroïne (p. 29).	As her waist got bigger, her mind became more and more poetical, and when, through her size, she had to remain nearly all day in her armchair, she dreamed of love-adventures of which she was always the heroine (p. 25).	Pe măsură ce se îngrășase, sufletul ei căpătase avânturi tot mai poetice. și când obezitatea o țintui într-un fotoliu, mintea ei rătăci prin numeroase aventuri de dragoste, a căror eroină se credea (pp. 27-28).

L'ironie provient du contraste entre la condition de la baronne et ses aspirations : clouée sur un fauteuil, elle s'imagine l'héroïne d'aventures amoureuses. La traduction en anglais est euphémistique (par l'emploi de l'expression verbale « got

bigger » et du nom « (her) size »), tandis que la traduction en roumain rend l'ironie plus explicite (par l'emploi du verbe « a se îngrășa » (« grossir ») et du syntagme « aventuri de dragoste » (« aventures d'amour »)). Même si la surtraduction n'est pas toujours un péché car, parfois, c'est la seule possibilité de préserver l'ironie (Lievos, Schoentjes, 2021, p. 18), elle représente ici une infidélité par rapport à la voix du texte source, parce que le jugement de valeur ainsi exprimé est plus prégnant.

Deux autres séquences où le narrateur se moque de l'idée de mariage et qui peuvent être mises en antithèse sont présentées ci-dessous :

Texte source	Traduction en anglais	Traduction en roumain
Entre eux flottait déjà cette subtile et vague tendresse qui naît si vite entre deux jeunes gens, lorsque le garçon n'est pas laid et que la jeune fille est jolie (pp. 41-42).	[...] for there was already that vague, subtle fondness between them which springs up so quickly between two young people when the youth is good-looking and the girl is pretty (p. 34).	Între ei începuse să plutească duișia neînțeleasă și subtilă ce se naște atât de repede între doi tineri, atunci când băiatul nu-i urât și când fata e frumoasă (p. 37).
Et la journée s'écoula ainsi qu'à l'ordinaire comme si rien de nouveau n'était survenu. Il n'y avait qu'un homme de plus dans la maison (p. 81).	[...] and the day passed exactly the same as usual, without anything extraordinary happening. There was only an extra man in the house (p. 61).	Și ziua trecu așa, ca de obicei, ca și cum nu se întâmplase nimic nou. Atâta doar, că era un bărbat în plus în casă (p. 69).

Les moments évoqués expriment, d'un côté, l'élan romantique de Jeanne qui se croit amoureuse de son futur mari et, de l'autre, la fin de ses aspirations, après leur première nuit passée ensemble. Dans le premier cas, l'ironie ressort de la dichotomie « laid » vs. « jolie », tandis que dans le second elle est créée par la remarque apparemment innocente en italiques. Dans la version en anglais on observe la même tendance à sous-traduire : la litote « le garçon n'est pas laid » du texte source est éliminée (« the youth is good-looking »). La version en roumain est littérale.

Un autre prototype cible de l'ironie situationnelle est le noble déchu. La disparition progressive de la classe nobiliaire marque le début de la révolution industrielle et l'avènement de la bourgeoisie. Le fragment ci-dessous décrit les gestes de Julien qui regarde Bataille en train de peindre ses armoiries sur la portière de la voiture :

Texte source	Traduction en anglais	Traduction en roumain
Julien était demeuré près de sa belle-mère, à cheval sur une chaise. Il fumait sa pipe, crachait par terre, écoutait, et suivait de l'œil la mise en couleur de sa noblesse (p. 115).	Beside her, astride a chair, sat Julien, smoking a pipe and occasionally spitting on the ground as he watched the growth of this coloured certificate of his nobility (p. 81).	Julien stătea și el lângă soacra lui, călare pe un scaun. Își fuma luleaua, scuipa pe jos, asculta și urmărea din ochi cum i se colora noblețea (p. 96).

L'ironie découle du contraste entre les gestes grossiers de Julien et sa prétention à voir ses origines nobles affirmées. Dans les deux cas, la traduction est littérale. Il y a quand même un ajout dans le texte anglais : l'adverbe « occasionally », censé atténuer l'attitude du personnage dans ce qu'elle a de grossier, est inutile. La traduction de l'expression très plastique « la mise en couleur de sa noblesse » frise la confusion : en anglais, le nom « certificate » alourdit le propos, tandis qu'en roumain la formule utilisée (« cum i se colora noblețea ») est dépourvue de sens. Ainsi, l'ironie situationnelle se perd entre les lignes.

Le fragment ci-dessous parle du vicomte et de la vicomtesse de Briseville :

Texte source	Traduction en roumain
Et sous le <i>haut</i> plafond <i>noirci</i> du vaste salon <i>inhabité</i> , tout empaqueté en des linges, l'homme et la femme si <i>petits</i> , si <i>propres</i> , si <i>corrects</i> , semblaient à Jeanne des <i>conserves de noblesse</i> (p. 123).	Și, sub plafonul înalt și înnegrit al vastului salon <i>nelocuit</i> , bine împachetat în pânzeturi, bărbatul și femeia aceea, atât de <i>mici</i> amândoi, atât de <i>curați</i> , atât de <i>corecți</i> , îi păreau lui Jeanne un <i>fel de conserve de noblețe</i> (p. 102).

L'ironie, créée par l'écart entre le cadre (« le haut plafond noirci », « le vaste salon inhabité ») et l'attitude pleine d'importance des deux époux, est frappante. La version en roumain montre le même penchant pour le littéralisme : la figure « conserves de noblesse » est rendue mot à mot, même si la tournure est bizarre en roumain. La traductrice essaie de compenser l'étrangeté de l'expression par la modulation « un fel de » (« une sorte de »). Malheureusement, ce fragment a été entièrement omis de la traduction en anglais.

Une autre cible de l'ironie est le curé. Dans le roman *Une vie* on trouve deux figures antagoniques : l'abbé Picot – jovial, pragmatique, habitué aux mœurs du pays, et l'abbé Tolbiac – sévère, fanatique, dépourvu d'humanité. Le premier est décrit plutôt comme « un agent de stabilité sociale » (Loison, 2008, p. 59). Il devient la cible de l'ironie ; l'abbé Tolbiac, représentant d'une « religion mutilatrice » (*ibidem*), est décrit dans des termes durs, qui frisent le naturalisme. Le fragment suivant présente l'attitude de l'abbé Picot dans le contexte du décès de la baronne :

Texte source	Traduction en anglais	Traduction en roumain
Il parla de la trépassée, la célébra en termes sacerdotaux, et, <i>triste de cette fausse tristesse de prêtre pour qui les cadavres sont bienfaisants</i> , il s'offrit à passer la nuit en prières auprès du corps (p. 207).	Then he spoke of her dead mother's good life, and offered to pass the night in prayers beside the body (p. 153).	Vorbi de răposată, o ridică în slavă cu vorbe bisericești și, trist, cu <i>mâhnirea prefăcută a preotului pentru care mortul e o binefacere</i> , se oferă să-și petreacă noaptea în rugăciuni, lângă trupul neînsuflăit (p. 171).

L'hypocrisie du prêtre découle du contraste entre sa « tristesse » simulée et la situation *de facto* qui lui est profitable : le décès d'une paroissienne. L'adjectif

démonstratif « cette », qui marque la présence du narrateur, attire la complicité du lecteur. Si la version roumaine est littérale, le traducteur anglais occulte la charge ironique de l'expression, ce qui change complètement la voix du texte.

La curiosité de l'abbé Picot, soucieux de découvrir des détails se rapportant au lit conjugal, est décrite dans les lignes suivantes :

Texte source	Traduction en anglais	Traduction en roumain
L'abbé se retourna vers elle, intéressé tout à fait, prêt à fouiller avec <i>une curiosité de prêtre dans ces mystères du lit qui lui rendaient plaisant le confessionnal</i> . [...] il se mit à interroger avec des détails précis et minutieux, <i>une gourmandise d'homme qui jeûne</i> (p. 230).	The abbé got very interested, and turned towards her, ready to hear more of those secrets of <i>wedded life</i> , the revelation of which made the task of confessing so pleasant to him. [...] he asked for all the details, and enjoyed them as a hungry man would a feast (p. 169).	Abatele se întoarse spre ea, deodată interesat, gata să scormonească, cu o <i>curiozitate de preot</i> , în tainele de <i>alcov</i> care făceau să-i placă atât de mult <i>jilțul duhovnicesc</i> . Și începu s-o întrebe, cu amănunte precise, cu o <i>lăcomie de om care postește</i> (p. 188).

La tendance à niveler l'ironie s'observe à nouveau dans la version anglaise, où l'expression « une curiosité de prêtre » est complètement ignorée, le syntagme « les mystères du lit » est rendu par la formule neutre « wedded life » et l'allusion au « jeûne » sexuel est transposée dans le domaine culinaire. La version roumaine est quasiment littérale, mais comprend une récréation poétique de la métaphore « les mystères du lit » (« tainele de alcov ») et manifeste une orientation cibliste (le terme catholique « confessionnal » est rendu par l'équivalent orthodoxe « jilțul duhovnicesc »). Du moment que l'effet est recréé, le traducteur dispose d'une liberté importante dans l'emploi des stratégies de traduction.

La vieille fille, incarnée par tante Lison, est visée elle aussi par une ironie plutôt tendre ou amère que mordante, comme le montre le fragment suivant :

Texte source	Traduction en anglais	Traduction en roumain
Quand on prononçait « <i>tante Lison</i> », ces deux mots n'éveillaient pour ainsi dire aucune affection en l'esprit de personne. <i>C'est comme si on avait dit « la cafetière ou le sucrier »</i> (p. 61).	When anyone said "Aunt Lison" the words caused no more feeling of affection in anyone's heart <i>than if the coffee pot or sugar basin had been mentioned</i> (p. 48).	Când cineva spunea „ <i>mătușica Lison</i> ”, cuvintele acestea două nu trezeau niciun sentiment în sufletul nimănui, <i>ca și cum ar fi spus „ibricul de cafea” sau „zaharnița”</i> (p. 54).

Le passage ci-dessus signale la non-existence de ce personnage dont personne ne se préoccupe. Il s'agit d'une héroïne réifiée, dont le nom n'éveille aucun sentiment. La phrase mise en italiques est traduite littéralement dans les deux versions. On observe aussi que la traductrice roumaine a changé la voix du texte, lui conférant une note plus tendre par l'emploi du diminutif « mătușica » (« tantine »).

Le paysan normand est également visé par l'ironie maupassantienne, étant caractérisé par ses instincts et par son désir de faire fortune. Il y a une exception : la bonne Rosalie, mariée de force, qui revient près de sa maîtresse pour l'aider vers la fin de ses jours. Dans le passage ci-dessous, l'ironie provient de la condition réifiée de cette servante qui est jetée dans le couloir après qu'elle eût confessé comment le vicomte de Lamare l'avait séduite :

<i>Texte source</i>	<i>Traduction en anglais</i>	<i>Traduction en roumain</i>
[...] le baron, ayant de nouveau saisi Rosalie par les épaules, la souleva, la traîna jusqu'à la porte, et la jeta, <i>comme un paquet</i> , dans le couloir (p. 159).	[...] the baron seized Rosalie by the shoulders, dragged her to the door and thrown her into the passage <i>like a bundle of clothes</i> (p. 116).	[...] baronul, apucând-o iarăși pe Rosalie de umeri, o ridică, o târî până la ușă, și o aruncă în hol, <i>ca pe un pachet</i> (p. 131).

Si la comparaison « comme un paquet » est rendue littéralement en roumain, en anglais elle est interprétée et recrée (« like a bundle of clothes »), en gardant pourtant le caractère inanimé suggéré dans le texte source.

L'analyse menée montre que les deux traductions présentent des approches très différentes de l'ironie situationnelle, raison pour laquelle elles font partie de notre corpus. La traductrice roumaine est adepte du littéralisme, mais elle recourt aussi à l'interprétation créative. Parfois, elle rend l'ironie plus explicite ou change la voix du texte par ses choix lexicaux. Une ironie trop évidente enfreint le principe de Maupassant selon lequel il faut raconter sans juger. Dans la version anglaise on découvre, en revanche, une tendance à niveler l'ironie et à sous-traduire, tendance manifestée par des omissions ou par l'emploi de termes neutres. Ainsi, l'intention auctoriale est trahie et le texte cible est loin d'être l'équivalent stylistique du texte source. Les deux versions sont, en effet, dichotomiques.

Conclusion

La condition préliminaire de la traduction de l'ironie situationnelle est de la reconnaître. Par la suite, le traducteur se confronte au défi de reproduire l'ironie dans le même registre. Cela peut être assez difficile, car les signaux présents dans le texte sont parfois déstabilisants : « Le traducteur et le traductologue dansent [...] sur la corde raide : ils ne peuvent ni faire confiance à certains indices traditionnels de l'ironie, ni les ignorer complètement. » (Lievoy, Schoentjes 2010, p. 20)

L'analyse du corpus a montré que le traducteur anglais a souvent ignoré les marques de l'ironie, ce qui a changé non seulement la tonalité du texte, mais aussi l'intention auctoriale. On y découvre ainsi un Maupassant moins spirituel et un récit terne, sans éclat. La traductrice roumaine a manifesté une fidélité plus visible par rapport au texte de départ, en essayant de recréer l'ironie. Parfois, elle a surtraduit, rendant l'ironie plus explicite, ou elle a manifesté une orientation cibliste. Il est possible que la culture britannique, peu familière de ce genre d'ironie, ait empêché Henry Blanchamp de reconnaître l'ironie subtile de l'original et que la culture roumaine, de tradition balkanique, ait encouragé Otilia Cazimir à surtraduire. Mais nous pensons que c'est plutôt la connivence du traducteur avec l'auteur que la compatibilité culturelle qui compte. Toute stratégie est appropriée du moment que le traducteur recrée dans la langue d'arrivée le contraste sur lequel se fonde l'ironie.

Bibliographie

- BOOTH, W. C. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago : University of Chicago Press.
- BRES, J. (2010). L'ironie, un cocktail dialogique ? In NEVEU, F., MUNI TOKE, V., DURAND, J., KLINGER, T., MONDADA, L., PREVOST, S. (éds.), *Discours, pragmatique et interaction*. Actes du deuxième Congrès mondial de linguistique française. Paris : Institut de Linguistique Française, pp. 695-709.
- CHAKHACHIRO, R. (2009). Analysing Irony for Translation. *Meta*, 54 (1), pp. 32-48. <https://doi.org/10.7202/029792ar>
- DELAISEMENT, G. (1995). *La modernité de Maupassant*. Paris : Rive Droite.
- FÄRNLÖF, H. (2020). L'excès de réel – caricature et réalisme dans quelques nouvelles de Maupassant. *Quêtes littéraires*, 10, pp. 94-105. <https://doi.org/10.31743/ql.11535>
- FONTANIER, P. (1977). *Les figures du discours*. Introduction de Gérard Genette. Paris : Flammarion.
- GIBBS, W. R. (1994). *The poetics of mind: figurative thought, language, and understanding*. Cambridge : Cambridge University Press.
- GRICE, P. H. (1975). Logic and conversation. In COLE, P. & MORGAN, J. L. (eds.), *Syntax and Semantics*, vol. 3 : *Speech Acts*. New York : Academic Press, pp. 41-58.
- HAMON, P. (1990). L'ironie. In BERSANI, J., SCHWEIZER, H., LECOMTE, L., LARDY, M. (dir.), *Le grand atlas des littératures*. Paris : Encyclopaedia Universalis, pp. 56-57.
- HUTCHEON, L. (1995). *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London and New York : Routledge.
- KAUFER, D. (1981). Understanding ironic communication. *Journal of Pragmatics*, 5, pp. 495-510.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1976). Problèmes de l'ironie. In *L'ironie : Travaux du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, pp. 10-46.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980). L'ironie comme trope. *Poétique*, 41, pp. 108-128.
- KITANOVSKA-KIMOVSKA, S. & NESHKOVSKA, S. (2016). The importance of being Earnest: strategies for translating irony from English into Macedonian. *Acta Neophilologica*, 49, 1-2, pp. 109-125. <https://doi.org/10.4312/an.49.1-2.109-125>
- KREUZ, J. R., & ROBERTS, R. M. (1993). On Satire and Parody: The Importance of Being Ironic. *Metaphor and Symbolic Activity*, 8(2), pp. 97-109.
- LIEVOIS, K., & SCHOENTJES, P. (2021). Traduire l'ironie. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 9. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v9i.259>
- LOISON, A. (2008). *Une vie de Maupassant ou « l'écriture du vide »*. Littératures. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00498644> [15/03/2024].
- MAUPASSANT, G. de (1888). *A Woman's Life*. Translated by Henry Blanchamp. London : Vizetelly & Co.
- MAUPASSANT, G. de. (1888). Preface. *Pierre et Jean*. Paris : Paul Ollendorff.
- MAUPASSANT, G. de. (1901). *Une vie (L'Humble Vérité)*. Paris : Paul Ollendorff.
- MAUPASSANT, G. de (2021). *O viață*. Traducere de Otilia Cazimir. București : Editura Orizonturi.
- MUECKE, D. C. (1969). *The Compass of Irony*. London : Methuen.
- NESHKOVSKA, S. (2014). *Expressing Verbal Irony in Formal and Informal Speech in Macedonian and English: Contrastive Analysis*. Doctoral Dissertation. Faculty of Philology "Blaze Koneski", "Ss Cyril and Methodius" University, Skopje.
- PLACE-VERGHNES, F. V. M. (2002). *Maupassant et ses lecteurs*. Durham theses, Durham University. <http://etheses.dur.ac.uk/4625/> [15/03/2024].


- QUINTILIEN (1978). *Institution oratoire [Institutione oratoria]*. Tome V. Traduction du latin par Jean Cousin. Paris : Belles Lettres.
- RABATE, D. (2003). Le chaudron fêlé. *Études françaises*, 39 (1), pp. 25-37.
- WALTON J., M. (2014). The Translator's Invisibility: Handling Irony. *Gamma: Journal of Theory and Criticism*, 22 (1) pp. 143-158.
<https://doi.org/10.26262/grammar.v22i1.6242>

Rhizome e/ancré : le tatouage pour une réappropriation de soi dans *La femme aux doigts bleus* de Margaux Guyon

Ancraged rhizome : Tattooing for self-reappropriation in The Woman with Blue Fingers by Margaux Guyon

Keltoum Soualah

Université Mohamed El-Bachir El-Ibrahimi, Algérie

 <https://orcid.org/0000-0001-7143-8761>
keltoum.soualah@univ-bba.dz

Résumé : Cet article vise à démontrer que le tatouage, de par sa nature, incarne de manière formelle un rhizome qui traduit une expérience plurielle menant à une unité de soi pour la protagoniste. Cette transformation est examinée à travers les principes formels du rhizome. Les tatouages permettent l'établissement de connexions profondes et non-linéaires avec autrui, marquant visiblement les moments-phares de l'histoire, illustrant ainsi le principe de connexion. De plus, la diversité de l'expérience humaine est célébrée à travers les motifs hétérogènes inscrits sur les peaux décrites, exprimant la porosité et la perméabilité entre les identités.

Ces connexions, traversées par des ruptures a-signifiantes et imprévisibles, transforment chaque tatouage en une rupture créative. Chaque marque devient un point de repère dans la cartographie intime de la protagoniste, reflétant ses expériences diurnes et nocturnes ainsi que l'évolution de son identité. Enfin, la multiplicité des tatouages refusant toute catégorisation, elle met en lumière les conséquences de la diversité des relations sur l'exploration perpétuelle de soi.

Mots-clés : rhizome, tatouage, réappropriation de soi, diversité, rupture.

Abstract: This article aims to demonstrate that tattoos, by their nature, formally embody a rhizome that reflects a plural experience leading to self-unity for the protagonist. This transformation is examined through the formal principles of the rhizome. Tattoos facilitate the establishment of deep and non-linear connections with others, visibly marking key moments in the story, thus illustrating the principle of connection. Furthermore, the diversity of human experience is celebrated through the heterogeneous motifs inscribed on the described skins, expressing the porosity and permeability between identities.

These connections, traversed by a-significant and unpredictable ruptures, transform each tattoo into a creative rupture. Each mark becomes a landmark in the protagonist's intimate mapping, reflecting her diurnal and nocturnal experiences as well as the evolution of her identity. Finally, the multiplicity of tattoos rejecting any categorization, highlights the consequences of the diversity of relationships on perpetual self-exploration. In essence, tattoos serve as both symbols and catalysts for the protagonist's journey towards self-discovery and unity.

Keywords: rhizome, tattoo, self-reappropriation, diversity, rupture.

Introduction

Dans son roman *La femme aux doigts bleus*, Margaux Guyon explore la construction de la nouvelle identité de la protagoniste Iris à travers les tatouages qu'elle crée sur les corps des hommes qu'elle rencontre pendant ses aventures nocturnes. Le tatouage est conçu comme une manifestation de la logique rhizomatique, où les significations et les associations se déploient dans un réseau de relations complexes plutôt que de manière linéaire. En effet, étant inscrits sur des espaces épidermiques différents, ces dessins symbolisent la richesse et la profondeur de l'expérience vécue par Iris, offrant ainsi une exploration fascinante de son évolution identitaire.

Dans cette perspective, les tatouages apparaissent comme des manifestations de rhizome identitaire, où différentes couches de sens et d'histoires s'entremêlent pour former une expression unique de soi car « un rhizome est fait de plateaux » (Deleuze, Guattari, 1980, p. 32). Ces « plateaux » constituant le rhizome laissent comprendre que sa structure se compose essentiellement de niveaux ou de strates horizontales plutôt que de niveaux verticaux comme dans une hiérarchie. Selon Deleuze et Guattari, un « rhizome » est une métaphore employée dans le dessein de décrire un mode de pensée non hiérarchique et non-linéaire, contrairement à la pensée arborescente, qui est structurée autour d'un axe central avec des branches distinctes ayant une racine ; le rhizome est donc un

système ouvert de « multiplicités » sans racines, reliées entre elles de manière non arborescente, dans un plan horizontal (ou « plateau ») qui ne présuppose ni centre ni transcendance (Sasso et Villani, 2003, p. 358).

Dans cet ordre d'idées, chaque « plateau » représente un espace de potentialités où se dessine une multitude de chemins et de directions, formant une grande diversité de connexions entre les différents éléments. Par analogie, le tatouage devient l'expression d'une pensée, d'une culture, et dans le contexte du roman étudié, d'une expérience personnelle, occupant un espace concret, tout comme le rhizome qui est également un modèle de pensée favorisant la diversité des connexions et des possibilités plutôt que des hiérarchies rigides et linéaires.

Dans le cadre limité de cet article, nous nous évertuerons à appliquer les cinq principes formels définissant le rhizome dans la perspective de Gilles Deleuze et Félix Guattari au concept de tatouage. Nous examinerons ainsi le principe de connexion, d'hétérogénéité, de rupture assignifiante, de cartographie et de multiplicité, en répondant à la question suivante : comment le tatouage, en tant qu'expression artistique et que pratique corporelle, met-il en lumière la dynamique fluctuante entre les moments de connexion et de rupture, orchestrés par les principes du rhizome dans la reconstruction et la réappropriation de soi ?

1. Entrelacs de connexions tatouées

Dans un système rhizomatique, il n'existe ni limites strictes ni prééminence d'un point sur un autre car « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre et doit l'être » (Deleuze, Guattari, 1980, p. 13), ce qui crée ainsi des connexions de nature décentrée et non hiérarchique, qui doivent impérativement se produire, ce qui met en avant l'idée de la pléthore de voies et de connexions possibles qui y coexistent. Cette nature décentralisée, ouverte et non hiérarchique des connexions dans un rhizome, permet de valoriser les relations à caractère multiple et diversifié.

Les tatouages, de par leur essence même, peuvent être perçus comme des points sur le corps, qui est à la fois un espace physique et symbolique, où chacun véhicule une signification unique pour la personne qui le porte. À l'instar des points d'un rhizome, ces tatouages ne sont pas des entités isolées, mais plutôt interconnectées les unes aux autres, générant ainsi des connexions avec les expériences, les émotions et les souvenirs de la personne tatouée. Il est à préciser, par ailleurs, que ces connexions entre les tatouages reflètent la manière dont chaque marquage sur la surface du corps est lié aux autres, formant un réseau complexe de significations et d'expériences. Chaque tatouage peut être envisagé aussi comme un point d'entrée dans ce réseau, et la façon dont il est connecté aux autres tatouages peut varier en fonction des associations personnelles et des récits individuels. Ces connexions doivent être explorées et comprises pour saisir pleinement la richesse et la complexité de l'expérience tatouée.

Avant qu'elle ne devienne tatoueuse, Iris était d'abord émerveillée par le corps de Simon qui se donnait à voir comme une toile vivante colorée et emplie de dessins. Ce territoire corporel constitue un rhizome, abritant un réseau complexe de significations et de relations, où les identités se superposent et se croisent de manière dynamique sous formes de plateaux horizontaux où aucune racine déterminée ne structure l'ensemble de tous ces tatouages. Il est aussi le premier vecteur de leur connexion :

Ce n'est pas la première fois qu'elle admire des tatouages, mais cette vision l'émeut particulièrement. Sans doute parce qu'elle a l'impression d'être perdue en pleine forêt et que la lumière qui tombe fait resplendir leurs peaux.

Une statue grecque orne son bras droit, elle se fond dans un décor de vagues et de nuages, parfaitement accordé au dessin des muscles ; sur le gauche, une main, des inscriptions, elle déchiffre *Fire walk with me*, la phrase énigmatique de *Twin Peaks*. Les formes géométriques s'associent aux arabesques fantaisistes et aux silhouettes d'animaux. [...] D'autres tatouages émergent de son short, suivant les lignes des quadriceps. Iris secoue la tête pour revenir à elle et à ce qu'elle a commencé. Personne ne lui a fait un tel effet (Guyon, 2021, p. 14).

Ces tatouages envahissant le territoire épidermique de Simon illustrent à bien des égards la décentralisation et la déterritorialisation qui caractérisent le rhizome. Contrairement à la structure arborescente où chaque élément est hiérarchiquement organisé, les tatouages ainsi disséminés sur les différentes parties du corps de Simon forment visiblement un réseau décentralisé de significations et de connexions. En effet, chaque motif est placé sur le corps sans ordre spécifique, ce qui reflète la nature non hiérarchique du rhizome où les éléments sont connectés de manière horizontale plutôt que verticale car « un plateau est toujours au milieu, ni début ni fin » (Deleuze, Guattari, 1980, p. 33).

Qui plus est, les tatouages qui émergent sur le corps de Simon semblent être les témoins organiques d'expériences passées, les réceptacles de souvenirs et de significations personnelles. Comme dans un rhizome où de nouvelles ramifications peuvent surgir de n'importe quel point, les tatouages qui ornent le corps de l'amant d'Iris évoluent organiquement au fil du temps, reflétant inéluctablement les différents changements dans sa vie. C'est dans ce sens que chaque tatouage est soumis à plusieurs interprétations par différents observateurs, donnant à voir ainsi la non-linéarité et la diversité des chemins que peuvent emprunter les connexions au sein d'un rhizome. Le corps tatoué de Simon, avec sa variété de dessins et d'histoires

personnelles, offre un cadre conceptuel remettant en question les notions traditionnelles de temporalité et de causalité. Il met en relief la complexité et l'interconnectivité des expériences humaines et des significations symboliques que Simon a pu vivre, car les tatouages

ont généralement pour but de rappeler une époque marquante de la vie du tatoué ; et la simple inspection de ces stigmates suffirait souvent pour déceler le caractère national, le genre de vie, les habitudes morales des individus (Lesson, 2022, p. 290).

Il semble que Simon a trouvé dans cette logique rhizomatique un moyen efficace pour garder vivace sa relation avec Iris lorsqu'il lui demande de dessiner un tatouage dans n'importe quelle partie de son corps. Il crée ainsi une nouvelle ramification provenant de n'importe quel point pour établir entre Iris et lui une connexion non conventionnelle et non-linéaire :

Il répond à ses inquiétudes, enjoué, les yeux brillants :

-Tatoue ce que tu veux, même quelque chose d'absurde, qui me fera toujours penser à toi.

Elle hausse les épaules.

- Le tatouage entrera dans ma collection. Ne t'inquiète pas, personne ne saura que tu en es l'auteure (Guyon, 2021, p. 20).

Ce tatouage souhaité exprime le profond désir de Simon de créer avec Iris une connexion émotionnelle mémorable et durable surpassant les limites du temps et de l'espace. En outre, son enthousiasme et son ton enjoué suggèrent une véritable volonté de transcender les conventions sociales et les attentes habituelles liées aux relations interpersonnelles. Simon se montre ouvert à la spontanéité et à l'originalité lorsqu'il encourage Iris à tatouer « même quelque chose d'absurde », dans le dessein de valoriser l'expression individuelle et la singularité de son amante par rapports aux autres tatouages qui couvrent son corps.

Dans ce mode de pensée, les connexions entre les éléments sont multiples et non hiérarchiques, favorisant ainsi diversité et flexibilité dans leur relation. D'ailleurs, lorsque Simon assure à Iris que personne ne saura qu'elle est l'auteure de ce nouveau tatouage au caractère personnel et exclusif, il lui garantit en quelque sorte un espace de liberté à travers l'intimité et la confidentialité de leur connexion. Cette approche rhizomatique de la relation se confirme davantage lorsque Simon ne spécifie pas la zone du corps où le tatouage doit être réalisé. Plutôt que d'imposer une structure ou une direction fixe, il permet à la connexion entre Iris et lui de se développer de manière fluide et non contrainte. En laissant à Iris la liberté de choisir l'emplacement du nouveau tatouage, Simon reconnaît et valorise la diversité des chemins possibles dans leur relation.

2. Hétérogénéité : une diversité de formes et de significations

Le principe d'hétérogénéité caractérisant le rhizome est défini comme « un système de signes » composé d'une multitude d'éléments de nature disparate, incluant par exemple des aspects biologiques, économiques ou mêmes politiques interconnectés de manière transversale, sans hiérarchie fixe, et transcendant les limites des domaines spécifiques de référence. Cela atteste également que le rhizome est en constante évolution et qu'il est susceptible d'être interprété de plusieurs façons, tributaires essentiellement du contexte et des perspectives individuelles. Les diverses couches

de signification et d'interprétation dont il est constitué vont au-delà des simples catégories linguistiques ou sémiotiques. Elles reflètent la diversité et la complexité du monde, offrant ainsi une vision riche et nuancée de la réalité. Il s'agit

Des chaînons sémiotiques de toute nature [...] connectés à des modes d'encodage très divers, chaînons biologiques, politiques, économiques, etc., mettant en jeu non seulement des régimes de signes différents, mais aussi des statuts d'états de choses (Deleuze, Guattari, 1980, p. 18).

La diversité des motifs tatoués est similaire à la complexité et à l'hétérogénéité du rhizome. Dans le passage précité où Iris décrit la cartographie embellissant le corps de Simon, l'hétérogénéité est manifeste par le truchement de la diversité des tatouages décrits avec minutie. Ils sont interconnectés de manière transversale et non hiérarchique, chacun d'eux semble être une œuvre d'art unique reflétant une myriade de motifs, de styles, de significations et d'influences culturelles. Par exemple, la présence d'une statue grecque sur son bras droit évoque des éléments de l'art classique, tandis que les vagues et les nuages sont inspirés de la nature. Par ailleurs, la combinaison de formes géométriques, d'arabesques et de silhouettes d'animaux crée visiblement un mélange éclectique de motifs et de textures.

Cette diversité de tatouages témoigne de la richesse et de la complexité de l'expérience humaine de Simon : « Elle découvre aussi les nouveaux tatouages sur la cheville et l'avant-bras de Simon. Les derniers fragments de son histoire. » (Guyon, 2021, p. 153). Iris a pu comprendre que chaque tatouage inscrit sur la peau de Simon raconte un pan important de son histoire personnelle, de son identité individuelle et surtout de ses préférences esthétiques uniques. En appréciant cette diversité, elle ressent une émotion profonde, soulignant ainsi l'impact puissant que peut avoir l'hétérogénéité sur nos perceptions et nos émotions.

Par ailleurs, l'hétérogénéité redouble d'effets à travers la phrase en langue anglaise « Fire walk with me », inscrite au milieu des autres motifs de tatouage, rajoutant ainsi à la cartographie dessinée sur la peau de Simon une dimension supplémentaire de diversité linguistique et culturelle. Son contenu aux codes alambiqués contraste avec les autres motifs, qui peuvent être davantage visuels ou esthétiques. Ainsi, cette inscription linguistique apporte une couche supplémentaire d'hétérogénéité à l'ensemble de tatouages parcourant la peau de Simon.

Cette panoplie de tatouages suscite une atmosphère opulente et immersive, où la juxtaposition d'éléments contrastés éveille l'admiration et l'émerveillement de la protagoniste, renforçant tour à tour l'expérience sensorielle et réflexive des personnages et du lecteur, et présente la peau de Simon comme « un texte pluriel », car selon Barthes

Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres ; [...] on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale (Barthes, 1970, p. 12).

3. Ruptures asignifiantes : briser pour reconnecter

Ce rhizome métaphorique, matérialisé par les tatouages dans le roman, incarne un réseau de connexions et de ruptures alternatives. En effet, l'acte de tatouer Simon représente un moment de connexion et d'intimité très fort entre la protagoniste et son amant. La contribution concrète d'Iris à l'ensemble des tatouages de Simon lui

permet de pénétrer physiquement dans son monde et se lier à lui d'une manière singulière et profonde. Les tatouages, qui étaient d'entrée de jeu une expression individuelle de Simon, se transforment désormais en une nouvelle manifestation de leur union volontairement approfondie :

Les tatouages de Simon prennent un nouveau souffle maintenant qu'elle a contribué à l'ensemble. Elle sent les lignes se mouvoir sous ses mains. L'exquis mélange de douleur et d'excitation a raison d'eux. Ils s'effondrent sur le matelas, le souffle court. Savait-il déjà à cet instant qu'il allait la quitter ? Cette possibilité la hante (Guyon, 2021, p. 22).

Cependant, cette intimité fusionnelle n'a pas épargné à Iris le fait de succomber à l'incertitude, car elle l'a rapidement ponctuée d'un questionnement révélant ses craintes quant à l'avenir de leur relation. Cette tension latente, même à l'apogée de leur connexion, ménage une rupture potentielle dont elle ignore encore les raisons. Ce tatouage, jadis rajouté avec plaisir et satisfaction au corps de Simon comme une expression tangible de leur union, se transforme dès lors en un rappel lancinant de la précarité et de la complexité de leur relation amoureuse : « En quelques minutes, ils étaient devenus des inconnus qui ne se touchaient pas, restaient à distance raisonnable, opérant une transaction. Clôture de l'amour, solde de tout compte » (Guyon, 2021, p. 10).

Leur rupture, créant un nouvel arrangement de relations, est décrite comme un processus rapide et inattendu, où la familiarité laisse implacablement la place à l'étrangeté, et où l'intimité partagée est remplacée par une distance émotionnelle et physique insurmontable. Cette transition abrupte peut être analogiquement comparée à la propagation d'un rhizome qui prolifère expressément et de manière imprévisible, brisant les anciennes connexions dans le dessein d'en créer de nouvelles.

Cette désunion subite a plongé Iris dans un déni interminable puisqu'elle n'a pu ni saisir le motif de cette séparation ni l'accepter. Elle recourt de nouveau à l'acte de tatouer, et cette fois-ci, en essayant d'appliquer l'aiguille à sa propre peau afin de se libérer du spectre obsédant de Simon, mais vainement étant donné que son courage l'a tristement trahie :

Elle voudrait matérialiser dans sa chair un état qu'elle ne veut plus jamais retrouver. Choisir la marque. Envie de se faire mal, de se punir d'avoir été si naïve, pas assez extravertie, d'avoir eu peur et précipité la fin, peut-être. À cet instant sa peau appelle l'aiguille. [...] L'aiguille touche sa peau. Voilà comment elle fera disparaître Simon. Avec sa peau neuve. Vaincue, elle essuie l'encre d'un revers de la main et envoie balader la machine qui se disloque sur le sol (Guyon, 2021, pp. 27-28).

Le grand désir d'Iris de matérialiser cette rupture dans sa chair met en lumière un aspect crucial de la rupture assignifiante caractérisant le rhizome, telle que décrite par Deleuze et Guattari. D'après eux, ce principe implique que les ruptures et les discontinuités dans un réseau de connexions ne sont pas fatalement des entraves, mais peuvent être plutôt perçues comme des opportunités de réorganisation et de création. Ce principe vient en réponse à la « coupure assignifiante », trop critiquée pour son penchant à exiger une structure fixe et hiérarchique de la réalité, ce qui limite la créativité et la diversité des connexions possibles. Le rhizome se dresse « contre les coupures trop assignifiantes qui séparent les structures, ou en traversent une » (Deleuze, Guattari, 1980, p. 16).

Iris décide à son tour, à travers le potentiel du tatouage en tant que point de connexion et de rupture, de mettre fin à sa relation avec Simon sans se conformer aux protocoles coutumiers, qui exigent d'elle d'être franche et de lui avouer qu'elle cède lâchement à sa décision de la quitter.

Plutôt que d'attribuer un sens préétabli à son tatouage, elle l'exploite comme un catalyseur de rupture avec un état émotionnel antérieur, transcendant de la sorte son passé pour se réinventer. Dans cette optique, le tatouage qu'elle choisit d'arborer comme véhicule de sa propre souffrance, devient une manifestation tangible d'une rupture « assignifiante », car il ne prétend pas communiquer un sens immuable et figé, mais plutôt créer une discontinuité avec le passé, ouvrant ainsi la voie à de nouvelles possibilités d'être et de devenir.

Qui plus est, lorsqu'elle sent l'aiguille effleurer sa peau, Iris expérimente une fusion momentanée entre son corps et l'acte de tatouage, symbolisant ainsi une connexion profonde avec sa propre transformation. Cette métamorphose, générée par le tatouage, est aussi bien une rupture avec le passé qu'une connexion avec un devenir potentiel sans Simon et sans référence à un sens préétabli, illustrant le fait qu'en dépit de la douleur subie, Iris est consciente de la fluidité et de la multiplicité des devenirs possibles et des relations amoureuses au sein du monde, tout comme dans le rhizome.

À la suite de son épreuve bouleversante avec Simon, Iris, qui est une enseignante de français au lycée, se métamorphose en une femme déambulant dans la nuit à la chasse d'hommes inconnus qu'elle marque de sa propre empreinte en leur laissant des tatouages impulsifs sur la peau : « Le processus s'est initié de lui-même. Iris se prépare avec soin pour sortir le soir, toujours dans un endroit différent. Elle prend inconsciemment toutes les précautions possibles pour devenir une autre » (Guyons, 2021, p. 42).

Elle crée ainsi un rhizome propre à elle, où les ramifications surgissent n'importe où, puisqu'elle réalise ses tatouages dans des lieux variés avec des hommes étrangers qu'elle n'a jamais rencontrés auparavant, et qu'elle quitte aussitôt après sans jamais fournir d'explications, créant littéralement des connexions fugaces et non-linéaires tout comme le rhizome qui « peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes » (Deleuze, Guattari, 1980, p. 16).

Lucas est le premier homme qu'elle décide de tatouer après Simon, leur relation à peine esquissée suffit pour qu'il accepte d'aller délibérément avec elle dans son appartement où une nouvelle connexion intime se forge :

Elle secoue la tête et se hâte de faire diversion : - Tu n'es pas tatoué, toi ?

- Non mais c'est un vieux projet.

Les yeux d'Iris se mettent à étinceler. Le choix de la question n'était pas innocent. Malgré le parallèle évident entre les corps nus, présent et absent, dès l'instant où elle s'imaginer à l'œuvre, Iris oublie celui qu'elle aime encore.

Il continue avec nonchalance, d'une voix pâteuse :

- J'ai toujours voulu me tatouer une cassette de vélo sur le bras.

- Alors c'est le moment, s'exclame-t-elle un peu plus fort (Guyon, 2021, p. 37).

La dynamique de leur conversation qui tourne autour du tatouage acquiert encore une dimension significative plus profonde à la lumière des actions d'Iris après sa rupture avec Simon. Ce moment de concertation sur la concrétisation du projet de

tatouage de Lucas est marqué d'une intensité palpable, révélant à la fois une excitation créative et une quête de connexion, bien que temporaire, entre Iris et Lucas. Cette connexion éphémère, dépourvue de signification fixe et durable, renforce le caractère fugace et non-linéaire de leurs interactions.

Alors qu'Iris accorde toute son attention à la connexion qu'elle établit avec Lucas à travers le tatouage, elle néglige simultanément son lien passé avec Simon. En effet, cette réaction inattendue, compte tenu de l'attachement d'Iris à Simon, illustre la manière dont le rhizome peut rompre et reformer des connexions de manière imprévisible, sans égard aux structures conventionnelles de signification ou de hiérarchie. De plus, elle souligne la fluidité et la non-linéarité des relations qui sont souvent sujettes à des mutations et à des reconfigurations permanentes, en corrélation avec les principes du rhizome et de la rupture asynchrone.

Chaque tatouage inscrit sur une nouvelle peau signifie pour Iris une rupture avec Simon et une reconnexion avec elle-même : « Avec ce deuxième tatouage, elle ôtait à Simon son exclusivité » (Guyon, 2021, p. 41). En lui retirant cette « exclusivité », Iris abolit son statut privilégié dans sa vie. En choisissant de tatouer d'autres hommes, elle exprime son envie d'élargir ses horizons et d'explorer de nouveaux chemins et de nouvelles facettes de son identité, loin de Simon. Chaque marque devient pour elle un symbole d'émancipation lui permettant de s'affirmer en dehors des limites de son passé.

Le tatouage devient pour Iris un catalyseur, voire un espace de transformation, où les frontières entre le corps, l'identité et les relations sont visiblement transcendées, créant ainsi une expérience riche et multidimensionnelle. Au demeurant, cette pratique artistique devient pour Iris un acte de création et de réinvention de soi, où les corps des hommes qu'elle tatoue deviennent l'espace d'une exploration profonde de l'identité :

Ils ne se reverraient probablement pas la semaine prochaine, avait-elle songé. Qu'importe, ils étaient allés au bout de quelque chose. Et pendant qu'elle tatouait, elle s'était sentie libre et maîtresse d'elle-même. Lorsqu'elle y repense, la même sérénité la submerge. Cette étrange plénitude lui fait presque froid dans le dos. Elle sait alors qu'elle tatouera au prochain - parce qu'il y en aura un, forcément (Guyon, 2021, pp. 40-41).

Le désir inébranlable d'Iris de poursuivre son aventure, en dépit de la fugacité des rencontres avec les hommes croisés lors de ses randonnées nocturnes, témoigne de la nature de ses relations rhizomatiques. Chaque tatouage représente une connexion éphémère suivie d'une rupture inévitable et imprévisible, mais impactante au sein du réseau complexe de ses interactions. Les expériences de tatouage d'Iris tissent un réseau de relations qui lui permettent de s'affranchir des frontières traditionnelles, tout comme les rhizomes qui se disséminent de manière non-linéaire, connectant divers éléments de manière abrupte. La sensation de sérénité et de maîtrise de soi, bien qu'étrange et peut-être même inquiétante, à laquelle Iris a accédé après la réalisation de son deuxième tatouage atteste de l'importance de cette pratique et de sa puissance transformative dans sa vie, car elle devient pour elle un espace de refuge et d'autonomisation, où elle éprouve un sentiment de liberté et d'accomplissement. Ainsi, ces tatouages inscrivent « sur la peau, en semi clandestinité, la volonté de rompre une fois pour toutes avec cette société, voire une intention d'endurcissement » (Maertens, 1978, p. 153).

4. Tracé multiple et cartographie

Le principe de cartographie qui caractérise le rhizome le présente en tant que forme d'organisation qui se distingue fondamentalement des modèles traditionnels comme l'arborescence. Pour approfondir davantage ce principe, Deleuze et Guattari ont introduit la distinction entre la carte et le calque, ils précisent que « [l]a carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. [...] Une carte a des entrées multiples » (Deleuze, Guattari, 1980, p. 20).

Ils observent par ailleurs que le calque reproduit une réalité préexistante, sans modification aucune, alors que la carte incarne une création ou une interprétation subjective de cette réalité. Ce faisant, le rhizome présenté sous forme de carte offre une représentation dynamique et créative de la réalité, plutôt qu'un simple calque imitatif. Ils ont également rajouté une autre distinction, en indiquant que le rhizome, créé sous les conditions spécifiques d'une expérience réelle et individuelle, échappe à tout modèle structurel ou génératif mimétique dictant sa forme ou sa durée. En effet, « un rhizome n'est justiciable d'aucun modèle structurel ou génératif » (*Ibid.*), contrairement aux structures arborescentes soumises au schéma prédictible de reproduction.

En refusant de s'assujettir aux modèles structurels et génératifs préétablis au profit d'une approche cartographique, Deleuze et Guattari mettent en valeur la capacité du rhizome à exprimer le réel dans toute sa diversité et sa complexité, dans un monde où la généalogie du temps et la structuration de l'espace ne déterminent pas les possibilités de manière préméditée, ce qui permettra une exploration libre et ouverte des possibilités car « si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel » (Deleuze, Guattari, 1980, p. 32).

Le tatouage peut être considéré également comme une forme de cartographie corporelle puisqu'il est une inscription permanente sur l'espace épidermique. À travers les tatouages dessinés, Iris crée sa cartographie personnelle et intime issue de son expérience amoureuse avec Simon, de ses émotions et de son identité individuelle. Chaque motif laissé sur la peau de ses victimes relate un pan de son histoire, marque un moment de remémoration spécifique d'un souvenir dont elle veut se libérer, contribuant ainsi à la création d'une carte vivante de son être :

Elle n'est pas très regardante tant que l'épiderme la séduit. Elle cherche la faiblesse et elle s'y engouffre. Les peaux se défilent dans sa mémoire, satinées ou rugueuses, plus ou moins pigmentées, tachées par le soleil ou au contraire lunaires, si translucides qu'elles laissent entrevoir les veines céruléennes. Les hommes lui racontent leur vie, qu'elle écoute d'une oreille distraite : rupture douloureuse, problèmes professionnels, arrivée récente à Paris, opinions politiques, engagements divers. Elle joue le rôle de la maîtresse d'un soir qui fera oublier l'autre, de l'amie attentive, de la mère. Elle se glisse dans la peau de ces personnages avec une facilité désarmante. Quand ils restent évasifs, au contraire, elle affecte la fragilité, devient une petite fille perdue dans la grande ville, à la recherche d'un peu de tendresse, sinon du grand amour (Guyon, 2021, p. 43).

La manière dont Iris explore les peaux de ses proies transcende une simple observation physique pour devenir une cartographie complexe des corps humains. Ce passage se donne à lire comme une carte qui dépeint un territoire en le

décrivant et en le représentant graphiquement, puisqu'Iris agit comme une cartographe qui explore les différentes caractéristiques physiques, émotionnelles et sensorielles des corps de ses victimes, en adoptant différents rôles et identités en fonction des personnes rencontrées. C'est dans ce sens que chaque détail observé, qu'il s'agisse de la texture de la peau, de sa pigmentation ou de ses imperfections, est enregistré dans sa mémoire visuelle comme un point de repère sur une carte car

[I]a peau sait explorer les voisinages, les limites, les adhérences, boules et nœuds, côtes ou caps, les lacs, promontoires et plis. La carte sur l'épiderme exprime certes plus que le toucher, elle plonge profondément dans le sens interne, mais elle part du tact. Ainsi le visible dit plus que le visible (Serres, 1985, pp. 24-25).

En effet, cette exploration des espaces épidermiques incarne une forme d'expérimentation enracinée dans le réel. Plutôt que de se résigner à observer passivement ces peaux, Iris scrute activement les points faibles et les aspects aptes à la fasciner dans les différentes peaux qu'elle tatoue. Cette attitude révèle une volonté authentique d'explorer et de comprendre en profondeur les territoires corporels, à travers une cartographie concrète où chaque tatouage constitue un point sur la carte vivante de son expérience sensorielle et émotionnelle qui n'imité aucun modèle génératif préétabli, car c'est Iris qui la crée pour la première fois selon sa propre logique.

Après chaque tatouage réalisé, elle prend une photo qu'elle associe à d'autres pour assouvir son envie d'effacer le grand impact du départ de Simon sur sa vie et former une cartographie relatant son histoire d'échec :

Au lieu de manger, elle contemple les polaroïds, les réarrange à l'infini sur sa table basse, comme un kaléidoscope de peaux claires, mates, imberbes, couperosées. Elle a commencé par les disposer au hasard, puis les a réarrangés en tentant de retrouver l'ordre chronologique, regardant se déployer le spectacle de son obsession, le trait qui s'affine, qui gagne en assurance. Puis qui s'élargit, grossier, signe de sa hâte. Avant le chat, sommet de son art (Guyon, 2021, pp. 118-119).

Elle change radicalement d'activité, celle de manger, afin d'exprimer son évasion des schémas habituels vers un territoire plus fluide et créatif, marqué d'une désorganisation involontaire. De fait, les polaroïds, capturant des instants fugaces figés dans le temps, se transforment en des marqueurs d'expériences, d'émotions et d'identités fragmentées. Cette non-linéarité offre à Iris l'opportunité de naviguer à travers les méandres de sa mémoire pour explorer les relations et les interactions entre les fragments de son être. Par le truchement des polaroïds, initialement aléatoires, elle construit une cartographie où chaque image devient un repère dans un paysage mental, transcendant les limites du temps linéaire, où les frontières entre passé, présent et futur s'estompent, formant plutôt un réseau complexe de connexions et de significations.

Qui plus est, le réarrangement constant de ces polaroïds atteste à bien des égards de la nature rhizomatique de l'expérience d'Iris, où les chemins ne suivent pas une trajectoire linéaire mais s'étendent dans toutes les directions, formant des connexions imprévisibles et créatives. Ainsi, la contemplation et la manipulation de ces images dispersées aussi bien sur la table d'Iris que sur les corps des hommes qui les portent, font allusion à l'aspect visuel de la cartographie : « Son regard est attiré par les polaroïds comme des cartes sur la table basse » (Guyon, 2021, p. 127).

La ligne fine, représentant une idée embryonnaire émergeant dans l'esprit d'Iris, s'élargit comme une métaphore de la croissance non-linéaire et organique des tatouages qu'elle a réalisés. Contrairement à une approche linéaire suggérant que l'artiste est censé suivre une progression préétablie, cette idée prolifère, tout comme le rhizome, de manière souterraine et non-linéaire, établissant des connexions avec d'autres idées et expériences. À mesure que ces connexions se multiplient et se renforcent, la ligne s'élargit, symbolisant la complexification de son expérience amoureuse qu'elle peine à surmonter. L'évolution de sa cartographie créée est en adéquation avec la nature du rhizome, où les idées se déploient de manière horizontale plutôt que verticale, créant un réseau interconnecté et non-linéaire émanant de ses différents tatouages.

À ce principe de cartographie, Deleuze et Guattari ajoutent le principe de multiplicité selon lequel le rhizome est une forme alternative d'organisation, caractérisée notamment par sa capacité intrinsèque à produire du multiple sans se cantonner à une idée préétablie : « [il] n'a plus aucun rapport avec l'Un comme sujet ou comme objet, comme réalité naturelle ou spirituelle, comme image et monde. » (Deleuze, Guattari, 1980, p. 14). Cette conception du rhizome offre une perspective novatrice de la manière dont les systèmes peuvent se développer et interagir, dans une ambiance de diversité, de connectivité et d'autonomie des éléments qui les composent.

Chaque tatouage que dessine Iris sur les différents hommes qu'elle rencontre représente une multiplicité d'expressions artistiques et de significations. En effet, chaque dessin est unique et porte en lui les caractéristiques de la personne tatouée, reflétant ainsi une diversité de styles, de motifs et de symboles que nous pouvons constater dans le relevé non-exhaustif ci-dessous :

« La panthère de Simon n'avait pas été un choix à la légère. Il tenait de cet animal la grâce, le velours, la fugacité. » ; « Elle grimpe sur Flavien - comme elle l'a surnommé puisque son prénom ne l'intéresse en rien [...] Elle effleure le haut de sa cuisse et se parle à elle-même :
- Là, ce serait parfait. Un tigre. [...]. Elle a manifestement un penchant pour les félins. Même si parmi les précédents, son choix s'est arrêté sur un singe ou un cobra. » ; « A la lumière du petit matin, le coq ressemble davantage à une poule. L'animal fantasmé la veille, qu'elle voyait si clairement dans son esprit et avait cru inscrire sur cette peau, n'a rien à voir avec le rendu final » (Guyon, 2021, pp. 41-43).

Cette multiplicité de tatouages exprime visiblement la richesse et la complexité de l'expression artistique d'Iris, mais aussi et surtout, la diversité des expériences et des identités des hommes qu'elle rencontre. Contrairement aux structures hiérarchiques qui nécessitent une unité préalable pour produire du multiple, les tatouages d'Iris émergent comme des expressions individuelles indépendantes de toute norme ou signification universelle, étant donné que chaque tatouage émane d'un choix personnel et d'une interaction singulière entre Iris et l'homme tatoué, attestant ainsi de la spontanéité et de la liberté de création d'Iris ainsi que de l'unicité de chaque individu à part entière. De plus, à travers le rhizome de tatouages qu'elle a construit, Iris se crée un lien physique et émotionnel indélébile avec ses victimes, renforçant le sentiment de connexion et de partage d'expériences.

Par ailleurs, chaque animal dessiné sur une ligne d'encre incarne un plateau, un niveau de réalité où des formes et des significations se rencontrent et se combattent :

Mais les peaux se mélangent, elles se superposent comme des feuilles de papier de soie. Les lignes d'encre dessinent un animal hybride, une jungle effrayante de formes tracées de hâte. Les animaux livrent bataille dans son esprit, s'affrontent dans une joute, où elle, leur créatrice, perd (Guyon, 2021, pp. 70-71).

L'image des peaux qui se confondent à l'instar des feuilles de papier de soie évoque aussi une multiplicité de couches et de strates qui s'entrelacent de manière fluide et interconnectée. La référence à une « jungle effrayante de formes tracées de hâte » exprime le foisonnement chaotique de créations mentales où les plateaux se chevauchent et se mélangent dans un tourbillon de création artistique, celui de l'ensemble des tatouages, renforçant l'idée de la multiplicité des possibilités et des perspectives qui s'affrontent implacablement dans l'esprit d'Iris. Cette confrontation entre les plateaux est un processus de négociation et de réorganisation constante des significations et des identités, dans lequel aucune partie, aussi bien la tatoueuse que les tatoués, ne sort nécessairement victorieuse.

Cette expérience plurielle a aidé Iris à prendre conscience du fait qu'elle est enfin libérée du spectre de Simon qui l'a contrainte à errer dans de différents chemins pour trouver sa vraie destination : « Iris contemple cet homme qu'elle a tant désiré, tant aimé, avec un détachement qu'elle n'aurait jamais cru possible. [...] Elle ne désire plus être l'ombre de son ombre » (Guyon, 2021, p. 154).

Ce constat marque l'apogée de leur relation. Elle prend enfin la décision de se tatouer, en créant sur son propre territoire épidermique une nouvelle ramification, une extension du premier rhizome, symbolisant sa réappropriation de soi. Ce nouveau rhizome, apparent sur le corps d'Iris, réunit ses multiples expériences qui l'ont aidée à appréhender la complexité des relations humaines. Elle réalise qu'elle n'est dépendante de personne d'autre qu'elle-même car

Dans ce premier tatouage, elle met toute l'intensité de ce qu'elle a ressenti ces derniers temps. [...] elle observe, fascinée, la vague noire qui afflue et reflue, le tatouage qui se ramifie. [...] De la créature hybride aux animaux marins, c'est une nouvelle naissance, elle sera enfin elle-même quand elle émergera de cette mer d'encre. Les lignes qu'Iris trace sur sa peau n'appartiennent qu'à elle. [...] Chaque tatouage s'ajoutant au précédent a plus de force évocatoire. [...] Iris laisse tout le reste derrière elle, les appréhensions, les doutes, fait peau neuve. [...] Dans le miroir, elle voit ses mains s'approcher de sa peau rougie illustrée de lignes noires, les effleurer, pour se redécouvrir. Elle se rend compte avec étonnement que ce n'est pas une étrangère qui lui renvoie son regard mais bien elle, Iris. Elle a osé. Pleine de cette certitude, elle embrasse du regard cette surface ornée et se laisse gagner par l'euphorie (Guyon, 2021, pp. 156-157).

Le tatouage est loin d'être une simple marque sur la peau, mais devient plutôt une représentation physique et symbolique de la transformation intérieure d'Iris, il devient ainsi un moyen efficace pour Iris pour se reconnecter à elle-même et se réaffirmer dans son identité, c'est que « [son] corps devient archive de soi. Trace du franchissement personnel d'un passage » (Le Breton, 2002, p. 114).

Conclusion

Pour clore ce survol, il importe de souligner que le tatouage final, celui que la protagoniste s'est inscrit sur elle-même, reflète le véritable aboutissement de la métaphore rhizomatique décrivant son parcours initiatique car les tatouages « ce sont

aussi des messages tout empreints d'une finalité spirituelle, et des leçons. » (Lévi-Strauss, 1974, p. 283). Le tatouage marquant le corps d'Iris est bien plus qu'une décision esthétique, il est une révélation de son individualité et de sa profondeur émotionnelle. Elle est parvenue à créer « Le Moi-peau » qui

est le parchemin originaire, qui conserve, à la manière d'un palimpseste, les brouillons raturés, grattés, surchargés, d'une écriture « originaire » préverbale faite de traces cutanées (Anzieu, 1995, p. 128).

Plutôt que de se limiter à un seul motif pour décrire les affres de son existence sans Simon, elle a fait le choix délibéré de représenter la complexité de son être à travers une variété de motifs entrelacés, reflétant à bien des égards la richesse de son expérience passée.

Qui plus est, en optant pour un assemblage varié de motifs tatoués, Iris réaffirme son rejet des attentes et des normes préétablies. Elle revendique ainsi son droit à une expression authentique et plurielle de sa nouvelle identité, forgée à partir d'une expérience multidimensionnelle, incluant la sienne propre ainsi que celles de tous les hommes qu'elle a très souvent tatoués sans leur consentement, dans le dessein de se réapproprier et d'affirmer symboliquement sa propre valeur et sa singularité. C'est dans ce sens qu'elle incarne le potentiel transformateur du tatouage en tant qu'outil d'expression et de réappropriation de soi, opérant une métamorphose double : externe/interne, physique/morale, illustrant la capacité de l'individu à se redéfinir et se réinventer par le truchement de l'art corporel. Ce tatouage sous forme de rhizome incarne la promesse d'un avenir riche en nouvelles relations et voies d'exploration inédites, témoignant ainsi de la promesse d'un voyage continu de découverte et de redéfinition de soi.

Bibliographie


- ANZIEU, D. (1995). *Le Moi-peau*. Dunod : Paris.
- BARTHES, R. (1970). *S / Z*. Paris : Seuil.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1980). *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie t. 2*. Paris : Minuit.
- GUYON, M. (2021). *La femme aux doigts bleus*. Albin Michel : Paris.
- LE BRETON, D. (2002). *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*. Métailié : Paris.
- LESSON, R. P. (2022). *Du tatouage chez les différents peuples de la Terre*. Bordeaux : Les Petites Allées.
- LEVI-STRAUSS, C. (1974). *Anthropologie structurale*. Paris : Plon.
- MAERTENS, J. T. (1978). *Le Dessin sur la peau*. Aubier : Paris.
- SASSO, R. & VILLANI, A. (2003). *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Nice : Les Cahiers de Noesis.
- SERRES, M. (1985). *Les cinq sens*. Hachette : Paris.

“Queste morti frammentate che ricorrono per lo spazio della vita come rime lugubri”¹. Saggio sulle metafisiche interstiziali di Alberto Savinio

“These fragmented deaths recurring through the space of life like mournful rhymes”. Essay on Alberto Savinio's interstitial metaphysics

Giuseppe Crivella

Ricercatore indipendente, Italia

 <https://orcid.org/0000-0003-4353-1525>

p.crivella@libero.it

Riassunto: Il testo analizza una parte specifica della ricchissima produzione di Alberto Savinio, concentrandosi in particolare su tre opere: *Narrate, uomini, la vostra storia, Maupassant e l'altro, Nuova enciclopedia*. Il saggio cerca di sviluppare un mobile plesso di riflessioni strettamente interconnesse aventi quale centro tematico la sfumata nozione di *metafisica* che Savinio ha continuato ad indagare per anni, scegliendo sempre prospettive differenti per focalizzarne i numerosi aspetti. Nel primo paragrafo, dopo un'attenta contestualizzazione della questione, il saggio si soffermerà su una serie di prose desunte dalla produzione non schiettamente narrativa. Qui verranno prese in considerazione alcune strutture portanti dell'universo mentale e creativo dello scrittore italiano come, ad esempio, la *gnoseologia negativa* che abita la sua scrittura appartenendo *in toto* alla dimensione dell'inconcettualizzabile. Nel secondo paragrafo verrà proposto un confronto serrato tra la vita di Gemitto e quella di Maupassant. Le biografie dei due artisti saranno studiate alla luce di una lettura incrociata volta all'individuazione del raffinatissimo metodo di indagine che Savinio impiega per penetrare in maniera felpata nelle vite dei personaggi di volta in volta eletti a figure-chiave per illustrare alcuni elementi tipici della propria visione poetica. La terza sezione verterà integralmente sull'originale ed inedita idea di *Enciclopedia* che Savinio elabora a partire dagli anni 40, facendovi filtrare moduli e stilemi propri di tanta letteratura fantastica. In tal senso, si è scelto di lavorare soprattutto su un lemma come */giostra/*, al fine di mostrare il modo in cui lo scrittore italiano scavi capillarmente nel sottosuolo della lingua allo scopo di farne emergere le potenzialità riposte di inventività.

Parole chiave: Giorgio Manganelli, enciclopedia, soprannaturale letterario e letteratura metafisica, avanguardia italiana del primo Novecento.

Abstract: The text analyzes a specific part of Alberto Savinio's very rich production, focusing in particular on three works: *Narrate, uomini, la vostra storia, Maupassant e l'altro, Nuova Enciclopedia*. The essay seeks to develop a set of interconnected reflections having as their thematic center the notion of metaphysics, which Savinio continued to investigate for years, always choosing different perspectives to focus on its many aspects. In the first section, after a careful contextualization of the issue, the essay

¹ A. Savinio, 2023, p. 65.

will focus on a series of texts drawn from the nonfiction production. Here some structures of the Italian writer's mental and creative universe will be considered, such as, for example, that *negative gnoseology* that characterizes his writing, belonging to the dimension of the unconceptualizable. In the second section, a comparison between the lives of Gemito and Maupassant will be proposed. The biographies of these two artists will be studied in the light of a cross-reading aimed at identifying the method of investigation that Savinio employs to penetrate the lives of characters seen as key-figures to illustrate some typical elements of his own poetic vision. The third section will focus entirely on the original idea of the *Encyclopedia* that Savinio elaborates since the 1940s, often resorting to forms and modules proper to many examples of fantastic literature. That is why the article focuses especially on a headword such as /giostra/, in order to show the way in which the Italian writer works in the thickness of language to bring out its reposed potential for inventiveness.

Keywords: Giorgio Manganelli, encyclopaedia, literary supernatural and metaphysical literature, early 20th century Italian avant-garde.

1. Nell'eco decrepita di un invertebrato Altrove

Redigendo la voce *Ombra* della *Nuova enciclopedia* Savinio opta per una definizione che non solo spiazza il lettore confondendogli da subito le idee, ma riesce a rielaborare plasticamente il significato del lemma imprimendogli un'improvvisa e spaesante risemantizzazione, in forza della quale l'ombra altro non sarebbe che «l'anima dell'uomo» (Savinio, 1977, p. 279).

Tale recisa identificazione viene motivata in maniera dettagliata attraverso due esempi desunti dalla letteratura e dalla storia dell'arte. Queste infatti, come spesso accade nel volume in esame, diventano il terreno d'indagine privilegiato sul quale mettere alla prova la paradossale solidità delle tesi prodotte a sostegno della definizione proposta.

Savinio riporta in apertura di volume l'esperienza di un suo amico pittore, un certo B., il quale lavorava la messa in scena dei propri quadri ricorrendo ad un uso molto parco sia delle frizioni chiaroscurali, sia delle ombre vere e proprie, in modo da ottenere sulla tela un glabro mondo da laboratorio, pressoché privo di presenze e quindi ridotto ad una sconfinata superficie su cui nulla si ergeva a creare ostacoli all'irrorazione perfusiva e totalizzante di una luce pressoché onnipresente (Savinio, 1977, pp. 278-279).

Il secondo esempio chiamato in causa è tratto dal *Purgatorio* dantesco e si sofferma sulla reiterata dialettica che scandisce tutta la cantica tra la «vera carne», che il poeta pellegrino si trascina faticosamente dietro, e la levità delle anime purganti, la cui ombra è stata progressivamente prosciolta dalla loro inconsistente forma. Tale riferimento si concatena ad altri due richiami colti: quello a Peter Schlemihl e quello più incisivo a Giotto. Scrive Savinio per rinforzare la sua posizione: «guardate i personaggi della Cappella Scrovegni: sono [...] uomini che hanno perduta la propria ombra» (Savinio, 1977, p. 279).

A questo punto si apre uno squarcio di vibrante visionarietà, la quale senza preavviso proietta l'autore ed il suo interlocutore – il pittore B. – in uno scenario tratteggiato con i caratteri di un calcinato rapimento mistico che, filtrando in maniera traumatica nella sonnolenta realtà del crepuscolo, trasla quest'ultimo in un'atmosfera onirica in seno alla quale gesti, parole, significati assumono parvenze inesplicabili (Calvesi, 1982, pp. 55-60):

il sole calò, il cielo e la terra fraternizzarono in un grigio comune; e quando cercammo intorno a noi l'ombra degli alberi sulla terra, delle sedie, di noi

stessi, le ombre non c'erano più. Ogni oggetto era nudo, solitario, vero. Il mondo era ritornato allo stato antecedente la creazione mondana (Savinio, 1977, p. 279. Corsivi nostri)

Le ombre non hanno più alcun diritto di cittadinanza in questo algido soprannaturale da camera. È una realtà refrattaria ad ogni concettualizzazione, probabilmente del tutto irrepresentabile. In quella rarefattissima antecedenza ontologica rispetto al mondo conosciuto ogni cosa è inchiodata alla propria cruda e muta fenomenicità, priva di durata, priva di un'identità stabile (Savinio, 1940, pp. 24-25).

Savinio interpreta il momento del crepuscolo come un risveglio di fantasmatiche forze primigenie che riprendono a vivere al di sotto delle senescenti concrezioni che il soggetto ha imposto alle cose (Orlando, 1993, p. 466). Nell'aspra nudità in cui esse si mostrano a noi, le ombre sono ormai un connotato irreperibile, poiché esse non erano null'altro che il lungo e dolente strascico di cui gli oggetti più ordinari e consueti si ammantavano per fingere di rendersi visibili e comprensibili a noi (Breton, 1966, p. 368).

Non resta che la digrignante *facies hippocratica* di questa realtà cristallizzata in un perpetuo tramonto, ove anche i singoli colori hanno smesso di esistere, tutti risucchiati nella livida indistinzione di quel grigiore diffuso e avvolgente in cui alberi e specchiere, sedie e soprabiti, paesaggi e volti stagnano indecifrabili (Fossati, 1995, pp. 92-93).

In tale frangente ogni oggetto appare, per servirsi di un termine specificamente saviniano, come il fragile *prefantasma* (Savinio, 1992, p. 13; Savinio, 1984, p. 166) di se stesso, vagolante e misteriosa forma cava rimasta cieca d'ogni presenza o, come lo descrive Savinio in un altro passo un po' più tardo, *un involucro fosforescente che sussulta con violenza* (Savinio, 1984, p. 374). Inoltre il rapido richiamo agli affreschi padovani di Giotto gioca un ruolo strategicamente rilevante in questa sequenza. È vero, non è facile apprezzarne l'importanza effettiva dal momento che l'evocazione è troppo esigua, ma va ricordato che la gravidanza euristica dei personaggi giotteschi tornerà sulla pagina saviniana nello scritto *I cavalli di Romeo* con un'estensione maggiore (Savinio, 1984, pp. 58-85). Leggiamo allora cosa scrive a tal riguardo l'autore di *Tragedia dell'infanzia*:

quando traverso anche la soglia della cappella Scrovegni il tempo d'improvviso si arrotola a ritroso, e rientro, bambino, nella mia camera dei giochi. Giochi a destra, giochi a sinistra. Una doppia fila di giochi, *in mezzo ai quali l'uomo rinfantolito passa solenne e leggero, nella luce sempre giovine dell'immortalità terrestre* [...]. Basta allontanarsi di pochi passi, e i suoi [di Giotto] personaggi più dolenti riassorbono le rughe, cancellano i calamari, spianano le cresse, *ritornano alla compostezza, alla tranquilla atonia dei personaggi che hanno superato il male quotidiano* (Savinio, 1984, pp. 62-63. Corsivi nostri)

L'impianto interpretativo messo in opera è il medesimo di quello visto poco sopra: Savinio penetra in maniera felpata nella rappresentazione, la quale dal canto suo lentissimamente deflagra intorno allo scrittore tracimando fuori dai suoi limiti fino ad inglobare in sé l'intera realtà, fino a sostituirsi sinistramente ad essa.

Tuttavia qui c'è qualcosa che va ben oltre: il tempo non è semplicemente condotto ad un arresto (Calvesi, 1982, p. 81), ma istantaneamente si riavvolge ritornando agli albori della creazione; di concerto lo scrittore risale il corso della propria ontogenesi individuale pervenendo così al se stesso fanciullo, il quale può osservare il mondo come se questo fosse ridotto ad un labirintico gioco in scatola che prevede

un'agile combinatoria nell'assemblaggio delle proprie parti, così da delinearci dinanzi all'occhio dello scrittore secondo le sembianze di un mineralizzato paesaggio prismatico.

Lo screziato e prezioso calligrafismo tardo-gotico di Giotto viene riletto alla luce di una possente *rêverie* meccanico-ludica, in base alla quale l'autore arriva a trascrivere ogni coordinata figurativa della Storia Sacra in un trigonometrico squadernarsi di mobili blocchi narrativi che, a loro volta, nascono dall'accostamento di segmenti smontabili nei loro plurimi fattori minimi: «anche il paesaggio è fatto a pezzi di ricambio [...]. Tutto è previsto per essere scomposto e ricomposto diversamente» (Savinio, 1984, p. 63).

Riconfigurati percorrendo questa impervia linea esegetica, gli affreschi degli Scrovegni esemplificano perfettamente quel procedimento schiettamente saviniano che punta a provocare nel soggetto una dislocazione percettiva prima e cognitiva poi (Resnik, 1988, p. 81). Il riassorbirsi delle ombre nel corpo dei personaggi evocati ci sbalestra in una deviante ambientazione pre-logica gravitante nel punto di intersezione tra molteplici e confliggenti ordini di realtà, così che ad essere determinante è l'algebrico bifrontismo di immagini e segni allignanti nel centro geometrico di un *Noûs* universale deragliato senza resto in un ininterrotto stato di *trance*.

L'illogico, l'inammissibile, l'inconcettualizzabile improvvisamente traspaiono attraverso le fibre consunte di una realtà stantia e inerte, mostrandosi a noi attraverso un'effimera coltre di parvenze irreali a cui è non possibile trovare spiegazione plausibile (Laghezza, 2011, p. 32). La scrittura di Savinio diventa alla luce di quanto detto finora una sorta di sottilissima raddomanzia dell'inesplicabile cripticamente sepolto nelle logore forme del quotidiano (Resnik, 1988, p. 80).

Partendo dalle considerazioni fin qui svolte, in questo scritto cercheremo di mettere a fuoco alcuni tratti essenziali propri dello sfaccettato *organismo mentale* (Savinio, 1977, p. 314) di Alberto Savinio. In particolare le nostre analisi verteranno su due aspetti cruciali della sua ricchissima produzione: *in primis* ci soffermeremo sul modo assolutamente originale in cui lo scrittore concepisce e manipola letterariamente l'atto di nascita e l'istante della morte presso certe figure storiche che, per determinati motivi, hanno attratto per anni la sua attenzione.

E così il primo confronto vedrà contrapposti due personaggi cronologicamente coevi – Vincenzo Gemito e Guy de Maupassant – al fine di mostrare come venga a diffrangersi in un ampio ventaglio di sorprendenti possibilità del tutto inedite quel vertiginoso *animismo dei fenomeni e delle cose* – su cui già Alfredo Giuliani ha scritto pagine acutissime (Savinio, 1995a, pp. X-XII) – da cui Savinio si sentiva letteralmente invaso e forse intimamente posseduto.

Il secondo momento della nostra riflessione prenderà le mosse dal noto saggio di Guido Guglielmi *La lucerna di psiche* (Guglielmi, 1986, pp. 165-197) il quale è quasi interamente centrato sull'orientamento tutto primo-novecentesco di un'estetica coniugata secondo i termini di una precisa *gnoseologia negativa* (Guglielmi, 1986, p. 165).

Come vedremo, è in una raccolta risalente ai primi anni '40 che troveremo una notevole quantità di materiale per decifrare questo aspetto tutt'altro che secondario della produzione saviniana. *Nuova enciclopedia* si prospetta quindi come il testo-chiave per tentare la delineazione di un preciso nucleo teorico intorno al quale Savinio per decenni ha fatto orbitare la propria scrittura.

2. Reliquari di sopravvivenze fossili

Una volta giunti all'ultima pagina della raccolta di biografie immaginarie contenute nel volume intitolato *Narrate, uomini, la vostra storia*, appare evidente che in quest'opera il primo dato da passare sotto esame verte essenzialmente sull'impossibilità effettiva di individuare il punto in cui termina la vita ed ha inizio la morte.

Non si tratta certo di una novità: già con la prosa del 1925 *Vita dei fantasmi* lo scrittore italiano aveva iniziato ad investigare questa sfingea zona d'ombra (Savinio, 1962, pp. 53-63). Tale scritto si conclude infatti su un inquietante scenario descritto dalla voce di Mercurio che, avvicinandosi al vetro di una finestra ed intento ad osservare gli stenografici alfabeti astrali tramati nel cielo notturno dal fioco scintillare di stelle e pianeti esclama laconico parole che si incidono con l'atroce grazia di un epitaffio:

un giorno le larve delle creature che l'eternità rifiuta, avranno consumato ogni vita sul nostro pianeta. Nello spazio silenzioso la terra, fredda e canuta, continuerà a ruotare inutilmente, trascinando con sé tutto un popolo torbido e vano di fantasmi (Savinio, 1962, p. 63).

Tale quadro – non lontano dalle atmosfere viste finora presso *Nuova Enciclopedia* – sintetizza un eterogeneo insieme di questioni a cui Savinio non smetterà di richiamarsi e che tornerà a rielaborare da prospettive diverse nel corso della sua carriera: l'astratta e multiforme dimensione della *mi-mort* in cui versano *le larve delle creature che l'eternità rifiuta* è infatti l'aspetto intorno al quale si addensano nel tempo numerosi elementi e figure che, come vedremo tra poco, costituiscono il nocciolo duro della poetica saviniana.

Ciò accade perché, come ebbe modo di osservare Manganelli in un saggio dedicato alla silloge saviniana *Tutta «la Vita»*, presso questo autore tutto è abnorme (Manganelli, 2022, p. 62), ogni cosa ed ogni aspetto del reale sono investiti da uno sguardo e da un'attenzione al tempo stesso maniacali e raziocinanti, capaci di imprimere loro un'amplificazione iperbolica fino a sfociare in quel desertico *altrove* metafisico (Breton, 1966, p. 367) schizzato forse per la prima volta nel passo appena riportato. In merito a ciò nota Manganelli:

il suo universo è discontinuo, senza approdi, soprattutto senza destinazione. Non si troverà mai il cosmo, non si indagherà mai il significato. Non esiste profondità, ma solo un'infinita serie di superfici. Il mondo è una liscia pelle che nasconde altre pelli lisce: all'infinito (Manganelli, 2022, p. 68).

E, sempre su questo tema, in un altro scritto dedicato agli insoliti gusti musicali di Savinio e soprattutto alle sue divertite idiosincrasie per autori monumentali come Wagner e Debussy Manganelli può osservare come l'universo di Savinio sia una sorta di *chaosmos* attentamente modellato e finemente sagomato su una serie di elementi desunti prevalentemente dalle opere di Nietzsche (Savinio, 1977, pp. 268-271; Fossati, 1995, pp. 114-115; Sanguineti, 1977, p. 409): mondo di maschere poste su altre maschere, in un carnevalesco succedersi di aporetiche apparenze che il linguaggio cerca di padroneggiare addentrandosi nel capogiro di superfici brillanti ed effimere, dietro le quali si agita un brulicare selvaggio di immagini incongrue attraverso cui tentare di tratteggiare un'anatomia dell'universo (Sanguineti, 1977, p. 414).

Proprio sulla base di questi presupposti teorici, possiamo quindi fin da ora constatare che quell'*altrove* metafisico a cui ci siamo richiamati poco sopra di fatto

non intrattiene più alcuna relazione diretta o esplicita con quanto la tradizione ha designato per secoli con tale termine. Non a caso scrive sempre Manganelli a questo proposito: «l'abnorme [è] trattato con assoluto, affettuoso distacco, questa [è] la figura retorica dominante in Savinio; una miscela di iperbole e *understatement*, di somnesso, di casuale [...]; una contaminazione melodrammatica e assurda, un discorso metafisico» (Manganelli, 2022, p. 62).

Per questo motivo le stesse nozioni contraddittorie rappresentate dalla coppia ordinata vita/morte sono soggette ad un vacillamento logico, che le porta a dilagare l'una nelle forme alienate dell'altra, arrivando poi a coincidere in un punto insituabile, il quale rende il frangente della transizione del tutto inavvertibile nel suo prodursi, ma imprevedibile per quanto riguarda gli effetti ad esso connessi. Per comprendere meglio questo stato di cose è bene prendere in esame due figure emblematiche che illustrano in modo chiaro quanto accennato fin qui.

Vincenzo Gemito, racconta Savinio, ha avuto una vita costellata di morti apparenti che si accanirono sulla sua persona, fin dal momento specifico della nascita. Questa infatti agli occhi di Savinio sembra verificarsi per ben due volte durante la misera infanzia dello scultore: quando emerse dall'utero di una donna anonima – già spettralmente carico di voci provenienti da esistenze a lui infinitamente anteriori (Savinio, 1977b, p. 78) – e quando da mano ignota venne segretamente recapitato a suor Maria Egiziaca (Savinio, 1977b, p. 77), la quale al solo vederlo scorse in lui «il delegato del quinto secolo presso la Napoli dell'Ottocento» (Savinio, 1977b, p. 77).

Ma le sue reiterate nascite non si fermano qui. Ce n'è almeno un'altra che merita di essere menzionata perché è quella che corrisponde perfettamente alla sua definitiva venuta alla luce nell'*atelier* di Emanuele Caggiano, malinconica e frastornante *Wunderkammer* di piagato carcame scultoreo ove Gemito scopre quasi per un caso fatale l'incantatorio bozzetto dell'uomo-piovra intento ad arrampicarsi con le sue tentacolate estremità lungo una scala da cui il giovane apprendista precipita rovinosamente, rimanendo a terra esanime per quattro giorni, «come un gesso insanguinato» (Savinio, 1977b, p. 82).

Gemito cade così in questo strano intervallo di post-vita, chiuso in una sorta di impalpabile non-luogo ove le astratte macerie di sculture ormai inchiodate senza resto ad una torbida incompiutezza da cui nulla verrà a riscattarle sembrano evocare le rovine di un mondo in cui la greicità classica può essere pensata solo tramite le movenze di una frigida parodia.

In questo bianco intervallo di semi-morte Vincenzo Gemito nasce per l'ennesima volta, uscendo per un tempo limitato dalla sua condizione umana al fine di diventare gesso e polvere impastati con i liquidi organici versatisi dal suo corpo, quasi a mimare le vacue liturgie di un anfibio battesimo (Manganelli, 2022, p. 77) che sancisce definitivamente il suo ingresso in una vita fino a quel momento rimasta intrappolata in una sorta di dedalica anticamera.

Da qui deriva inoltre la costitutiva *intermittenza* di Gemito che Savinio descrive con una serie di traslati tanto raffinati quanto disorientanti: «era in lui quel che di repentino, di intermittente, di selvatico era anche in Shelley [...]: non un bagliore disteso, ma una luce che si accende d'improvviso e d'improvviso si spegne. Scompare come pesce che torna al fondo» (Savinio, 1977b, p. 92).

In tale inabissamento improvviso verso l'oscurità di plaghe ove l'occhio umano non può spingersi, l'autore dell'*Hermaphrodito* cerca di inseguire Gemito dopo l'inopinato

colpo di coda che lo respinge per diciott'anni al fondo inattingibile del proprio studio (Savinio, 1977b, pp. 93-94). Qui lo scultore cerca di rendersi sempre più evanescente, simile ad una penombra sottile e vischiosa, la quale scivola lungo gli stipiti deformati dall'umido di una spazialità amorfa che altro non è che l'infeltrita materializzazione della sua attanagliante follia. Questa infatti non cessa di accerchiarlo dall'interno dei disarticolati vestiboli della sua stessa psiche, ridotta quasi a dissostanziata (Savinio, 1977, p. 372) fanghiglia di immagini gigantesche ed arcaiche, volatili ed ipnotiche (Savinio, 1977b, p. 95).

In questa prigionia deliberatamente scelta, Gemito sperimenta una paradossale tipologia di esistenza spaventosamente affine ad una morte presunta. Raccoltosi in posizione fetale – simile in ciò ai corpi delle inumazioni etrusche tanto care a Savinio (Savinio, 1992, pp. 123-130) – Gemito sembra entrare in risonanza medianica con la falda occulta di quelle creature mitologiche che fino a quel momento hanno visitato, e forse quasi infestato, le sue notti e i suoi sogni.

A circondarlo prima erano nugoli di silfi e driadi (Savinio, 1977b, p. 94), oppure il profilo scuro di Alessandro il Macedone (Savinio, 1977b, p. 94), il quale periodicamente tornava a trovare lo scultore, apparendo sulle pareti dell'*atelier* ingombre di schizzi e suppellettili come un nobile *sciantropo* (Savinio, 1977, pp. 121-122).

Ora egli intraprende quasi inconsapevolmente una sorta di solitaria *catabasi* mentale e metastorica, che lo sospinge nuovamente ad entrare in relazione con i frammenti sparsi delle sue vite precedenti da presocratico (Savinio, 1977b, p. 91) e da pagano uomo rinascimentale (Savinio, 1977b, p. 91), in entrambi i casi dedito alle gnostiche macchinazioni che popolano la sua anomala tomba.

Come un mollusco smarrito nei tortuosi penestranti di una sconfinata conchiglia, Gemito si ritrae in se stesso per quasi vent'anni, in preda a quell'inflessibile *fissazione monarchica* (Savinio, 1977b, p. 94) secondo la quale solo il contatto, quasi taumaturgico, con un "esemplare" di sangue reale avrebbe potuto riscattarlo da quello stato di prigionia auto-imposta. Se per anni è stato difficile dire quale sia stata la nascita effettiva di Gemito, per decenni apparve pressoché impossibile stabilire se 'o *scultore pazzo* (Savinio, 1977b, p. 94; Savinio, 1977, p. 137) fosse ancora vivo o semplicemente fosse il suo corpo *spettralizzato* a protrarsi in una flebile condizione di impalpabile vita minima.

Ma non è così. La committenza pervenuta a Gemito direttamente dalla voce di Elena d'Aosta lo riscuote d'improvviso dal livido torpore di quell'inflessibile chiusura per spingerlo finalmente verso l'ultima rinascita, la più sfolgorante e inaspettata, la più prossima ad un'assunzione laica in un cielo di divinità ormai del tutto immemori di se stesse. Per Savinio l'atto di nascita effettivo di Vincenzo Gemito coincide perfettamente con lo snodarsi del festoso corteo funebre messo in piedi per salutare le scarse spoglie mortali che nel marzo del 1929 parevano aver esalato l'ultimo respiro.

Una voce immensa ed inudibile, che attraversa l'udito degli uomini come una vibrazione orfica oscillante tra l'eliso e il bestiale, circonda la fila di amici e sodali intenti ad accompagnare il feretro dal Parco Grifeo verso la distesa d'acque del Golfo di Napoli, lungo una strada fiancheggiata dall'intreccio nodoso degli eucalipti, le cui sagome disegnano in filigrana uno scenario da labilissima teofania, venutasi a produrre anacronisticamente in un tempo che non riesce più a credere in essa e dunque può solo assistervi senza neppure cercare di comprenderla:

“Queste morti frammentate che ricorrono per lo spazio della vita come rime lugubri”.
Saggio sulle metafisiche interstiziali di Alberto Savinio

il mare brillava sotto il sole, i negozi avevano chiuse le porte e accesi i lumi. Arrivati davanti alla marina i becchini d'un tratto si sentirono la bara più leggera sulla spalla. Corse un po' di scompiglio tra i personaggi ufficiali. Un signore in tuba levò la mano a indicare il golfo: scortato da due delfini, Gemito navigava verso i mari della Grecia (Savinio, 1977b, p. 97).

È ipotizzabile che per Gemito – nato accidentalmente da genitori ignoti, i quali presumibilmente non avevano né previsto, né voluto, né accettato il suo concepimento – la vita sia stata una longeva infermità, che egli ha cercato di espellere dalla sua persona per ben settantasei anni (Sanguineti, 1977, p. 407).

Pertanto proprio in quell'alleggerimento improvviso della bara – d'un tratto liberata d'ogni gravame corporeo e tramutata in una sorta di scatola magica, da cui Gemito si è appena liberato con un magistrale esercizio di escapologia trascendentale – intuivamo essersi prodotta la postuma guarigione del saturnino scultore, il quale nel frangente esatto ed infinito del suo acrobatico *trasumanar* diventa traslucida anima solare, memore del fatto che non ci presenta in gramaglie agli dei.

Ma, più o meno negli stessi anni in cui il nome di Vincenzo Gemito veniva registrato all'anagrafe del comune di Napoli, un altro nome di rilievo veniva trascritto nel registro-nascite di Tourville-sur-Arques. Si tratta di un autore che magnetizza la fantasia e l'interesse di Savinio per dei motivi simmetrici ed inversi rispetto a quelli che abbiamo appena incontrato analizzando la vicenda dello scultore italiano.

Se la parabola terrena di Gemito culmina in una sorta di scenografica assunzione paganeggiante, la vita di questo autore francese si concluderà in tutt'altro modo, precipitando in un denso raggrumarsi di nere nebbie cerebrali², al cui centro ciò che resta della sua farneticante identità si scompone in una schiumosa verbigerazione di nomi proferiti da una voce che, non appartenendo più ad alcun soggetto effettivo, emerge dal nessun luogo del suo corpo taurino e pesante – il quale lo fa apparire sotto le sembianze di un minotauro in ghette e *redingote* – per depositarsi in scrittura elegantemente allucinata, inestricabilmente intrecciata ad un fatiscente spessore di falde psichiche alla deriva.

Savinio tratteggia il profilo di questo autore plurale ed evanescente quasi lavorando a sbalzo un bassorilievo su di un materiale estremamente friabile, il quale non smette di sfarinarsi sotto i suoi numerosi tentativi di conferirgli consistenza. La sua stentata figura arriva così poco a poco a delinarsi dinanzi a noi con una presenza sfuggente ed inquieta: Guy de Maupassant appare quindi in filigrana tramite una strategia narrativa di trasversali riferimenti desunti dai suoi biografici.

Lo troviamo volontario alla guerra del Settanta (Savinio, 1995b, p. 24), appassionato di fotografia come il maestro Flaubert (Savinio, 1995b, pp. 38-39), dominato da un onnivoro appetito sessuale che lo porta ad avere rapporti irregolari con un imprecisato numero di donne (senza però lasciarsi mai coinvolgere in una relazione che possa avere qualcosa di vagamente sentimentale), affetto da una forma acuta di complesso edipico (Savinio, 1995b, p. 56), in ultimo perversamente attratto

² « Comme j'eus peur! Puis voilà que tout à coup je commençai à m'apercevoir dans une brume, au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d'eau; et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image, de seconde en seconde. C'était comme la fin d'une éclipse. Ce qui me cachait ne paraissait point posséder de contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque, s'éclaircissant peu à peu », cfr. G. de Maupassant, *Le Horla*, p. 51. Integralmente disponibile su <http://maupassant.free.fr/pdf/horla.pdf>

dal mare, in preda pertanto ad una costante *idromania* (Savinio, 1995b, p. 59) o *acquatismo*, secondo la definizione stessa di Savinio (Savinio, 1995b, p. 62).

Proprio muovendo da questo aspetto apparentemente secondario lo scrittore italiano modifica improvvisamente il registro e l'impianto stilistico-narrativo del testo, proiettando dinanzi a noi l'ombra nervosa di un Maupassant che inizia a vivere senza esistere, scivolando sulla scena della pagina saviniana dietro una sequenza di strani appellativi – *uomo temporaneo* (Savinio, 1995b, p. 30), *uomo negativo* (Savinio, 1995b, p. 17), *anima mancante* (Savinio, 1995b, p. 15), *nome fumo* (Savinio, 1995b, p. 17) – i quali rimandano tutti all'immagine di un soggetto smarrito nelle detritiche risacche della propria irriducibile assenza, abitata da quello che l'autore di *Nuova enciclopedia* denomina con enigmatica dicitura *inquilino nero* (Savinio, 1995b, p. 29 e 73; Laghezza, 2011, p. 44).

Ma qual è il fatto psichico a cui si richiama Savinio, da noi menzionato poco sopra? Si tratta delle manifestazioni sempre più acute e gravi di eccessi paranoici – probabilmente dovuti ad un'infezione di natura luetica – che nella concezione dell'autore italiano vengono mostruosamente trasfigurati in una vischiosa dimensione d'incubo e delirio, la quale instancabilmente cinge d'assedio Maupassant, senza lasciargli via di scampo. Leggiamo una glossa a tale stato cose:

sostituzione. Questa parola spiega meglio di qualunque altra e il caso Maupassant, e tanti altri casi simili al caso Maupassant. Talune forme di deterioramento dell'organismo umano noi continuiamo per abitudine, per inerzia, per genericità a chiamarle malattie, le quali sono in effetti vere e proprie sostituzioni; e se un organismo cede, è perché l'organismo sostituito vince. *Alcuni organismi umani hanno questa natura, hanno questa destinazione di asili, di alberghi, di ostelli, per qualche cosa che deve venire di fuori e prendere sede in essi come un ospite inatteso e imperioso.* E un giorno colui cui esso organismo appartiene in proprio, si accorge che entro il suo organismo egli non è più solo ma *in due* (Savinio, 1995b, p. 65).

A questo punto non risulta in alcun modo possibile redigere una biografia – più o meno romanzata – elencando gli eventi e le vicende che coinvolgono lo scrittore francese. Il volumetto dedicato a Maupassant muta radicalmente tono e si trasforma in un geniale trattatello di labile e ossessiva negromanzia psicotica, contraddistinta da una viscerale ventriloquia, la quale solca ed innerva in maniera del tutto imprevedibile la carne e soprattutto le parole dell'autore di *Le Horta* (Savinio, 1995b, p. 54): «il corpo di Maupassant, via via che si riempie della presenza dell'altro, si svuota di se stesso» (Savinio, 1995b, pp. 29-30); e ancora, un po' prima, sempre sullo stesso tono, troviamo questa affermazione lapidaria: «l'inquilino nero non si contenta più di sostituirsi al Maupassant scrittore, comincia a sostituirsi al Maupassant uomo» (Savinio, 1995b, p. 30).

È questo sdoppiamento che Savinio cerca di inquadrare attraverso il versatile microscopio della propria lingua, utilizzata qui per ingrandire il più possibile gli inafferrabili fenomeni di alterazione psichica, in forza dei quali la fisionomia del Maupassant bianco si converte irreversibilmente in quella del Maupassant nero, in quella del Maupassant *immateriale* ed invisibile (Savinio, 1995b, pp. 32-33), nel Maupassant che non smette di sfocarsi dinanzi allo sguardo di Savinio, opaco, tremolante e lemurico.

L'autore francese si sdoppia e si pluralizza, assumendo le fattezze di un disarmonico dispositivo oscillante tra due estremi che lo dilanano: così, da questo sordo ed insistito

dimidiamento, il linguaggio stesso dei racconti diventa la decerebrata voce di una *persona loquens* filamentosa e vibratile, cadaverica e convulsa, comatosa, disseminata in maniera follemente dispersiva lungo le traiettorie spezzate di un moto spiraliforme descritto dai brancolamenti di una psiche composta unicamente dall'affastellarsi di relitti e punti ciechi, tramati da flebili vuoti di identità ed ampie sacche amnesiche destinate ad una macerazione intestina:

la sua nuova personalità si delinea sempre più chiaramente. Ascolta delle voci, poi si pone presso il muro e parla sottovoce, poi tace e ascolta le risposte. Si compie il perfezionamento. Maupassant comincia a vedere quello che gli altri non vedono, quello che egli stesso non vedrebbe se fosse rimasto il Maupassant di prima (Savinio, 1995b, pp. 86-87).

Spettro molteplice e policentrico, Maupassant vive intrappolato nell'angusto margine di sfocata congiunzione tra due esistenze che non pervengono mai a piena congruenza. Nello spazio contrattile della loro variabile divaricazione è assorbito anche il suo massiccio e pesante organismo, che gemina in un'altra forma delicatamente parassitaria di se stesso.

Da quest'ultima il primo Maupassant è progressivamente consumato, attraverso i processi anomali di una deglutizione endosmotica, controllata e scandita in tutte le sue fasi dal Maupassant nero, il quale ormai contamina e deforma dall'interno pensieri, volizioni e atti del suo doppio parassitato (Laghezza, 2011, pp. 29-30), risuonando in esso come una lunga vibrazione subumana, infestando sottilmente le sue parole fino a farle diventare una frantumata polifonia di voci concentriche innestate sul coacervo di due corpi inestricabilmente interpolati l'uno nell'altro (Savinio, 1995b, p. 75).

Maupassant è solcato da un fitto ramificarsi di profondissime incrinature che non cessano di mettere in risonanza lacere penombre di presenze agglutinate in un incessante viluppo di vociferazioni (Bologna, 1992, pp. 119-120) tramite cui i defunti trasformano l'afonia di Maupassant in uno smembrato diapason dell'oltretomba (Savinio, 1995b, p. 87).

In maniera diametralmente opposta Gemito e Maupassant naufragano nella scoscesa intercapedine che mette in contatto nugoli di nascite latenti e orride teorie di decessi mancati. Febbrilmente incastrati in uno spazio sospeso tra il numinoso e il putrescente, agli occhi di Savinio i due uomini popolano e affollano l'inassegnabile latitudine della loro *mi-mort* con un ostinato brulichio di Meduse e suicidi, visconti e zingare, fauni e prostitute nati dalle potenti manifestazioni di quella splendida demenza oggi derubricata sotto l'etichetta di arte.

Pur partendo dalle mere informazioni afferenti alle due rispettive biografie, sia per Gemito che per Maupassant Savinio riesce ad inventare una sorta di *ghost story* parallela che s'intrude capillarmente nella ricostruzione dei semplici dati fattuali di volta in volta richiamati a punteggiare le vite dei due protagonisti.

Fingendo di redigere una sorta di romanzato referto nosografico – sagomato sulle psicosi dello scultore e dello scrittore, tanto da farlo rientrare a buon diritto nella categoria dell'*étrange pur* (Todorov, 1970, pp. 49-57) – Savinio punta riscrivere e a ripensare *in toto* il genere della biografia immaginaria, impregnandola in ultima istanza di quell'inafferrabile ma avvolgente *atmosfera spettrale* che, pur nella propria densità allucinogena, è cesellata in modo tale da non ospitare di fatto alcun *revenant*.

Spingendo ancora un po' oltre l'interpretazione, potremmo sostenere che in questi due scritti Savinio mette in scena una raffinatissima versione di *metafisica interstiziale*, la quale attraversa senza requie le esistenze dei due artisti, facendoli vivere in una specie di spastico *intermundium* ove la realtà mostra una preoccupante porosità rispetto agli apporti di un Altrove senza nome che la caria e la sabota dall'interno.

3. Anchilosate ierofanie del Nulla (Savinio, 1984, p. 377)

Se Gemito e Maupassant costituiscono i casi-limite di quella sfumata condizione di *mi-mort* che già in apertura abbiamo designato come una delle costanti tematiche della poetica saviniana, è necessario ora ampliare il nostro campo d'indagine al fine di impostare una considerazione più sfaccettata. Questa pertanto, oltre a quanto detto fin qui, affronterà le questioni relative a quella *gnoseologia negativa* già richiamata nel corso del primo paragrafo, di cui le tesi sulla *mi-mort* sono naturalmente parte integrante.

È bene quindi spostare l'asse del nostro discorso per transitare lungo le architetture interne della *Nuova enciclopedia*. Come già notato da attenti specialisti della produzione saviniana (Pedullà, 1989, pp. 81-88), in quest'opera il sapere enciclopedico non si organizza mai in sistema (Praz, 1979, p. 337), ma anzi non smette di sgranarsi in un rovinio brillante di lemmi e nomi, i quali pretendono che il lettore si sposti da un punto all'altro della storia universale, della letteratura mondiale, delle varie mitologie immaginate dall'uomo nei secoli.

Affiora così nella desultoria genesi dell'enciclopedia quell'indefessa attitudine all'*iperlucidità* (Savinio, 1977, p. 322) che spinge l'autore a muoversi attraverso imprevedibili ed inaspettati cambi di fronte, i quali vanno dall'interpretazione di alcuni vocaboli greci impiegati da Luciano di Samosata (Savinio, 1977, p. 280) ad attacchi sferzanti indirizzati contro l'imbarazzante neo-lingua fascista partorita dagli intellettuali genuflessi alle velleità letterarie del Duce (Savinio, 1977, pp. 182-195).

La *Nuova enciclopedia* fustiga astruse mode che denunciano un diffuso cretinismo (pseudo)culturale, riscopre autori dimenticati, inventa neologismi tramite uno scavo minuto nel sottosuolo delle lingue (francese, italiano, tedesco, greco, latino) che Savinio frequenta col gusto infallibile del collezionista contraddistinto da un formidabile *pouvoir d'hypnose* (Cocteau, 1932, p. 105).

L'enciclopedismo di Savinio si sviluppa a macchia di leopardo (Manganelli, 2002, p. 184). Ha la struttura diffusa ed intervallare di ciò che Serres definirebbe in termini di *diastema* (Serres, 1974, p. 113), nasce da un'erudizione onnivora utilizzata per far reagire in maniera chirurgicamente traumatica aspetti del reale che siamo soliti pensare come infinitamente lontani gli uni dagli altri.

Ma Savinio, attraverso la sua scrittura proteiforme, prensile e manipolatrice, *costellata di occhi come la coda del pavone* (Savinio, 1977, p. 324), ci mostra una realtà magmatica, ove tutto si dibatte in una segreta convulsione capace di sfidare le nostre categorie esplicative, infrangere i quadri concettuali, contestare e corrompere le sclerotizzate compagini di idee morte che noi stendiamo sul mondo imbozzolandolo in un sudario di nozioni cadaveriche (Cecchi, 1954, p. 372).

Si tratta di un'enciclopedia che, attraverso il suo inarginabile concretere a nebulosa, si profila come un eruttivo mosaico di faglie e soglie apertesi a strapiombo su di una sconnessa *terra incognita* recalcitrante rispetto ad ogni forzatura classificatoria. Essa è un ricamo di ascessi e lacune che di volta in volta si spalancano o si richiudono sotto i nostri occhi, assimilando tutto ciò che non accetta di ridursi a mummificata farragine di sapere devitalizzato.

“Queste morti frammentate che ricorrono per lo spazio della vita come rime lugubri”.
Saggio sulle metafisiche interstiziali di Alberto Savinio

Per questo motivo, ad esempio, le definizioni di Savinio non puntano ad alcun modo a delimitare il perimetro di significato riferibile ai termini selezionati, ma anzi lo dilatano a perdita d'occhio, come all'interno di un destrutturante teatro catottrico in cui la parola di partenza viene a riverberarsi infinite volte da infinite angolature diverse, fin quasi a polverizzarsi in una galassia instabile di mobili cellule semantiche, le quali si alternano e si sostituiscono, scivolando le une al posto delle altre (Cecchi, 1954, pp. 373-374).

In tal senso, chiamando in causa Manganelli, si potrebbe addirittura arrivare ad affermare che la *Nuova enciclopedia* a buon diritto dovrebbe rientrare in quel genere translitterario «che includ[e] i *Fondamenti del diritto di Kelsen*, *L'interpretazione dei sogni di Freud*, *la Vera Smorfia del Lotto*, le osservazioni, se mai furono scritte, di Plinio il Vecchio durante l'eruzione che distrusse Pompei, le memorie di Giona dopo la storia della balena, le opere perdute di filosofi gnostici» (Manganelli, 2022, p. 184).

La raccolta di Savinio procede attraverso l'accumulo babelico di vorticosi salti di scala tramite cui vengono ad essere capziosamente affiancati il mastodontico e il microscopico, il policromo e l'inapparente, lo stigio e l'iperboreo, l'informe e l'apollineo, con l'intento deliberato di creare una frastagliata cartografia di smarrimenti e stazioni, che il lettore è chiamato a far interagire adibendo il proprio pensiero a rapsodica mappatura di geografie congetturali.

Savinio attinge così a ciò che ogni parola cela in sé ed è capace di sprigionare nel momento in cui essa non è più ridotta a semplice segno, ma inizia a profilarsi come una sorta di oracolare natura morta proveniente da una dimensione aliena ove Savinio si trova proiettato, aggirandovisi in preda ad un'*atroce solitude de somnambule* (Cocteau, 1932, p. 139).

Ma per comprendere con maggior chiarezza le peculiarità di questo singolarissimo procedimento, è meglio entrare nel meccanismo delle definizioni, disposte secondo il capriccioso raziocinio alfabetico di Savinio, che soltanto ad un occhio distratto e superficiale può trasmettere una certa impressione di ordine e di successione ponderata. Come vedremo tra poco, essa viene sconfessata man mano che lo sviluppo del lemma si arricchisce di citazioni (Secchieri, 1995, pp. 155-156).

GIOSTRA è il termine scelto qui per illustrare il metodo saviniano. L'autore esordisce interrogando l'etimologia della voce attraverso la consultazione scrupolosa del *Novo Dizionario della Lingua italiana* del Petrocchi, il quale ci informa che quel termine indicava inizialmente lo scontro su pubblica piazza tra due cavalieri armati di lancia ospada (Savinio, 1977, p. 198). Savinio è deluso dall'esiguità di questa spiegazione. Essa lo lascia piuttosto perplesso, dal momento che nulla richiama la figura dell'«apparecchio girevole» (Savinio, 1977, p. 200) di cui egli è perversamente innamorato.

Allora si passa a consultare un altro dizionario, ovvero il *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* redatto da Piamigiani: partendo dal termine /giostra/ egli risale fino alla forma /giosta/ e da questa a /juxta/ ad indicare il senso di una prossimità che ben si accorda con la prassi del corpo a corpo tipico dell'ultima parte dei tornei medievali (Savinio, 1977, p. 199).

Ma anche in questo caso l'insofferenza e l'insoddisfazione di Savinio sono palesi. L'etimologia ha tradito le sue aspettative: nella ricostruzione filologica del lemma c'è un filo spezzato che può essere riannodato solo postulando una storia notturna della voce in questione. Infatti del duello cavalleresco, designato con /giostra/, è sopravvissuto fino a noi soltanto un elemento apparentemente secondario, il quale

però agli occhi dello scrittore italiano riveste un peso preponderante, ovvero quello del girare a vuoto, del *girare a folle* (Savinio, 1977, p. 200) all'interno di una circolarità chiusa e quasi ipnotica, la quale d'improvviso Savinio amplifica a dismisura conferendogli proporzioni siderali.

È ora l'universo ad essere un'immane giostra di pianeti e satelliti chiusi in un inflessibile ed infrangibile moto eterno, all'interno del quale sono rimasti intrappolati per secoli quasi tutti i filosofi, come ad esempio Parmenide (Savinio, 1977, p. 202), Anassagora (Savinio, 1977, p. 203), Empedocle (Savinio, 1977, p. 204) e naturalmente Dante (Savinio, 1977, p. 202).

Arrivati a tale conclusione del tutto disallineata rispetto alle premesse dell'*incipit*, la redazione del lemma sembra prossima ad esaurirsi. Tuttavia proprio a questo punto Savinio ci prende per l'ennesima volta in contropiede, intercalando tra i coltissimi riferimenti a glottologi e presocratici un piccolo ma sconvolgente episodio autobiografico, il quale gli permette di snocciolare quella che è a tutti gli effetti un'ottenebrante metafisica della giostra.

Si tratta di una vicenda ambientata nei pressi del villaggio di Genêts, vicino Mont Saint-Michel, sull'Atlantico. Qui, tempo addietro, Savinio vide una giostra installata sulla spianata di sabbia umida lasciata libera dal ritrarsi delle onde, tristemente minacciata dall'alta marea e sferzata dalle frequenti bufere:

in riva a quel negro mare, intermittente e pigro che viene sì e no al principiare e al finire del giorno, e nell'intervallo se ne torna lontano lasciando dietro a sé una squallida marna simile a un immenso tappeto di sapone da bucato solcato da fiumi terrestri e marini e sparso di livide plaghe ove le sabbie mobili succhiano l'uomo che passa come l'uomo a sua volta succhia una banana, venne un giorno ad accamparsi la più povera delle giostre: una giostra a mano, muta come solo i poveri sanno tacere, sonora del solo suono del suo malinconico girare del suo vecchio e cigolante scheletro [...]. La sera la giostra si raccoglieva nel suo riposo di vecchia invalida sotto un tendone, e a poco a poco il fruscio la circondava dell'oceano in arrivo, quel vasto e prolungato «si» del mare che Omero chiama *floisbos* (Savinio, 1977, pp. 203-204).

Intrisa di un cerebrale e disperato lirismo, la narrazione si apre su di un'immagine di aspra desolazione cosmica che circonda e quasi cinge d'assedio da ogni lato questo rachitico apparecchio senza scopo, certosamente emendato di ogni connotazione infantile e giocosa, calato in uno screpolato ed ostile paesaggio lunare. Con un procedimento caro ai surrealisti (Gabellone, 1977, pp. 11 e 19), l'oggetto in questione viene delocalizzato e defunzionalizzato (Gabellone, 1977, pp. 103-107 e 124) rispetto alla propria destinazione naturale e alla propria collocazione originaria, sorpreso a girare monotonamente su se stesso, simile ad un pazzo nell'angusta cella di contenzione di un manicomio edificato nel deserto.

In quel deforme giocattolo, che forse non ha mai conosciuto l'innocenza e la spensieratezza della fanciullezza, Savinio condensa il destino feroce di un mondo condannato senza appello ad una decrepitezza interminabile ed estenuante. Di quest'ultimo lo scheletro cigolante, i «cavallucci scrinati e scaudati» (Savinio, 1977, p. 204) sono i marcescenti e mutili superstiti, catatonicamente rappresi nell'ottusità di quel movimento rotatorio da cui non riescono più ad affrancarsi, affini in ciò al pulviscolo di un astro imploso da millenni ed irresistibilmente attratto nel campo gravitazionale di un solitario sole spento.

“Queste morti frammentate che ricorrono per lo spazio della vita come rime lugubri”.
Saggio sulle metafisiche interstiziali di Alberto Savinio

Ma Savinio va ben oltre. La descrizione dell'evento prosegue assumendo toni cupamente apocalittici: una sera il vento si alza impetuoso ed inarrestabile e, trascinando con sé ogni cosa, sembra accanirsi proprio sulla macilenta carcassa della giostra, fino a strapparle via il tendone

come se denudasse una vecchia; e allora si vide, non per forza di motore elettrico, non per forza di macchina a vapore, non per forza di mano e nemmeno per l'ineffabile potenza del *Nous* si vide la giostra sollevarsi da una parte e ricadere sul fianco come una trottola che ha esaurito la sua vita rotatoria, e i cavallucci [...] girare un giro *da soli*, poi fermarsi in un estremo cigolio di morte. E dalla finestrella della casa di madama Lachevetrelle [...] io guardavo guardavo guardavo la morte di quel piccolo universo (Savinio, 1977, p. 204).

Nella scalena postura della giostra, ormai agonizzante, Savinio intravede nitidamente il collasso imminente di un intero sistema solare e, forse, di tutto il cosmo, pervenuto ormai al terminale punto di non ritorno, al di là del quale anche l'idea di un'estrema *apocatastasis* appare impraticabile. Per inerzia, i cavallucci-giocattolo si dimenano pur seguendo senza possibilità di deviazione il loro inesorabile tragitto obbligato, sospinti però dall'intervento di una forza ad essi del tutto estranea, che finisce per sfigurarli in ultima istanza e ridurli ai vacui simulacri di se stessi.

L'inspiegabile vita giratoria che li ha scossi, forse per l'ultima volta, dal torpore in cui erano immersi rappresenta in realtà il loro funesto e stonato canto del cigno, il quale non a caso va spegnendosi in un lancinante cigolio che ha qualcosa di angosciosamente cimiteriale. E a dominare su questo stravolto scenario di raggelato sfacelo cosmico è soprattutto quel sovrumano tambureggiamento emesso dalla soverchiante presenza dell'oceano, il cui cavernoso *murmure* (Bologna, 1992, pp. 30-32) accompagna il mesto ritrarsi dei marosi, che lasciano dietro di essi una spiaggia trasformata in un bianco obitorio di scheggiate vestigia disseminate a perpetuare sine die l'esangue crittogramma di una pantomima sacra di cui Savinio è il taciturno e raffinato esegeta.

Abbiamo visto come in questi scritti ciò che abbiamo denominato *metafisica interstiziale* abiti collateralmente la scrittura di Savinio. Quest'ultima muove da scenari tendenti ad un sinistro realismo, per deragliare poi lungo traiettorie mentali in grado di dischiudervi trasparenti intercapedini di stigie concrezioni fantasmali, dissestate geografie di deliri archetipici, sibilline transustanziazioni ipogee ove il pensiero diventa un delicato arabesco d'intarsi fitomorfi nel cui intrico il nome dell'uomo appare come la traccia opaca di un mito remoto e ormai semi-dimenticato.

Per riprendere un'immagine molto efficace di Manganelli, potremmo affermare che tale *metafisica interstiziale* in Savinio ha le sembianze di un'antica botola (Manganelli, 2022, p. 59) al di sotto della quale un'altra botola più angusta apre su un'ulteriore botola, in una ben congegnata fuga di sprofondamenti e passaggi clandestini tra piani di realtà – e di surrealtà (Cocteau, 1932, p. 112) – al tempo stesso interferenti ed intercambiabili, gli uni trascoloranti nelle zone di vaneggiamento degli altri, dinanzi a cui la scrittura finisce con l'essere in ultima analisi callida auscultazione di lacunose teurgie insabbiate nella stanca polvere dei giorni.

Come appena visto nei tre paragrafi, alla luce di questa *metafisica interstiziale* l'ombra può diventare «l'anima segreta delle cose» risvegliate dal loro fosco ottundimento di decrepitezza (Savinio, 1984, p. 14), la vita e la morte sono l'una la

proiezione apocrifia dell'altra contratte in una sorta di geroglifico rispecchiamento reciproco (Cocteau, 1932, p. 179), le parole infine possono configurarsi come trasparenti cenotafi di «significati distrutti» (Savinio, 1984, p. 220), nelle cui scorie balbettanti scorgere la felice profanazione di tutto ciò che credevamo eternamente intatto perché inumato nelle obsolescenti significazioni di un linguaggio ossificato (Savinio, 1984, p. 222).

Bibliografia

- BOLOGNA, C. (1992). *Metafisica e antropologia della voce*. Bologna: Il Mulino.
- BRETON, A. (1966). *Anthologie del l'humour noir*. Paris: Pauvert.
- CALVESI, M. (1982). *La metafisica schiarita*. Milano: Feltrinelli.
- CECCHI, E. (1954). *Di giorno in giorno*. Milano: Garzanti.
- Cocteau, J. (1932). *Essai de critique indirecte*. Paris: Grasset.
- DE MANDIARGUES ANDRE PIEYRE (1962). *Deuxième Belvédère*. Paris: Grasset.
- FOSSATI, P. (1995). *Storie di figure e di immagini. Da Boccioni a Licini*. Torino: Einaudi.
- GABELLONE, L. (1977). *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*. Torino: Einaudi.
- GUGLIELMI, G. (1986). *La prosa italiana del Novecento. Umore, metafisica, grottesco*. Torino: Einaudi.
- LAGHEZZA, B. (2011). Metafisica e allegoria nei doppi di Alberto Savinio. *Studi Novecenteschi*, 38 (81), pp. 29-69.
- MANGANELLI, G. (2022). *Altre concupiscenze*. Milano: Adelphi.
- MAUPASSANT, G. DE. *Le Horla*, <http://maupassant.free.fr/pdf/horla.pdf>
- ORLANDO, F. (1993). *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi.
- PEDULLÀ, W. (1989). *Alberto Savinio: scrittore ipocrita e privo di scopo*. Cosenza: Lerici.
- PAZ, M. (1979). *Perseo e la Medusa. Dal Romanticismo all'Avanguardia*. Milano: Mondadori.
- RESNIK, S. (1988). *Il fantastico nel quotidiano*. In BRANCA, V. & OSSOLA, C (eds.), *Gli Universi del Fantastico*. Firenze: Vallecchi Editore, pp. 79-94.
- SANGUINETI, E. (1977). Alberto Savinio. In *Studi sul Surrealismo*. Roma: Officina Edizioni, pp. 405-431.
- SAVINIO, A. (1940). Della pittura surrealista. *Prospettive*, «Il Surrealismo e l'Italia», numero speciale a cura di C. MALAPARTE, pp. 24-26.
- SAVINIO, A. (1962). *Vita dei fantasmi*. Milano: Scheiwiller.
- SAVINIO, A. (1977). *Narrate, uomini, la vostra storia*. Milano: Bompiani.
- SAVINIO, A. (1977b). *Nuova enciclopedia*. Milano: Adelphi.
- SAVINIO, A. (1984). *Ascolto il tuo cuore, città*. Milano: Adelphi.
- SAVINIO, A. (1992). *Dico a te, Clio*. Milano: Adelphi.
- SAVINIO, A. (1995a). *Hermaphrodito e altri romanzi*. Milano: Adelphi.
- SAVINIO, A. (1995b). *Maupassant e l'“altro”*. Milano: Adelphi.
- SECCHIERI, F. (1995). Il libro e le voci. La «nuova enciclopedia» di Alberto Savinio. *Italianistica, rivista di letteratura italiana*, 24 (1), pp. 153-167.
- SERRES, M. (1974). *Hermès III. La traduction*. Paris: Minuit.

***El Quijote* de Cervantes vertido al latín por Antonio Peral Torres: retrotraducciones e inversiones diastráticas**

Cervantes's Don Quixote translated into Latin by Antonio Peral Torres: Retro-translation and diastratic variation

Beatriz de la Fuente Marina

Universidad de Salamanca, España

 <https://orcid.org/0000-0002-7227-0128>
fuentemarina@usal.es

Resumen: Salvo fragmentos aislados, la traducción de *El Quijote* a la "reina de las lenguas", el latín, no se publicó hasta finales del siglo XX, cuando la lengua madre no sólo había abandonado su condición de *lingua franca*, sino que corría grave peligro de ser definitivamente olvidada. De ahí que su traductor, Antonio Peral Torres, atribuya a esta traducción contracorriente una misión casi salvífica. En este artículo analizamos cómo se han retrotraducido las citas latinas que habían sido vertidas por Cervantes al castellano (y su coexistencia con otras originalmente formuladas en latín) y, por otro lado, cómo se maneja la ficción de que todos los personajes, incluidos los iletrados como Sancho Panza, hablen en la lengua madre.

Palabras clave: *El Quijote* de Cervantes, Antonio Peral, citas latinas, retrotraducción, variación diastrática.

Abstract: Except for isolated fragments, the translation of *Don Quixote* into the "queen of languages", Latin, was not published until the end of the 20th century, when Latin had not only abandoned its status as *lingua franca*, but it was in serious danger of being definitively forgotten. For that reason, its translator, Antonio Peral Torres, attributes an almost salvific mission to this counter-current translation. This article analyses how Latin quotations that had been translated into Spanish by Cervantes have been retro-translated into Latin, and how they coexist with others originally formulated in Latin. Furthermore, the present paper explores how the translator confronts the fiction that all characters (including illiterate ones such as Sancho Panza) speak in Latin.

Keywords: Cervantes' *Don Quixote*, Antonio Peral, latin quotations, retro-translation, diastratic variation.

Introducción: traducir a contracorriente

En el capítulo 2.3 de *El Quijote*, el bachiller Sansón Carrasco augura, con buen tino metaliterario, “que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga”¹ el libro que narra las hazañas del caballero andante y su escudero. Aunque pudiera parecer que este vaticinio ya estaría sobradamente cumplido a finales del siglo pasado, fue precisamente entonces cuando —parafraseamos— Antonio Peral Torres “vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio” traductor “en el mundo”, a saber, realizar una versión completa de *El Quijote* al latín clásico, la cual vio la luz en 1998. Hasta entonces, solo se habían publicado traducciones parciales al latín clásico, como la *Aetas Aurea* (1.11) y las *Lamentationes Sanctii Panza* (2.55) de Tomás Viñas de San Luis (recogidas en el volumen *Versiones latinas de poesías hispanas*, 1927), así como una lúdica versión abreviada de la primera parte en latín macarrónico, cuya edición revisada publicó Ignacio Calvo en 1922².

En el prólogo latino a su *Dominus Quixotus a Manica* (1998, p. 5 y ss.), el propio Peral nos ilumina sobre las motivaciones que subyacen a esta traducción. Cuenta la anécdota de que la inició como un favor personal a un cierto “amicus germanicus”, quien estaba buscando textos en latín con los que pudiera instruir a su hija Dorcas en la cultura española. Pero reconoce que esta traducción “no era tan urgente, porque ya habían traducido este libro a muchas lenguas, y quienes lo quisieron leer tenían el libro que necesitaban y cada uno lo podía leer en su propia lengua”. No obstante, dado que “ahora nadie habla latín”, y “menos en las aulas académicas”, su propósito consiste en vivificar las letras latinas con una traducción de un libro de narrativa moderna, jocoso y fácil de leer, y a un tiempo ofrecer una versión “internacional” de *El Quijote*³. Como nos recuerda Arturo Peral Santamaría (2020), hijo de Antonio, su padre hablaba latín con fluidez y en esa lengua se comunicaba con amigos de todo el mundo, de ahí que esperara que su *Quijote* latino fuera leído por personas de varios países.

Peral arrojó sin duda una dificultad máxima. Don Quijote ya había apuntado que las traducciones que más mérito atesoran son aquellas que se hacen “de las reinas de las lenguas, griega y latina” (2.62) y, con la exageración que lo caracteriza, que “el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel” (2.42). En este caso, Peral ha partido de una lengua no exenta de dificultades, pues, como hace constar en el prólogo, “para traducir bien hace falta conocer muy bien la lengua española de aquella época” (1998, p. 13). Es un castellano de hace cuatro siglos, que se ha de verter a una lengua “muerta” aún más antigua, que, por añadidura, es madre de la cervantina. En este sentido, podríamos decir que Peral ha acometido una traducción a contracorriente, máxime si tenemos en cuenta que, en los versos de cabo roto que se insertan tras el prólogo, Urganda la Desconocida, protectora de Amadís de Gaula, había recomendado al propio libro de *Don Quijote de la Mancha* que evitara la pedertería de emplear el latín:

¹ Cito por la edición de Rico (1998).

² En el prólogo a su traducción latina (1998: 5), Antonio Peral retoma una noticia de Marfín Fernández de Navarrete, según la cual existía una versión al latín de *El Quijote* realizada por un “literato alemán” en una fecha anterior a 1819, pero no ha quedado constancia de dicha versión.

³ No se dedica ningún artículo a *El Quijote* de Peral en volúmenes relativamente recientes sobre las traducciones de esta obra, como *¿Qué Quijote leen los europeos?* (Vega, 2005), aunque en este sí se tratan otras “curiosidades” como la versión en *spanglish*.

Pues al cielo no le plu-
que salieses tan ladi-
como el negro Juan Lati-,
hablar latines rehú-"⁴.

Siendo consciente de que filólogos y cervantistas tienden a las indagaciones, para su descargo afirma Peral que los destinatarios de esta versión no son "los profesores y maestros de latín", los cuales cuentan ya con numerosas obras verdaderamente latinas, y además los emplaza a que "con mejor cálamo alguna vez hagan una traducción mejor y más rica". Él, por su parte, ha buscado principalmente elaborar una versión *ad sensum* ("para mí era bastante que se me entendiera"), sin ocuparse tanto de la "elegancia de la dicción", aunque en otro lugar del prólogo reconoce que emplea un método híbrido ("hice esta versión tanto literalmente o palabra por palabra si pude, a veces de acuerdo con el sentido y muchas veces según mi voluntad o intención"), algo que ciertamente encaja con la práctica real de la traducción.

En cuanto a los desafíos que acompañaron a su trabajo, Peral asegura que, como a don Quijote, a él también lo acecharon los malignos encantadores. No solo le metieron un virus en el ordenador que le impidió trabajar durante dos semanas, sino que, aún peor, le hicieron dudar de sus conocimientos gramaticales y léxicos en latín, llegando incluso a vacilar sobre el caso que regían determinados verbos. Con no poca sorna, el redivivo amigo del prólogo advierte a Antonio Peral de que difícilmente encontrará a algún lector y de que, al terminar la obra, le dolerá haber trabajado en vano: "te pasará como a don Quijote, que como caballero errante trabajó para nada"; "y no creas que es tan fácil aprender o enseñar las lenguas extranjeras con bromas y tonterías, ni instaurar la prístina y perdida latinidad a través de un libro que huele a antigüedad".

Serían numerosos los aspectos dignos de comentario en esta traducción de *El Quijote* al latín, algunos de los cuales ya fueron apuntados por Peral en el prólogo (1998, p.10 y ss.):

- Las dificultades que derivan de la ambigüedad de algunas palabras debido a la evolución histórica de la lengua latina. Peral ofrece varios ejemplos: *offendere* puede significar tanto "encontrar por casualidad" como "ofender", "de manera que puede suceder que alguien diga: *Heri filiam tuam in via Regali offendi...* (ayer encontré a tu hija en la vía Real), y en ningún modo quisiera hacer una injuria a la hija o a su padre".
- Los falsos amigos entre el latín y el castellano. En latín, *urinor* quiere decir exclusivamente "sumergirse" y, a la inversa, comenta Peral: "de vez en cuando una palabra española me parecía latina y no era así, como por ejemplo *discreta* que es *prudens*, o *circumspecta* o *cauta*, pero no *discreta* como me pareció en un principio".
- Las fórmulas de tratamiento que se emplean con profusión y que son objeto de variaciones. Peral alude a los casos "dueña", "doña" y "señora", para los cuales solo encuentra el equivalente "domina" en latín.

⁴ Así lo vierte Peral, cambiando "hablar latines" por el más genérico "sermocinare", "parlamentar", "discutir", "disputar": "Quia si caelo nondum pla-(cuit) / te sic fuisse tan obli-(tum) / ut niger lonnes Lati-(nus) / et renuis sermocina-(re)" (1998, p. 32).

- Los nombres propios (antropónimos, zoónimos, topónimos...), para los que Peral admite haber “abusado de esa libertad de la que también se sirvió Cervantes en su obra”. Es inevitable que, en su paso al latín, algunos nombres pierdan su connotación original, como “Aldonza Lorenzo”, nombre rústico de Dulcinea del Toboso⁵; en la versión latina se convierte en “Ildephonsa Laurentii”, que, a nuestros oídos, suena más distinguido (una elevación que, como argumentaremos más adelante, se opera en varios niveles). En cuanto al “rucio” de Sancho Panza, Peral confiesa que, en aras de la claridad, lo ha simplificado como “asinus”, aunque se pierda el matiz de “blanquecino” o “canoso”.
- Los elementos de *realia*, que reflejan realidades típicamente españolas (vestidos, monedas, medidas, armas, comidas...). Advierte Peral: “Ni el gazpacho de verduras de la región de Andalucía es como el de la Mancha, donde se hace de carne de conejo o de gallina. Por lo que traducir las palabras de cada alimento no es una cosa tan simple”.
- Las expresiones populares y las exclamaciones, algunas de las cuales no son evidentes en cuanto a su significado, como “oxte puto” (“Son muchos los que dicen entenderlas, pero difieren en sus comentarios de los de otros, que las interpretan de distinto modo, y por ello las tuve que traducir según mi voluntad, aunque siguieran estando dudosas”, apunta el traductor).
- Las teselas de idiomas extranjeros como el portugués, el italiano, el francés, el catalán, el alemán, el turco y el árabe (sobre esta última, nos dice que “en árabe hay muchas cosas en la narración del cautivo y las dejo en ese lugar cuando las traduzco”).
- Los refranes de Sancho Panza, en los que a veces se puede perder la expresividad o el colorido coloquial (p. ej. “todo saldrá en la colada”, que Peral vierte como “in finem omnia aperte videbuntur”, 1.20; o “hay más en el aldegüela que se suena”, “non sempre videtur quod vere est”, 1.46). Peral admite que no siempre ha podido seguir la recomendación de José María Sbarbi respecto a los refranes, en los que “conviene tanto traducir bien el sentido como conservar la sal y la gracia de ese escudero”.
- Los poemas, para los que dice haber “hecho una traducción simple”, sin preocuparse “de la métrica de los versos ni del ritmo”, sacrificando incluso la claridad, pero sí intentando “imitar el arte poética hispánica de Cervantes” (véase un comentario al respecto en Carolina Ponce y Maricela Bravo, 2010).

Estas son solo algunas de las muchas dificultades que plantea la traducción de esta obra, que, como sabemos, está repleta de guiños humorísticos y de dobles lecturas. Sin embargo, en este artículo nos centraremos en un aspecto que no ha sido comentado por Peral en el prólogo y que tampoco ha sido mencionado en la escasísima bibliografía sobre esta traducción latina (p. ej. en Carolina Ponce y Maricela Bravo, 2010): la retrotraducción de las citas latinas que habían sido vertidas

⁵ “Aldonza” tiene su origen en la lengua árabe y, según el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, estaría compuesto por el artículo arábigo “al” más “donça”, corrupción de “dolze”, “dulce”. Esto encajaría con el noble nombre que se inventa don Quijote para su amada, “Dulcinea”. Por lo demás, “Aldonza”, al igual que “Sancho”, pasó a ser un nombre rústico común, como revelan los numerosos refranes (“A falta de moza, buena es Aldonza”). En cuanto a su apellido, “Lorenzo”, es un patronímico: en 1.25 se nos informa de que Aldonza es hija de Lorenzo Corchuelo. También se ennoblece con la restauración al latín, “Laurentius”, con el diptongo *au*.

por Cervantes al castellano y su coexistencia con otras originalmente formuladas en latín y, por otro lado, la perplejidad que supone que todos los personajes, incluidos los iletrados como Sancho Panza, hablen en la lengua madre, lo que, si no da al traste directamente con el humor de muchos pasajes, sí rebaja en gran medida las diferencias diastráticas.

1. ¿Sancho encantado? Un labriego que habla latín

En su libro *Traducción y traductología*, Amparo Hurtado Albir (2013, p. 637) define la “inadecuación de variación lingüística” como un “error de traducción que consiste en no reproducir (o reproducir inadecuadamente) elementos relativos a la variación lingüística, es decir, diferencias de uso y usuario: modo, tono, dialecto geográfico, dialecto temporal, dialecto social, idiolecto”. Todas estas categorías son pertinentes para la traducción de *El Quijote*: se detecta una gran variación entre discursos formales e informales (tono); la lengua castellana de hace cuatro siglos es diferente de la actual (dialecto temporal); además, en la obra se hace referencia a distintas variantes geográficas (el sayagués, el toledano). Pero lo que más nos interesa de cara a este artículo son las diferencias lingüísticas debidas a los niveles socioculturales de los usuarios (dialectos sociales o variantes diastráticas), y también a los idiolectos (los peculiares usos idiosincrásicos de los personajes, sobre todo en la contraposición Quijote-Sancho).

En el original cervantino, el dominio de la lengua latina representa un privilegio de educación. Así, las expresiones y sentencias latinas se ponen en boca de personajes a los que se presupone un cierto nivel cultural, como el bachiller Sansón Carrasco, el médico de la ínsula Barataria, los duques y el propio don Quijote, aunque de este último diría Avellaneda en la versión apócrifa que hablaba un latín “macarrónico y lleno de solocismos” [sic] (capítulo 25, 2014, p. 269). En cambio, el contacto de Sancho con el latín no iría más allá de las misas que escucharía en su pueblo y de los “latinicos” que va soltando don Quijote durante el trayecto. De ahí que sean muchos los pasajes en los que Sancho —que no sabe “la primera letra del abecé” (1.26) y que apenas acierta a firmar con “unas letras como de marca de fardo” (2.3)— se queja por no comprender los latinajos con que lo asedia frecuentemente su señor. He aquí un claro ejemplo, en el que don Quijote recurre a un adagio medieval:

—Eso estaba puesto en razón —respondió Sancho—, porque, según vuestra merced dice, más anejas son a los caballeros andantes las desgracias que a sus escuderos.

—Engañaste, Sancho —dijo don Quijote—, según aquello “quando caput dolet”, etcétera.

—No entiendo otra lengua que la mía —respondió Sancho.

—Quiero decir —dijo don Quijote— que cuando la cabeza duele, todos los miembros duelen; y así, siendo yo tu amo y señor, soy tu cabeza, y tú mi parte, pues eres mi criado... (2.2).

Veamos cómo queda este pasaje en la traducción latina de Peral:

—Haec est fallacia, Sancti —inquit dominus Quixotus—; secundum quod dicitur “quando caput dolet”..., et cetera.

—Nullam aliam linguam intelligo quam meam —respondit Sanctus.

—Volo dicere —ait dominus Quixotus— cum caput dolet omnia membra etiam dolent; atque hoc modo si ego, dominus tuus, sum caput tuum et tu es pars mea, quia famulus meus es... (2.2).

Aquí, la cooperación del lector que solo leyera el texto meta podría aceptar la ficción⁶ de que todos los personajes, incluyendo Sancho, hablan latín e incluso, de manera un poco forzada, interpretar “nullam aliam linguam intelligo quam meam” en el sentido de que el labrador no está versado en la “lengua” condensada y un tanto críptica de los adagios medievales, algo que tampoco funciona a la perfección, pues sabemos que Sancho es el maestro absoluto de las paremias.

Un efecto similar produce este otro pasaje (2.68), en el que don Quijote emplea una cita bíblica (Job 17.12⁷):

—Por mí te has visto gobernador, y por mí te vees con esperanzas propincuas de ser conde, o tener otro título equivalente, y no tardará el cumplimiento de ellas más de cuanto tarde en pasar este año; que yo *post tenebras spero lucem*.

—No entiendo eso —replicó Sancho—: solo entiendo que en tanto que duermo, ni tengo temor, ni esperanza, ni trabajo, ni gloria...”.

—Propter me vidisti te gubernatorem ac propter me vides te in spe accipiendi breviter comitatum sive alium titulum similem, et hoc non demorabitur ultra annum; quoniam ego *post tenebras spero lucem*.

—Hac sententiam latinam non intelligo —obiecít Sanctius—; tantum intelligo me, dum dormio, nam neque timorem nec spem nec labores nec gloriam habeo...

En la traducción, Peral sí especifica ahora que Sancho no entiende “esa sentencia latina” (no la lengua latina en general), lo que resulta en una mayor verosimilitud de este pasaje, que mantiene una comicidad similar a la del original, basada en el hecho de que el escudero entiende perfectamente lo que le dice su señor, tal como demuestra la reformulación “en tanto que duermo, ni tengo temor, ni esperanza...”.

Pese a todo, hay otros fragmentos donde se explicita claramente que Sancho no sabe latín, como en este de 2.29, en el que don Quijote tranquiliza a su escudero cuando no entiende un difícil término latino:

Don Quijote le dijo que no tuviese pena del desamparo de aquellos animales, que el que los llevaría a ellos por tan longincuos caminos y regiones tendría cuenta de sustentarlos.

—No entiendo eso de *logicuos* —dijo Sancho—, ni he oído tal vocablo en todos los días de mi vida.

—*Longincuos* —respondió don Quijote— quiere decir ‘apartados’, y no es maravilla que no lo entiendas, que no estás tú obligado a saber latín, como algunos que presumen que lo saben y lo ignoran.

Don Quijote establece así la diferencia entre la cultura de un labrador, que no está obligado a saber latín, y esos otros que, con su latiniparla, solo aparentan

⁶ En el capítulo “Una cuestión de confianza” de su libro *La impostora* (2022, pp. 95 y ss.), Nuria Barrios describe muy bien la suspensión de la incredulidad que tiene lugar cuando nos enfrentamos a obras traducidas: “Esa confianza de quien lee, generada por la mera existencia del libro como objeto, es automática. Forma parte de la suspensión de la incredulidad que nos permite entrar en libros escritos por personas que no conocemos, en lenguas que no hablamos, sobre sitios donde nunca hemos estado, con personajes que nada tienen que ver con nosotros, y participar en aventuras que nunca hemos vivido ni viviremos. Al leer nos entregamos a la ficción como quien sube a un columpio y se balancea sin pensar en nada más que el placer del movimiento”.

⁷ Para las citas bíblicas sigo la edición de Tveedale (2005).

superficialmente el conocimiento de la lengua⁸. No se produce ninguna adaptación en la versión latina, por lo que el efecto cómico no funciona:

Dominus Quixotus autem dixit ei ne curaret de bestiis derelictis; nam qui eos per longinquas vias regionesque adduceret etiam curabit de eis alendis.

—Nescio quid sit "logiquus" —dixit Sanctius—. Neque audivi hoc verbum in omnibus diebus vitae meae.

—"Longinquus" —respondit dominus Quixotus— vult dicere "remotus" et non est mirandi te hoc non intelligere, quia non necesse est te scire linguam latinam ut nonnulli, qui faciunt coniecturam cognoscendi, tamen vere eam nesciunt.

Algo parecido ocurre con la carta que don Quijote le envía a Sancho Panza cuando ya es gobernador de la ínsula Barataria (2.51). El caballero asume, no sin guasa, que el nivel cultural de su escudero habrá aumentado con el nuevo cargo, por lo que deja sin traducir otro adagio, con la mención expresa de la lengua latina:

Un negocio se me ha ofrecido, que creo que me ha de poner en desgracia destos señores; pero aunque se me da mucho, no se me da nada, pues, en fin en fin, tengo de cumplir antes con mi profesión que con su gusto, conforme a lo que suele decirse: "Amicus Plato, sed magis amica veritas". Dígame este latín porque me doy a entender que después que eres gobernador lo habrás aprendido. Y a Dios, el cual te guarde de que ninguno te tenga lástima.

No se produce ninguna adaptación en la traducción:

Negotium novum autem apparuit mihi et secundum quod credo potest infortunium afficere mihi cum dominis. Tamen quamvis magni momenti sit mihi, pro nihilo facio, nam denique debeo semper facere et adimplere meam professionem quam meum desiderium, secundum quod dici solet: "amicus Plato, sed magis amica veritas". Et hoc dico tibi latine quoniam intelligo te hanc linguam didicisse cum sis gubernator. Et cura ut valeas et Deus sit tecum ita ut nemo lamentetur te.

Gran parte de la comicidad del personaje de Sancho Panza (tal como lo concibió Cervantes) radica en las aberraciones lingüísticas que comete en castellano. Pero ello se aplica también a los escasos momentos en los que el escudero se atreve a hablar en su peculiar "latín". Sancho nos recuerda varias veces su condición de cristiano viejo y ello supone que, aunque analfabeto, estaría expuesto a la liturgia en latín, por lo que no resulta extraño que intente remedar algunas frases que habría oído en ese contexto. Es lo que ocurre en este pasaje de la primera parte (1.25):

—¿Purgatorio le llamas, Sancho? —dijo don Quijote—. Mejor hicieras de llamarle infierno, y aún peor, si hay otra cosa que lo sea.

— "Quien ha infierno —respondió Sancho— *nula es retencio*", según he oído decir.

—No entiendo qué quiere decir *retencio* —dijo don Quijote.

—*Retencio* es —respondió Sancho— que quien está en el infierno nunca sale dél, ni puede.

⁸ Esta crítica recorre toda la obra. Se recoge ya en el prólogo a *El Quijote* y culmina con el exabrupto del poeta Mauleón, "el cual respondía de repente a cuanto le preguntaban; y preguntándole uno que qué quería decir *Deum de Deo*, respondió: 'De dónde diere'" (2.71).

La frase procede del Oficio de Difuntos⁹, y su versión correcta es *Quia in inferno nulla est redemptio*, “porque en el infierno no hay redención”. Vemos que Sancho ha cambiado *redemptio*, “redención”, por *retentio*, “retención”, un término semejante fonéticamente (paronomasia) que, para Sancho, también encaja desde el punto de vista semántico, ya que del infierno nunca se sale, uno queda “retenido” en él. Aparte de ese golpe de gracia, observamos que el resto de la frase también está alterada, dado que el labrador la acomoda a significantes castellanos que él conoce: la conjunción causal *quia* se convierte en el relativo “quien”, seguido del verbo “ha”; *inferno* en el castellano “infierno”; y en *nulla* se suprime una *e*¹⁰. Así es como queda en la versión latina:

—*Cui est infernum* —respondit Sanctius—, *nulla est retentio*, secundum quod audivi dicere.

—*Nescio quid sit haec retentio* —ait dominus Quixotus.

—*Retentio* [nempe *redemptio*] est —respondit Sanctius— quia qui in inferno est numquam ex eo exire potest.

Peral ha traducido literalmente la primera parte, expresando la posesión con un relativo en dativo (*cui*) seguido del verbo *est*, mientras que ha mantenido el término clave, *retentio*. Sin embargo, el golpe humorístico se ve afectado por la inclusión de la versión correcta entre corchetes (*nempe redemptio*), una adición del traductor, y asimismo vemos que, mientras que en castellano la explicación comenzaba del mismo modo (“quien ha...”, “quien está...”), en latín la formulación es distinta (“*cui est...*”, “*quia qui...*”). La traducción habría ganado mucho excluyendo “*redemptio*”, pero parece que Peral se ha dejado arrastrar por esos otros pasajes donde el término incorrecto aparece junto al correcto, como sucede aquí con los vocablos castellanos “litado” y “dictado” (1.21):

—Porque en haciéndote conde, cádate ahí caballero, y digan lo que dijeren; que a buena fe que te han de llamar señoría, mal que les pese.

—¡Y montas que no sabría yo autorizar el litado! —dijo Sancho.

—*Dictado* has de decir, que no *litado* —dijo su amo.

—Sea así —respondió Sancho Panza—.

En el caso de Peral, la paronomasia se consigue con los términos “auctoritas” y el incorrecto “actoritas”:

—Et si facerem te comitem, ecce eris eques, quamvis dicant quae dicere velint; et, eis invititis, vocabunt te dominum.

—Et iuro me perficere bene meam *actoritatem*! —dixit Sanctius.

—*Auctoritatem* dices et non *actoritatem* —dixit dominus eius.

—Hoc ita sit —respondit Sanctius Pansa.

Sin embargo, hay una importante diferencia en la versión traducida de Peral: en este último ejemplo (1.21), sigue siendo Don Quijote quien corrige a Sancho, mientras que en 1.25 es Sancho quien se autocorrige y quien aporta la explicación para que su señor lo entienda, de manera que se produce lo que podríamos denominar una “inversión diastrática”. ¿Se podría haber solucionado este problema introduciendo

⁹ Véase Sandhofe, 2004b.

¹⁰ Podríamos considerar este ejemplo como un caso de traducción homofónica, ya que, al intentar formular Sancho la frase en latín, lo hace asimilando los significantes latinos a aquellos que conoce de su propia lengua, el castellano, basándose en su similitud fonética. Véase Beatriz de la Fuente (2017).

las explicaciones (en este caso la clave de lectura, *redemptio*) en notas al pie, y no en el cuerpo del texto?

De los pasajes que hemos comentado en este apartado podemos concluir que, ya de entrada, se produce un desajuste sociocultural por el mero hecho de que Sancho, un campesino iletrado, hable continuamente en latín. Pero, aun en el caso de que suspendiéramos la incredulidad en este sentido, resultaría incongruente que el escudero proteste una y otra vez por no entender la lengua latina, cuando efectivamente la está hablando. Y, por último, como acabamos de ver, el traductor rompe un poco la comicidad de las aberraciones lingüísticas cometidas por Sancho al remitir a la versión correcta de los términos, algo que no siempre hace el original.

2. Las citas latinas y su retrotraducción

La retraducción ha sido definida como “la traducción total o parcial de un texto traducido previamente” (Zaro, 2007, p. 21). En la traductología, el concepto de “retraducción” suele hacer referencia a los “textos traducidos a la misma lengua más de una vez” (*ibid*, p. 31), algo que obviamente también atañe al *Quijote* como obra completa¹¹. Pero “retraducir” también puede aludir al hecho de volver a traducir un texto a la lengua original (en nuestro caso, nos fijaremos en cómo se vuelven a trasladar a la lengua original, la latina, las citas que de dicha esfera cultural aparecen traducidas en el cuerpo del texto). Para este último concepto se ha propuesto el término de “retrotraducción” (cf. p. ej. Trujillo, 2003)¹², el cual hemos seleccionado por su mayor precisión.

En *El Quijote* encontramos una gran profusión de citas latinas que proceden de la Antigüedad Clásica y de la Tardoantigüedad, de la Biblia y de la liturgia (ya hemos tenido ocasión de ver que Sancho trastocaba una frase del Oficio de Difuntos). Y ello pese a que, en el prólogo a la novela, el autor promete renunciar al aparato de erudición que puebla muchas de las obras contemporáneas. Asimismo, a lo largo de la obra, Cervantes juega constantemente con la traducción y la no traducción de dichas referencias, de manera que hay muchas citas latinas que aparecen directamente en latín, a veces acompañadas de una traducción o glosa, y otras más únicamente en castellano (véase de la Fuente Marina, 2019).

2.1. Citas que originariamente aparecían en latín

En la traducción de Peral, es precisamente el prólogo el primer lugar donde se anula el contraste lúdico entre el latín y el castellano. Cervantes había incluido en él varias citas en latín para remedar la pedantería de quienes desean mostrar que conocen a los clásicos. Peral mantiene estas citas en latín (1998, p. 29), pero, obviamente, no destacan tanto, dado que el resto del prólogo también está en esa lengua. Pero el traductor introduce además otros cambios. Por ejemplo, nos advierte de una errónea atribución de citas por parte de Cervantes (sin duda intencionada en aras de la comicidad), revelándonos entre corchetes al autor real de un supuesto dístico catoniano: “Si de inestabilitate amicorum hic erit Cato [scilicet Ovidius] suo disticho: *Donec eris felix, multos numerabis amicos, / Tempora si fuerint nubila, solus eris*¹³” (*ibidem*).

¹¹ Véase por ejemplo el artículo de Clara Foz (2005) sobre las retraducciones del *Quijote* al francés.

¹² En la traducción especializada, la retrotraducción (volver a traducir un texto a su idioma original) se utiliza ocasionalmente como método para comprobar la calidad de la traducción y revisar los cambios que se han operado.

¹³ Procede de las *Tristia* de Ovidio, 1.9. Con la falsa atribución, Cervantes estaría haciendo un guiño sobre la facilidad con que se asignaban dísticos a Catón.

De igual modo, vemos que se neutraliza el alarde de erudición que hacen algunos personajes al emplear citas directamente en latín. Es el caso del bachiller Sansón Carrasco, quien, al argumentar lo mucho que han deleitado a los lectores las hazañas de don Quijote y Sancho narradas en la primera parte de 1605, recurre al *Eclesiastés* (1.15):

—Antes es al revés, que, como de “*stultorum infinitus est numerus*”, infinitos son los que han gustado de la tal historia (2.3).

Y, de nuevo, no solo se pierde la contraposición latín-castellano, sino que Peral añade de dónde viene la cita:

—E contrario; quia “*stultorum infinitus est numerus*” (*Ecctes.* 1.15) innumeris sunt qui gaudent hac historia (2.3).

Otras veces, el traductor incluso completa algunas citas fragmentarias, quizás con la intención de que sean más reconocibles, como aquí con el “*sicut erat*” del conocido *Gloria patri*:

—No más refranes, Sancho, por un solo Dios —dijo don Quijote—, que parece que te vuelves al *sicut erat*: habla a lo llano, a lo liso, a lo no intricado, como muchas veces te he dicho, y verás como te vale un pan por ciento (2.71).

—Non tam multa proverbialia, Sancti, per solum Deum —dixit dominus Quixotus—; quoniam mihi videtur te esse *sicut erat in principio*, quare loquere simpliciter et non intricate sicut multoties dixi tibi et videbis quomodo panis tibi pro centum aestimabitur (2.71).

Llama la atención que no siempre siga el mismo método, como en este otro pasaje pagano, donde Peral no señala que estamos ante un hemistiquio de Ovidio ni tampoco completa el verso (“*est Deus in nobis; agitante calescimus illo*”¹⁴):

—Quoniam fertur, et quidem vera opinione, sic componit res, quibus verum facit dictum: “*est Deus in nobis*”... et cetera (2.16).

Como se observa a través de estos ejemplos, Cervantes suele dejar muchas citas incompletas, e incluso algunas de ellas contienen errores o vocablos alterados, lo cual redundará en un gran efecto paródico, máxime si el lector versado es capaz de reconocer las desviaciones. Es lo que sucede con el siguiente aforismo latino, pronunciado por el médico de la ínsula Barataria, donde se cambia “*saturatio panis*” por “*saturatio perdices*” (además con un error de caso, pues debería ser *perdicis*, en genitivo, no en nominativo, *perdices*)¹⁵. A ello se suma la ligereza con que se atribuye el aforismo a Hipócrates, como ya hemos visto que se hacía con los dísticos de Catón:

—Porque nuestro maestro Hipócrates, norte y luz de la medicina, en un aforismo suyo dice: “*Omnis saturatio mala, perdices autem pessima*”. Quiere decir: ‘Toda hartazgo es mala, pero la de las perdices malísima’ (2.47).

—Quia magister Hippocrates, Stella Polaris et lux medicinae, in suis aphorismis dixit: *Omnis saturatio mala, perdicis autem pessima* (2.47).

En este caso, Peral encuentra menos dificultades, pues basta con dejar el latín en la traducción, si bien se pierde el error de caso y la graciosa insistencia del doctor

¹⁴ Procede de *Fastos* 6.5.

¹⁵ Los libros de caballerías estaban plagados de errores, por lo que Cervantes podría estar simultáneamente parodiando esa deficiente redacción. De ahí que no sea aconsejable corregir el error, como hacen algunos editores. Véase F. Rico (2005).

Pedro Recio de Agüero (de "Mal Agüero" para Sancho), quien, con el fin de que el mensaje quede claro a toda costa, lo dice dos veces, una en latín y otra en castellano¹⁶: Sancho no probará bocado mientras dure su gobierno en la ínsula.

2.2. Citas latinas que originariamente aparecían traducidas al castellano

Examinemos ahora qué ocurre con la retrotraducción al latín de otras referencias latinas que aparecen en Cervantes en castellano. Es interesante ver cómo se plasma su trasposición a la lengua original desde la que se tradujeron.

Comencemos con los autores paganos. Un caso paradigmático de variación en el uso de las citas latinas por parte de Cervantes lo constituye la Oda 1.4. de Horacio, que trata del poder igualador de la muerte: *Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turris...* (traducido literalmente, "La pálida muerte golpea con igual pie las cabañas de los pobres y las torres de los reyes"). Así se emplea en los capítulos 2.20 y 2.58 de *El Quijote*:

—A buena fe, señor —respondió Sancho—, que no hay que fiar en la descarnada, digo, en la muerte, la cual tan bien come cordero como carnero; y a nuestro cura he oído decir que con igual pie pisaba las altas torres de los reyes como las humildes chozas de los pobres (2.20).

—Advierte, Sancho —dijo don Quijote—, que el amor ni mira respetos ni guarda términos de razón en sus discursos, y tiene la misma condición que la muerte, que así acomete los altos alcázares de los reyes como las humildes chozas de los pastores, y cuando toma entera posesión de una alma, lo primero que hace es quitarle el temor y la vergüenza... (2.58).

Vemos que la cita horaciana (por cierto, incluida también en latín en el prólogo) se pone tanto en boca de Sancho como de don Quijote. Sorprende que sea primero Sancho quien la emplee, aunque remite claramente a la fuente, el "cura" de su lugar. En el universo diegético, incluso podríamos entender que formaría parte del bagaje cultural compartido entre don Quijote y Sancho ya mediada la segunda parte. Pero observamos que no se traduce de manera idéntica, porque Sancho habla de "altas torres" y don Quijote de "altos alcázares"; Sancho de las "humildes chozas de los pobres" y don Quijote de "las humildes chozas de los pastores". Así queda en la versión de Peral:

—Profecto, domine —respondit Sanctius—, quia non oportet confidere illi mulieri scarificatae, et volo dicere Mortem, quae eodem modo devorat agnum quam arietem et a parrocho nosotro audivi dicere Mortem aequo pede pulsare pauperum tabernas, regumque turres (2.20).

—Animadverte, Sancti —inquit dominus Quixotus—, amorem nullus respectus habere nec observare regulas rationis in suis disquisitionibus et eadem

¹⁶ Esta era una manera de censurar el vicio frecuente de mezclar el latín con el castellano. Rosenblat (1978: 18) señala que "debía de ser una forma de afectación frecuente en la conversación de la época, pues el *Galateo español* de Lucas Gracián Dantisco, escrito en 1582, recomendaba: 'mayormente se deve cada qual guardar de entremeter palabras latinas y extraordinarias adonde no hay latinos, ni quien las entienda, porque en este yerro caen muchos que, con un poco de gramática que estudiaron, meten vocablos latinos en quanto hablan, tan fuera de propósito, que en la propiedad de nuestro romance discordan y suenan tan mal, que no hay quien los aguarde'. [...] Y por su parte Erasmo (*Elogio de la estulticia*, cap. VI) se burlaba de los retóricos de su tiempo 'que se tienen por unos dioses en quanto lucen dos lenguas, como la sanguijuela'".

argumenta habet quam ipsa Mors: quae aequo pede pulsat altas turres regum et humiles tabernas pauperum pastorum... (2.58).

Observamos que Peral sí reproduce la mayoría de las divergencias ("pauperum tabernas" vs. "tabernas pauperum pastorum"), la adición de "altas" en la segunda aparición, si bien rebaja un poco la variación al verter tanto "torres" y "alcázares" como *turres*. De todos modos, vuelve a llamar la atención que, en la traducción latina, sea la versión de Sancho la que más se acerque al original horaciano, por lo que se produce de nuevo una inversión de niveles culturales, llevándose Sancho la palma frente al tan leído don Quijote¹⁷.

Otro verso al que se hace referencia tres veces en el *Quijote* es el de Virgilio en *Eneida* 6.853: "(pacique imponere morem) / parcere subiectis et debellare superbos", "perdonar a los que se someten y combatir a los soberbios". En esta ocasión sí se produce lo esperado, es decir, que sea don Quijote quien emplea correctamente la cita y Sancho quien la trastoca:

[Don Quijote] Sabe Dios si quisiera llevar conmigo al señor don Lorenzo, para enseñarle cómo se han de perdonar los sujetos¹⁸ y supeditar y acocear los soberbios, virtudes anejas a la profesión que yo profeso (2.18).

[Don Quijote] Que el principal supuesto de mi profesión es perdonar a los humildes y castigar a los soberbios, quiero decir, acorrer a los miserables y destruir a los rigurosos (2.52).

[Sancho] ¡Oh humilde con los soberbios y arrogante con los humildes, acometedor de peligros, sufridor de afrentas, enamorado sin causa, imitador de los buenos, azote de los malos, enemigo de los ruines, en fin, caballero andante, que es todo lo que decir se puede! (1.52).

Así quedan estos pasajes en la versión de Peral:

—Deus bene scit quam multum vellem mecum afferre dominum Laurentium ad eum docendum quomodo ignoscendi essent subditi, et apprehendere superbos eosque calcis concutere, quae sunt virtutes annexae muneri quo fungor (1.18).

—Primum negotium in mea professione est ignoscere humilibus et punire superbos; volo dicere succurrere miseris et destruere inhumanos (2.52).

—O tu, qui es humilis inter superbos et superbus inter humiles, aggressor periculorum, patiens iniuriarum, amans sine causa, imitator bonorum, flagellum malorum, inimicus ignavorum, et denique eques itinerans, qui haec omnia continet et quod dici potest! (1.52).

Aquí vemos que el traductor ha empleado una técnica diferente: ninguna de las tres versiones se "retrotraduce" utilizando los términos virgilianos originales, sino que el único vocablo que coincide es el de "superbos". "Humildes" no se vierte como "subiecti", sino literalmente como "humiles"; "perdonar" no es "parcere", sino "ignoscere"; y "castigar" no es "debellare", sino "punire". En el caso de Sancho (1.52), la cita no solo se aleja del original virgiliano, sino que se desvía ligeramente del castellano, al reforzar el políptoton de "humilis" con el de "superbus", "humilis inter

¹⁷ Sobre este pasaje, Antonio Barnés dirá incluso que el caballero y el escudero "han competido por traducir un verso de Horacio" (2010: 63).

¹⁸ En esta cita cervantina se perciben los ecos de la traducción que de Virgilio hiciera Gregorio Fernández de Velasco (1557), quien para el participio latino "subiectus" empleaba el cultismo "subjetos", en hermoso doblete con "humildes", siguiendo el gusto de la época por la acumulación de sinónimos: "A soberbios bajar con cruda guerra / y perdonar a humildes y sujetos" (VI, 853).

superbos et superbus inter humiles". Constatamos que aquí no se ha recuperado literalmente la cita de la *Eneida*, como sí se hizo con la de Horacio, lo que revela técnicas diferentes a la hora de reproducir en la traducción la galería de espejos que originalmente se creaba entre las culturas latina y castellana.

Por otro lado, Cervantes también nos presenta algunas citas bíblicas y litúrgicas en traducción castellana. He aquí un nuevo despiste del gracioso escudero, donde parece describir la falta de eficacia de su señor don Quijote:

—De parte del famoso caballero don Quijote de la Mancha, que desfaze los tuertos y da de comer al que ha sed y de beber al que ha hambre (2.10).

En la versión de Peral:

—Ex parte illustris equitis domini Quixoti a Manica, qui iniustitias solvit et dat cibum sitiendi et potum esurienti.

Aquí resuenan Mateo e Isaías: "esurivi enim, et dedistis mihi manducare; sitivi, et dedistis mihi bibere" (Mt. 25.35-36); "Frange esurienti panem tuum" (Is. 58.7); "et vacuum faciat animam esurientis, et potum sitiendi auferat" (Is. 32.6). La cita es bien reconocible por el empleo de los participios "sitiendi" y "esurienti" y por el sustantivo "potum".

Veamos un último ejemplo. Se trata de un largo parlamento de don Quijote en el que aparecen varias citas de los Evangelios:

—Y, así, las primeras buenas nuevas que tuvo el mundo y tuvieron los hombres fueron las que dieron los ángeles la noche que fue nuestro día, cuando cantaron en los aires: "Gloria sea en las alturas, y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad"; y a la salutación que el mejor maestro de la tierra y del cielo enseñó a sus allegados y favoritos fue decirles que cuando entrasen en alguna casa dijiesen: "Paz sea en esta casa"; y otras muchas veces les dijo: "Mi paz os doy, mi paz os dejo; paz sea con vosotros", bien como joya y prenda dada y dejada de tal mano, joya que sin ella en la tierra ni en el cielo puede haber bien alguno (1.37).

Esta es la versión en latín:

Quare primus bonus nuntius, quem homines habuerunt in hoc mundo, fuit cum angeli eis dederunt in illa nocte, quae fuit dies noster cum cantarunt in aeris: "Gloria sit in excelsis et pax in terra hominibus bonae voluntatis"; et salutationem quam optimus magister terrae et coeli docuit suos discipulos fuit eis dicere cum introiissent quamdam domum ut dicerent: "Pax huic domui"; et multoties eis dixit: "Meam pacem do vobis; mea pax sit vobiscum", tanquam gemma ac pignus datum et relictum ex tali manu; gemma sine qua numquam posset esse in terra sive in coelo ullum bellum (1.37).

La primera de las citas, "Gloria sea en las alturas, y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad", es una traducción de Lucas 2.14, y es sobradamente conocida entre los cristianos porque con ella comienza el Cántico de la Misa. Si cotejamos la versión latina de Peral ("Gloria sit in excelsis..."), comprobamos que no coincide exactamente ni con la Vulgata ("Gloria in altissimis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis") ni con la versión de la *Vetus Latina* ("Gloria in excelsis Deo"¹⁹), pues no aparece el subjuntivo del verbo *sum*, *sit*, y el orden es "in terra pax", no "pax in terra". En este caso, constatamos que Peral no retrotraduce la cita evangélica

¹⁹ Para un estudio sobre la tradición manuscrita y los matices de las variantes "altissimis" y "excelsis", véase Guerra Gómez (1989).

buscando el equivalente exacto, sino que traslada literalmente el español de Cervantes. En cuanto a la cita de Juan 14.27, la formulación de Cervantes, “Mi paz os doy, mi paz os dejo”, parece una inversión de la de Reina-Valera, “La paz os dejo, mi paz os doy”; en latín “Pacem relinquo vobis, pacem meam do vobis”. En Peral queda reducido a “Meam pacem do vobis”, que une a “mea pax sit vobiscum”, fórmula cercana a las del Antiguo Testamento “pax vobiscum” (Génesis, 43.23), “Sic Dominus sit vobiscum” (Éxodo, 10.10), comunes en la liturgia; en los evangelios es más frecuente “pax vobis” (Juan 20.19 y ss.; Lucas 24.36).

Lamentablemente, no tenemos ocasión de preguntar a Antonio Peral sobre su método de traducción, pero los casos analizados nos sugieren que, salvo excepciones, adoptó el método cervantino de citar de memoria, sin preocuparse demasiado por la literalidad de las citas. Es probable que su condición de sacerdote²⁰ y su doctorado sobre citas bíblicas (Peral Santamaría 2020) le ahorrara el cotejo de las referencias bíblicas y litúrgicas, y de sus estudios clásicos recordaría el verso de Horacio; no así el de Virgilio, curiosamente. Pero ello no impide en ningún caso la fruición del reconocimiento, que parece garantizado en cualquier caso.

Conclusión

En este artículo hemos ilustrado un par de aspectos que afectan a muchas traducciones, incluso entre lenguas modernas: la incongruencia de que los personajes hablen en un idioma y en un registro que no es el suyo y la problemática de traducir citas y expresiones que ya son en sí traducciones.

Como hemos tenido oportunidad de ver, en el original cervantino, Sancho comprendía a grandes rasgos el latín e incluso hacía sus pinitos en dicha lengua. En cambio, en la versión de Peral lo habla fluidamente y hasta parece autocorregirse cuando comete un error (el ejemplo de *retentio* / *redemptio* que hemos comentado). ¿Tenía el traductor otras opciones? Quizás se podría haber pensado en un Sancho que hablara en latín macarrónico, pero el problema de base seguiría siendo el mismo: ese latín híbrido, que mezcla la morfología latina con el léxico y la sintaxis vulgares, es en realidad una operación culta, propia de literatos y goliardos, que dominaban bien el latín. Otra opción habría sido quizás recurrir a un latín rústico parecido al que empleaban los pastores en las obras prelopietas de Torres Naharro y Avendaño, donde por ejemplo se alteraba así el *Pater noster*: “patre nostro, solibranos a malo”²¹. Pero estas dos opciones se alejarían del objetivo primario de Peral, quien pretendía instruir a los jóvenes en el latín clásico a través de una lectura amena.

En cuanto a las citas, también se pierden algunos de los fabulosos matices de contraste entre el latín y el castellano, que conferirían a la novela esa agradable sensación de verismo. Pese a todo, en la traducción se consigue mantener en cierta manera la *variatio* y la apariencia de espontaneidad que presentaba el original cervantino. En ese sentido, Peral, al no emplear abusivamente las citas “correctas” cotejadas con las fuentes, ha conseguido captar el espíritu de Cervantes, quien nunca concibió el latín y su literatura como una esfera hermética e inamovible, y ha permitido que el caballero andante y su escudero recorran sin miedo los campos de la latinidad.

²⁰ Ya hemos mencionado al hijo de Antonio Peral Torres, Arturo Peral Santamaría, y es que, como recuerda Fernando Díaz Esteban (2001: 440), “tras el Concilio Vaticano II [Antonio] se acogió a las facilidades dadas a los sacerdotes para secularizarse y dejó el sacerdocio. Tiempo después contrajo matrimonio con una descendiente de la ilustre casa de los Santa María de Burgos”.

²¹ Véase Márquez Villanueva (1973, pp. 80 y ss.).

Puede que, como decía Peral en el prólogo, estemos ante una traducción que no es necesaria, porque cada uno habrá leído *El Quijote* en su propia lengua, pero sí es bienvenida, ya que engrosa el número no desdeñable de traducciones que no responden necesariamente a un fin comunicativo, sino que buscan redoblar el placer estético que experimentarán los lectores²², traductores y filólogos al escudriñar cómo se ha vertido esto y aquello. Incluso es apta para que los “niños la manoseen”, de manera que esta práctica de lectura les sirva de entrenamiento para abordar posteriormente lecturas serias en verdadero latín clásico (ciertamente algo diferente del suyo, nos dice Peral, aunque sólo sea por el número de hipérbatos que ha deshecho).

Bibliografía

- ALDRETE, B. (1674). *Del origen y principio de la lengua castellana, o Romance que oy se vsa en España / compuesto por el Doctor Bernardo Aldrete... [Parte primera del Tesoro de la lengua castellana, o española; Parte Segunda.../ compuesto por el Licenciado Don Sebastian de Covarruvias Orozco...; añadido por el Padre Benito Remigio Noydens... de los PP. Clerigos Regulares Menores...]*. Madrid, por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León.
- BARNÉS VÁZQUEZ, A. (2010). Traducción y tradición clásica en el “Quijote”. *Estudios Clásicos*, 138, pp. 49-72.
- BARRIO, N. (2022). *La impostora. Cuaderno de traducción de una escritora*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- CALVO, I. (1922). *Historia Dómini Quijoti Manchegui traducta in latinem macarrónicum per Ignatium Calvum (curam misae et ollae) cum prólogo Manoli L. Anaya. Editio nova, castigata et alargata*. Madrid: Julio Cosano.
- CERVANTES, M. (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Edición dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica.
- DE LA FUENTE MARINA, B. (2017). Sancho Panza y el latín: la (pseudo)traducción como elemento cómico. In HERNÁNDEZ, I. & LÓPEZ FONSECA, A. (coords.), *Literatura mundial y traducción*. Madrid: Editorial Síntesis, pp. 273-282.
- DE LA FUENTE MARINA, B. (2019). Mutatio caparum. Las citas de origen latino en el Quijote de Cervantes. *Parole Rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione / Purloined Letters. An International Journal of Quotations Studies*, 19 [Speciale. Tracce, memorie e sintomi. La citazione tra filologia, letteratura e linguistica], pp. 117-145.
- DÍAZ ESTEBAN, F. (2001). In memoriam Antonio Peral Torres. *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, 61 (2), pp. 439-440.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, A. (2014). *Segundo tomo del Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición, estudio y notas de L. Gómez Canseco. Madrid: Real Academia Española.

²² Peral menciona una serie de traducciones al latín que entrarían dentro de esta categoría, con títulos como *La Celestina*, *El lazarillo de Tormes*, *La familia de Pascual Duarte*, *El principito*, *Robison Crusoe*, *Alicia en el País de las Maravillas* o *Buenos días tristeza* (1998, pp. 7 y ss.).


- FOZ, C. (2005). Retraducción del *Quijote* al francés (1614-2001). Recorrido histórico y crítico. In VEGA, M. A. (ed.), *¿Qué Quijote leen los europeos?* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 159-168.
- GUERRA GÓMEZ, M. (1989). "Hominibus bonae voluntatis". Análisis filológico-teológico y traducción (Lc. 2, 14 y "Gloria" de la Misa). *Scripta Theologica*, 21 (3), pp. 755-775.
- HERNÁNDEZ DE VELASCO, G. (1768). *La Eneida de Virgilio traducida en verso castellano*. Madrid: Imprenta de Francisco Xavier García.
- HORACIO (2008). *Horatius Opera*. Edidit F. Klingner. Berlín: Walter de Gruyter.
- HURTADO ALBIR, A. (2013). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1973). *Fuentes literarias cervantinas*. Gredos: Madrid.
- OVIDIO (1939). *Tristia. Ex Ponto*. With an English Translation by Arthur Leslie Wheeler. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, Londres: William Heinemann Ltd.
- OVIDIO (1989). *Fasti*. With an English Translation by Sir James George Frazer. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, Londres: William Heinemann Ltd.
- PERAL SANTAMARÍA, A. (2020). El *Quijote* en Toga. *Vasos comunicantes. Revista de ACE Traductores*, 53. <https://vasoscomunicantes.ace-traductores.org/2020/04/22/el-quiote-en-toga/> [31/08/2024].
- PERAL TORRES, A. (1998). *Dominus Quixotus a Manica, Michael a Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- PONCE HERNÁNDEZ, C. & BRAVO RUBIO, M. (2010). Aproximaciones a dos traducciones del *Quijote* al latín. In STOOPEN, M. (coord.), *Horizonte cultural del Quijote*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 227-239.
- REINA, C. & VALERA, C. (2012). Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), Sociedades Bíblicas Unidas.
- RICO, F. (2005). Quijotes del siglo XX: El repudio de la crítica textual. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25 (2), pp. 83-94.
- ROSENBLAT, A. (1978). *La lengua del "Quijote"*. Madrid: Gredos.
- SANDHOFE, H. P. (2004). *Missale Romanum. Ex decreto Concilii Tridentini Restitutum*. Bonnae ad Rhenum: Aedibus Palmarum.
- SANDHOFE, H. P. (2004b). *Ordo responsoralis. Anthiphonalis Romani iuxta liturgiam horarum editionis typicae alterius*. Bonnae ad Rhenum: Aedibus Palmarum.
- TRUJILLO, J. R. (2003). Traducir lo distante, retraducir lo cercano (II). *El Trujamán. Revista diaria de traducción*, Instituto Cervantes. https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/enero_03/08012003.htm [31/08/2024].
- TVVEEDALE, M. (2005). *Biblia Sacra Juxta Vulgatam Clementinam*. Londres: The Bishops' Conference of England and Wales.
- VEGA, M. A. (2005). *¿Qué Quijote leen los europeos?* Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- VIÑAS DE SAN LUIS, T. (1927). *Versiones latinas de poesías hispanas*, con un prólogo de D. Juan Hurtado y J. de la Serna. Barcelona: Imp. de Publicaciones Calasancias.
- VIRGILIO (1969). *P. Vergili Maronis Opera*. MYNORS, R. A. B. (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- ZARO VERA, J. J. (2007). En torno al concepto de retraducción. In ZARO VERA, J. J. & RUIZ NOGUERA, F. (coords.), *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Ediciones Miguel Gómez.

«La mano de Dios» o «el milagro del fútbol»: religión y magia en el discurso futbolístico de la prensa española

«The hand of God» or «the miracle of football»: religion and magic in football discourse in the Spanish press

Valentyna Kotenko

Universidad Nacional Tarás Shevchenko de Kyiv, Ucrania

 <https://orcid.org/0000-0003-3934-3871>

kotenko_v@knu.ua

Resumen: El objetivo del presente artículo es dar una visión panorámica sobre la utilización de las categorías del discurso religioso en la prensa futbolística y en libros de estilo periodístico dedicados al fútbol. Se trata de un estudio interdisciplinar que, en su parte teórica, prevé el examen del diálogo de ambos fenómenos sociales (religión y deporte) en la lengua y, en su parte práctica, destaca los principales campos semánticos que evidencian la presencia del discurso de la religión y la magia en el discurso del fútbol. Según nuestras observaciones, el artículo periodístico está repleto de denominaciones que provienen del ámbito religioso, debido a la coexistencia de estos dos ámbitos a lo largo de la historia: tanto el deporte, como la religión y la propia lengua, son productos de la sociedad. Con la intención de visualizar el espectáculo futbolístico, añadir dramatismo y formular absolutos, los autores acuden a realidades mágicas y a fenómenos religiosos. La principal herramienta de este interdiscurso es la metáfora de carácter nominal, adjetival, predicativo, comparativo y visual, que desempeña una función emotiva, apelativa y estética.

Palabras clave: discurso de deporte, interdiscurso, religión, magia, metáfora.

Abstract: The objective of this article is to give a panoramic view of the realization of the categories of religious discourse in the football press and in books of journalistic style dedicated to football. It is an interdisciplinary study which, in its theoretical part, provides an examination of the dialogue of the two social phenomena (religion and sport) in the language and, in its practical part, highlights the main semantic fields that evidence the presence of the discourse of religion and magic in football discourse. According to our observations, a newspaper article is full of denominations that come from the religious sphere due to the coexistence of two of them throughout history: sport, religion and language itself are all products of society. With the intention of visualizing the football spectacle, adding drama and formulating absolutes, the authors turn to magical realities and religious phenomena. The main tool for the effectuation of the phenomenon of this interdiscourse is the metaphor of the nominal, adjectival, predicative, comparative and visual character that plays the emotive, appellative and aesthetic function.

Keywords: sports discourse, interdiscourse, religion, magic, metaphor.

El problema al que intentamos buscar respuesta tiene que ver con la explicación de la causa de las referencias a la religión y la magia en las muestras del discurso futbolístico seleccionadas para este trabajo. Tras precisar el marco terminológico del estudio, en primer lugar, examinaremos las referencias cruzadas entre el discurso religioso y el deporte, basándonos en las fuentes antiguas; a continuación, destacaremos los principales campos léxico-semánticos de la religión y la magia que predominan en la prensa especializada del fútbol (*Marca, As, Sport, Mundo Deportivo*) y en la prensa de información general (*El País, El Mundo*), así como en libros de género periodístico dedicados a este deporte.

1. Marco terminológico y metodología del estudio

El corpus de este estudio interdisciplinar consta de ejemplos extraídos de periódicos, tanto en su formato en línea como en papel, de todos los géneros: titulares, reportajes, crónicas deportivas, entrevistas, intrahistorias, así como de libros dedicados al fútbol que pertenecen al estilo periodístico. El periodo de selección de los ejemplos de prensa abarca siete años (2017-2024), todos los ejemplos están recogidos manualmente, en total son 111 oraciones. Para mostrar el periodo más reciente, nos hemos centrado en artículos de febrero a marzo del año 2024, que constituyen el 59% de los ejemplos. La metodología de tratamiento del corpus es cualitativa. La elección de la temática futbolística obedece a su presencia cuantitativa en la prensa española y a la repercusión tanto nacional como global, que tiene dicho deporte.

En lo que se refiere al marco terminológico, entendemos por discurso una práctica sociocultural, una actividad de sujetos inscritos en contextos determinados (Maingueneau, 1999, p. 37), una construcción de significado. Es muy importante reiterar la relación dialéctica entre el discurso, la sociedad y la cultura. El discurso deportivo lo interpretamos como una estructura abierta y polifacética basada en la cobertura y análisis de la actualidad deportiva y que está marcada por el entorno social. Es un tipo de lenguaje muy subjetivo, afectivo y connotativo donde predominan desvíos estilísticos y manipulación léxica (Guerrero Salazar, 2018, p. 18); que está en constante diálogo con otros discursos, de acuerdo con la teoría de la interdiscursividad y que funciona como un aparato nivelador, adaptando cualquier sistema lingüístico a sus necesidades (Hernández Alonso, 2003, p. 57). El discurso solo cobra sentido en el interior de un universo de otros discursos, el solo hecho de situar un discurso en un género implica ponerlo en relación con el conjunto ilimitado de otros (Charaudeau, Maingueneau, 2005, p. 183). Como destacó Castañón Rodríguez: “El lenguaje deportivo es una cancha que atiende a varias necesidades humanas: la lírica de los sentimientos, la épica del esfuerzo en la conquista de nuevas hazañas y la dramática de las situaciones en conflicto” (Castañón Rodríguez, 2002, p. 35).

2. Deporte y religión

Tanto el deporte como la religión, creados y consumidos por la sociedad, demuestran un largo camino de convivencia como fenómenos que moldean el discurso. El deporte es una de las instituciones sociales más importantes e influyentes que se encuentran en las sociedades de todo el mundo (Delaney, Madigan, 2021, p. 10). La religión, a su vez, en casi todos los países del mundo, es un hecho social público, aunque se enraíce en la vida íntima del ser humano (Díaz-Salazar, 2007, p. 18). El deporte, como actividad física e intelectual, por un lado, y la religión, como práctica

espiritual, por el otro, están vinculados por una larga historia de convivencia como fenómenos sociales que acuden a sus propios símbolos y tienen sus rituales (Álvarez, 2020, p. 322). Delgado Gómez interpreta el fútbol como un fenómeno social, cultural, global, familiar, económico, con tintes religiosos y políticos y subraya que tanto el fútbol como la fe son dos procesos de socialización (Delgado Gómez, 2021, p. 15, 137). Según Goertz, en Europa occidental, hay dos ámbitos del deporte a los que se atribuyen, sobre todo, funciones religiosas: los Juegos Olímpicos y el fútbol (Goertz, 2012, p. 198).

3. Antigüedad clásica y Edad Media

A nivel europeo, la cosmogonía de la época de la Antigüedad demuestra la coexistencia del mundo de los dioses y los seres humanos, entre otras, en la materia deportiva. El deporte se organizaba sobre una base religiosa en la Antigua Grecia (Baker, 2007, p. 9). Las creencias religiosas suponían un firme pilar para las competiciones deportivas: los Juegos Píricos y Nemeos, consagrados a Apolo; Ístmicos en honor de Poseidón; los Juegos Hereos, en honor de Hera, como versión femenina de los Juegos Olímpicos. Tal y como lo destacó Coubertin: "La gente se reunía en Olimpia para hacer una peregrinación al pasado y un acto de fe al futuro" (Coubertin, 1994, p. 59). La presencia de los dioses en el deporte y el deporte a través de los dioses es igualmente perceptible en las obras de Homero, considerado el primer cronista deportivo (Hernández Alonso, 2003, p. 137; Alcoba López, 2011, p. 48). En su *Ilíada* subraya el vínculo entre los seres humanos y los dioses, a los que estos acuden a pedir, entre otras cosas, también la fuerza física: "¡Óyeme, diosa, y acude bondadosa en auxilio de mis pies!"; Ayante resbaló en plena carrera – Atenea le hizo tropezar [...] (Homero, 2000, p. 477). En el Canto XXIII hay una descripción de los certámenes durante el funeral de Patroclo. En el Canto VIII de la *Odisea* vemos, tanto el juego con la pelota – "tomando en las manos la hermosa pelota fabricada y teñida en rojo por Pólipo insigne" (Homero, 1982, p. 218) –, como la intervención de la diosa en la calificación de la actuación de Ulises ante los feacios.

En la Edad Media, por su parte, la fuente más canónica que podría explicar la relación entre el hombre y el deporte según los criterios de la época es la Biblia. Aun cuando, como subraya Stryczek (2011, p. 30), la Biblia no hace ninguna referencia al tema del deporte en lo que se refiere a su naturaleza, tipología, necesidades o funciones, es posible hablar de antecedentes deportivos en la Biblia (Rúa Penagos, 2015, p. 46). Uno de tales antecedentes, quizá el más famoso, es el de la comparación de la misión apostólica y la vida de un cristiano con el deporte. Se trata de la Primera epístola a los Corintios en el Nuevo Testamento del Apóstol San Pablo. Tras hablar del papel que debe desempeñar el cuerpo, indica que hay cuerpos terrestres y cuerpos celestes (15, 40), mencionando también, a continuación, las carreras como referencia a la misma vida:

1 Cor 9, versos 24-27: ¿No sabéis que los que corren en el estadio, si bien todos corren, uno solo se lleva el premio? Corred, pues, de tal manera, que lo ganéis. Todo atleta es continente en todo, y sólo para alcanzar una corona perecedera, al paso que nosotros la esperamos eterna. Así que yo voy corriendo (Sagrada Biblia, 1989, p. 1371).

Es una muestra de la metáfora deportiva extensa que se comprendía muy bien en el mundo greco-latino y que encajaba perfectamente con la ciudad de Corinto, donde a partir del año 44 a.C. se llevaron a cabo los Juegos Ístmicos (Kasiłowski, 1998,

p. 38). La referencia que vemos es una metáfora de comparación del esfuerzo físico con el moral, la capacidad y la necesidad de un hombre de superar las dificultades que le trae la vida con su trabajo para, al final, lograr una salvación. La vida se interpreta como el seguimiento cristiano con mucho esfuerzo y una continua lucha contra sus propias debilidades hacia el mayor "premio" donde todos pueden ser ganadores. En la Epístola a los Filipenses, San Pablo también hace referencia a la metáfora de una carrera: la meta de un cristiano que está delante, en el futuro (la carrera = la vida; la meta = la salvación cristiana). Vemos igualmente la comparación de la vida con una carrera tanto en la Epístola a los Gálatas, como en la Segunda Epístola a Timoteo, en las que el premio sería la corona de justicia mientras que el juez se identificaría con Jesús: "Combatido he con valor, he concluido la carrera, he guardado la fe" (Sagrada Biblia, 1989, p. 1430).

La metáfora del deporte representa el movimiento y la dinámica de la vida, al tiempo que dibuja un principio y un fin, la meta. Como destaca Rúa Penagos, el cristiano no compite, sino que camina por la vida con otros para manifestar el reinado de Dios en el mundo (Rúa Penagos, 2015, p. 59). De esta manera, el uso de las metáforas deportivas en estas cartas por parte de San Pablo puede interpretarse como una actitud positiva y amistosa hacia el mismo deporte (Dziubiński, 2008, p. 109).

Describiendo con mucha precisión cómo debe organizarse la vida de los monjes en *La Regla*, San Benito de Nursia hace referencia a la carrera como metáfora de la vida en el prólogo de esta obra: "Corred mientras tenéis luz, que no os atrapen las tinieblas de la muerte" (Linaje Conde, 1989, pp. 37-38).

Del mismo modo, los Padres Apostólicos acudían también a metáforas relacionadas con el deporte en sus escritos. Así, por ejemplo, San Ignacio de Antioquía hablaba, metafóricamente, de la carrera cristiana de la fe hacia el cielo, mencionando también los esfuerzos y el *premio* más importante en la Carta a Policarpo:

I.3. Carga sobre ti, como perfecto atleta, las enfermedades de todos.

II. Sé sobrio como atleta de Dios. El premio es la incorrupción y la vida eterna, de la que también tú estás persuadido (Padres Apostólicos I, II, III, 1974, pp. 497-498).

Véase, asimismo, la Carta a los Magnesios, en la que San Ignacio escribe: "Corred todos a una como a un solo templo de Dios, como a un solo altar, a un solo Jesucristo..." (Padres Apostólicos, 1974, p. 463), o la Epístola a los Corintios, en la que San Clemente de Roma utiliza el mismo recurso de la carrera hacia la fe: "[...] y así, apaciguada la vana sedición, corramos sin reproche alguno hacia la meta que tenemos señalada en verdad" (Padres Apostólicos, 1974, p. 236).

También en la Carta 58 a los fieles de Tíbaris, vemos claras referencias de Cecilio Cipriano a imágenes deportivas en lo que se refiere a la competición, un premio y los jueces. En este caso, la misma vida humana es esta lucha que es observada por Dios que es el juez: "Cuando luchamos, cuando combatimos en las batallas de la fe nos contempla Dios, nos contemplan los ángeles, nos contempla también Cristo" (Cipriano de Cártago, 1998, p. 136).

En la obra *Contra Celso* Orígenes de Alejandría utiliza un concepto del mundo del deporte y espectáculo (una cuerda) con el propósito de esforzarse y trabajar para

lograr cambios en la vida (Orígenes, 1967, Libro III, p. 230). En el apartado 18, “Combate”, de la *Exhortación al martirio* escribe:

Así todo el mundo, los ángeles, buenos y malos, y todos los hombres, aquellos escogidos por Dios y los de otros grupos, nos van a observar cuando militemos por Cristo. De hecho, o los ángeles del cielo nos animan y la multitud nos aplaude y los montes saltarán de gozo y todos los árboles del campo aplaudirán con sus ramas o, lo que ojalá no suceda, los poderes del abismo, que se alegran del mal, nos alentarán (Orígenes, 1991, p. 44).

La vida de una persona es como un espectáculo, cuyos espectadores (como en el estadio) son incluso elementos de la naturaleza o fuerzas malignas.

Clemente de Alejandría, por su parte, aceptaba diferentes tipos de ejercicios:

Que los hombres, unos participen desnudos en las luchas, otros jueguen a la pelota pequeña, especialmente a pleno sol [...]. Para otros será suficiente un paseo yendo a pie por el campo o regresando a la ciudad (Clemente de Alejandría, 1988, pp. 303-304).

En resumen, la tradición medieval no elogiaba la actividad deportiva como tal, pero tampoco la prohibía. Según W. Lipoński, la opinión medieval no iba en contra de la cultura física como tal, sino solo de aquellos formatos que, de una forma u otra, amenazaban la fe (Lipoński, 2014, p. 25). Los vocablos *cuerpo*, *correr*, *estadio*, *meta*, *carrera*, *combate*, *combatir*, *atleta*, *lucha*, *ejercicio físico*, *jugar a la pelota*, *corona*, *premio*, que son unidades innegables del discurso del deporte, están presentes en los discursos de filósofos medievales y constituyen una gran metáfora de la vida terrenal.

4. Cristianismo musculoso, Pontífices de Roma, P. de Coubertin y los rituales del deporte

A partir del siglo XIX hay varias vertientes de la relación entre el deporte y la religión. Por un lado, se da el surgimiento en el Reino Unido de la doctrina social del *Cristianismo musculoso*, que también es un movimiento filosófico que afirmaba la coherencia y coexistencia de la vida física saludable con una vida espiritual, dentro del concepto de la moral cristiana, con la consiguiente creación de la Asociación Cristiana de Jóvenes, una organización que se dedicaba a la promoción del cristianismo a través del deporte. Según esta filosofía, el deporte construye un carácter fuerte y admirable que es suficientemente potente como para incluso perder un juego en lugar de romper las reglas; la religión evangélica y el deporte se refuerzan mutuamente (Baker, 2007, pp. 147, 240).

Por otra parte, los Pontífices de Roma dan discursos en la inauguración de los campeonatos y Juegos Olímpicos y acogen a los deportistas en su residencia. Juan XXIII, Pablo VI, Juan Pablo II, en sus enunciaciones, hacían referencias a los aspectos teológicos, éticos y educativos del deporte. Los Pontífices del siglo XX a menudo enfatizaron (en la dimensión educativa general) la naturaleza integradora y civilizadora del deporte, incluidas las competiciones olímpicas (Ponczek, 2013, pp. 38-39). De esta manera, se hacía referencia al potencial del deporte como ejemplo educativo para los jóvenes y al deporte como práctica ascética (Benedicto XVI).

El impulsor de los Juegos Olímpicos modernos, Pierre de Coubertin, en su construcción de los festivales olímpicos, empleó ritos y ceremonias que recuerdan a las tradiciones litúrgicas de su juventud católica: santas procesiones, juramentos, himnos, invocaciones, mitos, lugares sagrados, estatuas, coronas y ofrendas florales (Baker, 2007, p. 120). En este sentido, el lenguaje futbolístico demuestra la realización

de una gran metáfora continuada de la religión que se verbaliza: un partido de fútbol parece ser un hecho sagrado, una verdadera liturgia según sus normas y reglas (tanto la organización del mismo partido como la celebración de un gol), los actores adquieren características de los santos, el estadio parece ser un lugar de culto, el tiempo se detiene. Balmer incluso da ejemplos de las características rituales:

El ritual está asociado tanto con la religión como con los deportes. La entrada coreografiada de los equipos de fútbol desde el túnel del estadio al campo, a menudo acompañada de humo, no es muy diferente de una procesión litúrgica, completada con incienso, en una iglesia católica romana o una catedral episcopal (Balmer, 2022, pp. 121-122).

El mundo del deporte de hoy, tal y como subrayó Guttman, ya no es un festival sagrado ni tampoco un acto religioso, la religión como tal se queda al margen (Guttman, 1978, p. 25). Sin embargo, según Baker, la devoción religiosa y el deporte competitivo comparten actitudes y modos de comportamiento esenciales. Tienen visiones igualmente polarizadas del bien y el mal, el cielo y el infierno, el ganar y el perder, ambos requieren compromiso total y disciplina de los adherentes (Baker, 2010, p. 216). Se destacan incluso los equipos de una ciudad o de un país, que actúan como figuras totémicas de las comunidades respectivas (Verdú, 1987, p. 10).

Kowalczyk subraya que el personalismo y la axiología son comunes para el deporte y la religión: moderación, autoevaluación crítica, perseverancia, coraje y prudente toma de riesgos, valentía, sentido de realismo, humildad y prudencia como tal son valores que constituyen la materia del ascetismo cristiano, aunque sin duda, en su ámbito, tienen una motivación más profunda y se expresan de otra manera (Kowalczyk, 1996, p. 149). Además, uno y otra tienen autoridades: los árbitros en el deporte y los obispos en la religión (Balmer, 2022, p. 123).¹ Verdú cita ejemplos de los árbitros e incluye a los masajistas:

Para muchos jugadores el árbitro se presenta a menudo menos como un juez que como el mayor de los enemigos combatientes, pero "que nunca combate por sí mismo". Posee, como tal, una serie de dones mágicos [...]; El vestido negro de los árbitros remite como el de los sacerdotes [...] a la naturaleza de su función. El colegiado, el ministro religioso y el magistrado son personajes que tratan con el mal y hablan al mal su lenguaje. La figura del masajista ha tenido siempre en fútbol las características de un hechicero, más cerca del curandero que del fisioterapeuta (Verdú 1980, pp. 54, 59, 85).

Citamos, asimismo, a Delaney y Madigan, quienes analizan con más detalle 21 similitudes entre el deporte y la religión, entre las que destacamos los siguientes: los dos tienen sistemas de creencias; verdaderos creyentes (fieles); dominio patriarcal; adoración a santos, dioses, superestrellas; peregrinaciones a un santuario; el uso de los símbolos; días programados; días especiales; emociones colectivas; oraciones (Delaney, Maligan, 2021, pp. 382-385). Por último, en el libro de estilo periodístico *La magia del Barça* (Datura, 2023) en el apartado 14, "Los orígenes y símbolos del fútbol", incluso se hace referencia a la magia de la numerología: 11 jugadores, 11 metros de penalti, 90 minutos de tiempo y 90 metros de la longitud del campo, etc.

¹ R. Cachán Cruz y O. Fernández Álvarez describen la función del árbitro de esta manera: "El árbitro es la realización del fútbol, su verosimilitud y su muerte concentradas. El árbitro, como el magistrado (sin mazo pero con silbato) o el sacerdote son castigadores, represores de la vida a granel y promotores de una purificación a la que contribuyen mediante el exterminio (expulsión, excomunión, exilio) o la purga (amonestación, confusión, reclusión) de lo inmundo. Los tres han vestido de negro, y qué se puede decir de la relación simbólica negro-muerte..." (Cachán Cruz & Fernández Álvarez, 1998, p. 13).

5. Campos semánticos

A nivel lingüístico, la metáfora es la figura más explotada por los periodistas para construir este tipo de cambios semánticos, tal y como destacan, entre otros, Guerrero Salazar (1999, 2002), Hernández Alonso (2012) y Quintero Ramírez (2020).

Guerrero Salazar habla de metáforas muy atrevidas cuya función es embellecer y amenizar un discurso muy monótono y reiterativo en sí mismo (Guerrero Salazar, 1999, p. 462), y que obedecen a la necesidad de agilizar el discurso (Guerrero Salazar, 2002, p. 369). Oliva Marañón, a su vez, destaca el vocabulario procedente del ámbito religioso y subraya que el lenguaje del deporte es un lenguaje pintoresco, exagerado, pomposo, casi extravagante en algunos casos, pero extremadamente rico (Oliva Marañón, 2012, pp. 17-18). Castañón Rodríguez destaca: "La mayor parte de estos lenguajes figurados hacen referencia a elementos sociales comunes a la comunidad lingüística del fútbol, a actividades sociales del éxito, a formas culturales de masas y a espectáculos públicos" (Castañón Rodríguez 1993, p. 28). Este autor incluye en su obra tales vocablos como *alma* (voluntad, coraje); bendición (bendición apostólica – beneplácito); mago (mago del balón – jugador con talento para la práctica del fútbol); milagro (victoria inesperada); padrino (protector de un jugador) (Castañón Rodríguez, 1993, pp. 119, 124, 156, 158, 162).

El fundamento de tales metáforas radica en la semejanza/analogía entre el mundo denotativo real de un hecho futbolístico y la imagen que evoca, o sea, la alabanza, el elogio, el dramatismo, etc. en términos absolutos. La metáfora consiste no en un proceso de comparación, sino de transposición, traslación o desplazamiento de significado de un término a otro por la semejanza existente entre las realidades designadas por ambos términos (Estébanez Calderón, 1996, p. 662).

En términos de Bobes Naves:

Aquí no se trata simplemente de sustituir o comparar, sino, según el enfoque interactivo, de explicar la metáfora como un proceso semántico que pone en relación dos términos con el fin de expresar un sentido que no es el de ninguno de los dos, sino uno nuevo que tiene presentes rasgos semánticos de ambos y que sugiere a los lectores una nueva realidad, un nuevo concepto, o una nueva visión de la realidad, sin aportar para ello un nuevo término y sin sustituciones textuales, simplemente se trata de una fusión de los dos términos de la metáfora, propuesta por el autor e interpretada con libertad y de forma abierta por el lector (Bobes Naves, 2004, pp. 98-99).

Veamos a continuación los campos semánticos a través de los cuales, en concreto, podemos observar las metáforas religiosas en los textos de temática futbolística. El primer grupo abarca las metáforas poéticas que desempeñan la función pragmática de mostrar elogio, alabanza, unos logros excepcionales y enfatizar unas virtudes particulares de los jugadores. Son unas muestras tanto del carácter nominal (ej. 2, 12, 17, 29, 52, 57, 72), adjetival (ej. 4, 6, 7, 13, 14, 16, 22, 43) o verbal (ej. 28, 33-35, 37, 41, 74), como las que se forman a base de un solo núcleo (*ángel, ídolo, apóstol*).

Tabla 1. Actores, sujetos de religión y sus características

Ángel, ángel de guarda	(1) Sin la velocidad de antaño, pero con la madurez que proporciona la experiencia, el fideo más que un <i>ángel</i> fue un diablo (<i>Marca.com</i> , 13.09.2023). (2) Titular “Villacampa, el <i>ángel de la guarda</i> del Atlético de Madrid” (<i>Marca.com</i> , 21.05.2017).
Apóstol	(3) Ayer decidió que el <i>apóstol</i> Ansu Fati subiera a los cielos. Perfecto. [...] No lancemos las campanas al vuelo, que nos equivocaremos. El jueves, más. Y el domingo. Pero si D10S y el <i>apóstol</i> siguen en sintonía, podemos ser razonablemente optimistas (<i>Sport.es</i> , 3.02.2020).
Divino	(4) Ahora el club espera a Mbappé y noto que en el ambiente una preocupación para mí infundada. Hay quien cree que corre poco, yo pienso que se trata de un velocista bestial al que no se le pueden pedir esfuerzos de resistencia. Hay quien desconfía del efecto que puede tener para la convivencia su condición de jugador <i>divino</i> . Yo creo que su presencia puede potenciarlo todo [...] (<i>El País</i> , 2.03.2024, p. 34).
Eterno, infinito	(5) Portada: <i>ETERNO</i> . Modric desata la locura en el Bernabéu con un golazo en el 81' (<i>As.com</i> , 26.02.2024). (6) Al Sevilla le sobró el tiempo que para el croata parece ser <i>infinito</i> (<i>As</i> , 26.02.2024, p. 6). (7) Leo Messi deja de soñar para hacerse <i>eterno</i> junto a Maradona (<i>Marca.com</i> , 20.12.2022).
Dios²	(8) Kroos, árbitros y <i>Dios</i> .
Mesiánico, salvación, salvador	“ <i>Dios</i> lo ve todo y probablemente luego se lesionó la pantorrilla” (<i>Marca</i> , 29.02.2024, p. 14). (9) El Nápoles es un equipo ciclotímico que juega con una vela a <i>Dios</i> – al argentino – y la otra al sismógrafo (<i>El País</i> , 20.02.2024, p. 38). (10) Titular “Si Cruyff era <i>Dios</i> , yo era San Pedro” (<i>El País.com</i> , 17.02.2024). (11) Titular “El precio de tener a <i>Dios</i> en tu equipo” (<i>Marca.com</i> , 18.12.2023). (12) Si prosigue el marchamo de gol que lleva durante los últimos meses, En-Nesyri apunta a superar a ese ‘ <i>dios del fútbol</i> ’ apodado por el mismísimo Pelé (<i>As.com</i> , 9.04.2023). (13) [...] el <i>mesiánico</i> aterrizaje del Cholo en el club [...] (<i>Marca</i> , 29.02.2024, p. 6). (14) El Madrid mejoró algo, Vinicius lo alivió tras su temerario empujón y, en medio del pánico, agarró un empate <i>salvador</i> (<i>El País</i> , 7.03.2024, p. 34). (15) El Ibiza [...] necesita ganar para seguir soñando con la <i>salvación</i> ante un mermado Sporting [...] (<i>Marca</i> , 8.04.2023, p. 16). (16) Llorente, que no parecía tener cita en este Mundial, provocó una mutación extraordinaria, como si su entrada en el campo hubiera resultado <i>mesiánica</i> para el resto (Sámano, 2022, p. 347).
Ídolo, idolatrado	(17) Simon Biles, Michael Phelps, Usain Bolt, Nadal, Federer, Messi, Cristiano, LeBron James y Stephen Curry, observan, compartieron la misma bolsa en un

² Alcoba López explica las razones por las que existe un interés especial en presentar a los grandes deportistas al estilo de los héroes o semidioses olímpicos (Alcoba López, 2011, p. 23).

*«La mano de Dios» o «el milagro del fútbol»:
religión y magia en el discurso futbolístico de la prensa española*

	<p>mercado publicitario en compañías ávidas por relacionarse con la imagen juvenil y espectacular única que brindaron los <i>ídolos</i> del deporte (<i>El País</i>, 5.03.2024, p. 37).</p> <p>(18) Ni que decir tiene que Anoeta se vino abajo al volver a ver jugar de nuevo a su <i>ídolo</i> (<i>Marca</i>, 29.02.2024, p. 20).</p> <p>(19) Simeone fue <i>idolatrado</i> en San Siro (<i>El País</i>, 20.02.2024, p. 37).</p> <p>(20) El asturiano fue un <i>ídolo</i> de la grada y un líder dentro y fuera del verde (<i>Marca</i>, 8.04.2023, p. 12).</p> <p>(21) [...] la colección de celebraciones que exhiben la mayoría de <i>ídolos</i> actuales, como Luis Suárez, Lucas Ocampos o Sergio Ramos, que los aficionados ya conocen de memoria (<i>El País.com</i>, 03.01.2021).</p>
Milagro	<p>(22) [...] dependerá de si Griezmann o Morata están un poco inspirados o si Oblak realiza alguna de sus paradas <i>milagrosas</i> en las oportunidades que pueda tener el Inter (<i>As</i>, 13.03.2024, p. 3).</p> <p>(23) Titular "El <i>milagro</i> del Barcelona". El mayor <i>milagro</i> en cualquier caso es que el Barça continúe en pie con lo que ha pasado y lo que está pasando (<i>El País.com</i>, 3.03.2024).</p> <p>(24) ... <i>milagros</i> en la figura de Oblak (<i>Marca</i>, 29.02.2024, p. 6).</p> <p>(25) Profesionales en la psicología deportiva analizan el corro del <i>milagro</i> que los chicos de Javier Aguirre (<i>Marca</i>, 29.02.2024, p. 19).</p> <p>(26) Valverde tiró de Iñaki Williams para soñar con el <i>milagro</i> y Berenguer tuvo en sus botas 2-2... (<i>As</i>, 26.02.2024, p. 15).</p> <p>(27) Y el año pasado Luciano Spalletti y la inspiración genial del presidente obraron el <i>milagro</i> (<i>El País</i>, 20.02.2024, p. 38).</p>
Martirio	<p>(28) La entrada de Lukaku fue un auténtico <i>martirio</i>, pues resultaba muy difícil marcarlo (Álvarez de Mon, capítulo 'Golpe en el Bridge', 2022).</p>
Paraíso	<p>(29) [...] desde luego sin Griezmann no hay <i>paraíso</i> (<i>Marca</i>, 1.03.2024, p. 2).</p> <p>(30) Un paso de gigante, otro paso de gigante, y he aquí a Iniesta en flor, antes de elevar sus brazos al cielo, nada más instalar a España en el <i>paraíso</i> del fútbol (Tejero, 2022, p. 14).</p>
Profeta	<p>(31) Titular "Caroline Graham Hansen también fue <i>profeta</i> en su tierra" (<i>Mundo Deportivo.com</i>, 21.03.2024).</p> <p>(32) Titular "<i>Profeta</i> ante los de su tierra" (<i>As.com</i>, 28.01.2024).</p>
Resurgir	<p>(33) Messi, tras la angustia del VAR, hizo el tanto que parecía cerrar el círculo, pero, cuando solo los genios <i>resurgen</i>, Mbappé logró de nuevo de penalti por mano de Montiel el tanto que llevaba el duelo [...] (<i>As.com</i>, 18.12.2022).</p> <p>(34) El Real Madrid no podía permitir que el Barça, <i>resurgido</i> de sus cenizas, empezara a construir un proyecto ganador [...] (<i>As</i>, 9.02.2024, p. 13).</p> <p>(35) El Barça consiguió <i>resurgir</i> de las cenizas con tesón y trabajo duro (Datura, 2023, capítulo 5 "El Barça y el siglo XX").</p>
Sacrificio, sacrificado	<p>(36) El <i>sacrificado</i> fue Camavinga, mucho más necesario esa noche (<i>As</i>, 13.03.2024, p. 15).</p>

	(37) El preparador catalán, [...] sí que entiende que ser entrenador del Barcelona supone un gran sacrificio (<i>Marca</i> , 29.02.2024, p. 21).
Sagrado	(38) Titular "Donde todo empieza: el Barça abandona un punto sagrado para Xavi" (<i>Sport.es</i> , 11.12.2023).
Un santo	(39) "No soy un santo. A veces hablo demasiado, a veces hago regates que no debería hacer, pero estoy aquí para mejorar" (Vinicius) (<i>El País</i> , 2.03.2024, p. 35). (40) Doan ha entrado al campo y besado al santo (<i>El País.com</i> , 1.12.2022). (41) Fue en Bilbao, paradojas de la vida, en una Catedral, donde un chico de Móstoles comenzó a ganarse la etiqueta de 'santo' (<i>Marca.com</i> , 11.11.2020). (42) El término "El Santo" no hubiera sido acuñado si Casillas no hubiera hecho de las paradas milagrosas algo cotidiano (<i>Mundo Deportivo.com</i> , 4.08.2020).
Santa Trinidad	(43) Titular "La Santísima Trinidad de Messi" (<i>Marca.com</i> , 22.12.2022).

Los polos opuestos, tanto para alabar como para criticar, son muy productivos en este tipo de artículos. Según Adarme Rodríguez: "es importante esta dialéctica teológica de la muerte y de la vida, infierno y cielo, destrucción y reconciliación, para que las teorías antropológicas y religiosas del juego no se queden en el manierismo [...], ni en el esnobismo [...]" (Adarme Rodríguez 2015, p. 540):

(44) En la Real esperan un clima tórrido: han publicado un cartel promocional en el que se puede leer: "Para llegar al cielo hay que pasar por el infierno", la imagen de André Silva, Zubeldía y Brais sobre ríos de lava y figura de *Dimonio*, la mascota del Mallorca (*El País*, 6.02.2024, p. 36).

Mapelli, por su parte, observa que normalmente se cree que el deporte está rodeado de potencias sobrenaturales, como si en los partidos intervinieran fuerzas no terrenales que determinan el resultado o una jugada; por este motivo, se hace referencia, a menudo, a la suerte o al milagro que definen el desenlace o, incluso, a fuerzas divinas y religiosas o misteriosas (Mapelli, 2005, p. 100). Guerrero Salazar también destaca la continua referencia al concepto del milagro (Guerrero Salazar, 2018, p. 73).

Tabla 2. Atributos de la religión

Fe	(45) ... El Girona ha perdido fútbol y fe, justamente ante un rival incómodo, agrandando desde que se citó con el Athletic en la final de la Copa del Rey (<i>El País</i> , 4.03.2024, p. 33). (46) Pero nadie puede con la fe del Athletic, y después de unos minutos en los que empujó el Girona, revitalizado por el empate [...] (<i>El País</i> , 20.02.2024, p. 36). (47) Los desmarques del volante daban fe de un equipo barcelonista timorato y lento, sin velocidad de piernas ni pelota, fácil de contener para Osasuna (<i>El País</i> , 1.02.2024, p. 35). (48) Pero esta Croacia es increíble, parece muerta y se levanta por la gran fe que tienen en sus propias fuerzas (<i>Mundo Deportivo.com</i> , 16.07.2018).
Alas	(49) Y Japón vuelve a tener alas. No sufre, por más que esté en su campo, y todos los futbolistas explican que lo suyo no es negociar con el esfuerzo... (<i>El País.com</i> , 1.12.2022).

*«La mano de Dios» o «el milagro del fútbol»:
religión y magia en el discurso futbolístico de la prensa española*

Alma	(50) Habrá que ver el alcance de la lesión del <i>alma</i> del Betis, que no pudo casi nunca con un Getafe fiel a su estilo, que se llevó un punto muy merecido de Heliópolis (<i>El País</i> , 4.02.2024, p. 35).
Altar	(51) El segundo en el <i>altar</i> , tras ser preguntado, sería Bellingham (<i>El País.com</i> , 11.02.2024). (52) Titular "El <i>altar</i> de Maradona" (<i>As.com</i> , 26.02.2020).
Arca	(53) La lluvia retrasó el comienzo de un espectáculo que, en vista de las copiosas precipitaciones, pudo haberse llamado <i>El arca de Lionel</i> salvo porque ya lo habían bautizado como PresentaSión (<i>El País.com</i> , 17.07.2023).
Agua bendita, bendición	(54) [Jorge Mas] Dijo además que la tormenta que a punto estuvo de dar al traste con el evento era en realidad de "agua bendita" (<i>El País.com</i> , 17.07.2023). (55) [...] los técnicos no supieron ver su potencial ... para <i>bendición</i> del Atlético (<i>Marca</i> , 8.04.2023, p. 8). (56) Los cambios de Deschamps y el bajón físico argentino fueron una <i>bendición</i> para la gacela francesa (<i>As.com</i> , 18.12.2022).
Biblia	(57) Vuelve la Guía MARCA, la <i>Biblia</i> del fútbol: ya a la venta en tu kiosco (<i>Marca.com</i> , 17.09.2020).
Cielo	(58) El camino hasta levantar al <i>cielo</i> la <i>Segunda</i> , tras ganar por primera vez la Youth League en 2021, obliga a los chavales de La Fábrica a hacer un esfuerzo doble (<i>As</i> , 13.03.2024, p. 17). (59) También es del Diego que nos alentó desde el <i>cielo</i> (<i>Marca.com</i> , 20.12.2022). (60) Titular: Iker Casillas, 'El Santo' que nos elevó a los <i>cielos</i> [...] (<i>Marca.com</i> , 11.11.2020).
Consagración, consagrar, consagrador	(61) Xabi Alonso dejó una huella indeleble camino de su <i>consagración</i> como entrenador de primera categoría (<i>El País.com</i> , 10.02.2024). (62) 36 años después de que Argentina consiguiese su segunda estrella, con Diego Maradona como '10' de la selección, el Messi más 'maradoniano' ha vuelto a <i>consagrar</i> a la 'Albiceleste' como la mejor selección del mundo (<i>Marca.com</i> , 20.12.2022). (63) [...] Lo que apuntaba a noche <i>consagradoria</i> de Brahim, que se fue dejando a la grada en pie después de un gol y una colección de prodigios, terminó en desilusión. No siempre se puede escapar al destino [...] (<i>El País</i> , 5.02.2024, p. 32).
Cruz, santiguar	(64) Kiricocho. Señal de la <i>cruz</i> . Y demás supersticiones. Pero de milagro en Girona, nada. [...] Tampoco sorprende si Cárcel se <i>santigua</i> antes de cada córner o falta ... (<i>El País.com</i> , 9.02.2024).
Devoción	(65) Tienen exactamente la misma <i>devoción</i> por El Cholo que podemos tener en España en cuanto al reconocimiento de su trabajo (<i>Marca.com</i> , 13.12.2017).
Icono	(66) De entre todos ellos, Fede es, por edad y personalidad, quien más opciones tiene de tomar el relevo de <i>iconos</i> como Ramos, Marcelo o Benzema como portador del brazalete de capitán (<i>Marca</i> , 23.03.2024, p. 11).

	(67) [...] no solo pierden la oportunidad de poner el escaparate a quienes ya son iconos mundiales reconocidos, sino que tienen que buscar otros reemplazos (<i>Marca</i> , 8.04.2023, p. 18).
Limbo	(68) Aventurar el futuro cercano resulta ahora complejo, pero la RFEF necesita salir del <i>limbo</i> y ponerse en orden cuando antes (<i>Marca</i> , 23.03.2024, p. 36). (69) Argentina volvió a respirar, a tomar el control, y fue acumulando opciones del propio Lautaro que se fueron al <i>limbo</i> (<i>As.com</i> , 18.12.2022).
Liturgia	(70) Hay una <i>liturgia</i> emocionante en los partidos que Luka Modric juega en el Santiago Bernabéu [...] (<i>El País</i> , 3.02.2024, p. 33). (71) El encuentro exigía más carácter que juego, la <i>liturgia</i> era otra, no había tregua para ese fútbol panorámico de Xavi, de Iniesta, de Alonso (Sámano, 2022, p. 363). (72) Titular "La nueva <i>liturgia</i> del gol" (<i>El País.com</i> , 03.01.2021).
Religión	(73) [...] un día señalado por los marroquíes que, con orgullo, vieron cómo todo un jugador del Madrid, club que es <i>religión</i> en Marruecos, eligió su país por delante del suyo de nacimiento, España (<i>Marca</i> , 23.03.2024, p. 9).
Rezar	(74) Entraba el miedo a los blaugrana, que acabaron, sin motivo futbolístico real, a rezar por llegar al descanso (<i>As</i> , 13.03.2024, p. 9).

El discurso religioso también puede presentarse en el campo del lenguaje futbolístico mediante alusiones indirectas, como el primer ejemplo sobre la mujer que reza por el éxito de los partidos o el segundo que hace referencia al camino de la rectitud y el sendero de la justicia:

(75) Trece santos frente a once hombres. [...] Acompañan varias vírgenes y santos. [...] Marisol González León (Arenas de San Pedro, Ávila, 1956; 68 años) va llenando su tele con las imágenes de los santos a los que reza en los partidos del Atleti (*As*, 13.03.2024, p. 7).

(76) El próximo presidente tiene la misión prioritaria de devolver a la institución a la senda de la honorabilidad ahora destrozada (*Marca*, 23.03.2024, p. 36).

(77) Jugada colectiva, Sancet dispara, Oblak la deja donde no puede dejarla un portero (horrorosa campaña del esloveno) y Guruzeta pone el penúltimo clavo (*Marca*, 1.03.2024, p. 3).

(78) En la oscura noche de Qatar, a orillas del Golfo Pérsico, el cielo se abrió para Argentina y para Messi, la historia escribió el capítulo final, el que permite al 10 superarse a sí mismo y al resto, a su leyenda y a todas las anteriores. Donde quiera que esté, Maradona le entregó el cetro, el regalo que le faltaba, el título que le costó dios y ayuda conquistar ante otro coloso, Mbappé. Fue una final para el recuerdo, un partido que pasa a la historia por su desenlace y su nudo, por haber permitido presenciar una batalla entre dos gigantes, el que nunca se resistió a morir y al que cuesta más que a nadie matar (*As.com*, 18.12.2022).

(79) Mac Allister combinó con Messi, capaz de abrir mares con un toque... (*ibidem*).

*«La mano de Dios» o «el milagro del fútbol»:
religión y magia en el discurso futbolístico de la prensa española*

Es necesario subrayar que algunos conceptos del discurso religioso que hemos visto sí están presentes en el *Diccionario de los Términos Deportivos* (Agulló, 2003), aunque carezcan de su sentido principal y hayan pasado a ser metáforas lexicalizadas: *ángel* en natación y *mortal* como un tipo de salto en natación y gimnasia; así como en el Diccionario terminológico del deporte (Castañón Rodríguez, 2004): *ángel* en gimnasia, *sacrificio* en judo.

El corpus de los artículos analizados (en particular, febrero-marzo del año 2024) demuestra, además, que el registro coloquial formado a partir de alusiones religiosas también es relevante:

Tabla 3. Registro coloquial

<ul style="list-style-type: none"> • Alicaído 	(80) [...] su conocido Orban replicó la cabeza a los tres minutos al adelantarse al alicaído Nacho (<i>El País</i> , 7.03.2024, p. 34).
<ul style="list-style-type: none"> • Ortodoxo 	(81) El equipo de Simeone dibujó un primer acto tan ortodoxo como inofensivo, el de Valverde llegó con pólvora cada vez que llegó (<i>Marca</i> , 1.03.2024, p. 2-3).
<ul style="list-style-type: none"> • Dios (prosodia) 	(82) Los goles generan gritos ayer impensables. Dios, es que son las mejores (<i>Marca</i> , 29.02.2024, p. 36).
<ul style="list-style-type: none"> • Amén 	(83) Como dijo Quique Sánchez Flores en la víspera, "el Madrid es un equipo superadmirable". Amén. La vida sigue siendo blanca y bella (<i>As</i> , 26.02.2024, p. 7).
<ul style="list-style-type: none"> • Endiablado 	(84) Rompió ayer una docena de batutas de director de orquesta en las espaldas de los adversarios, repartiendo viento y metal a un ritmo endiablado que daba ganas de sentarse en el campo, como casi una vez hizo Bellingham, y dedicarse a aplaudir (<i>El País.com</i> , 10.02.2024).
<ul style="list-style-type: none"> • Qué demonios (prosodia); sindiós 	(85) El fútbol español, o lo que demonios sea hoy, es toda una trapisonda. El personal contempla tan turbado como airado la peor campaña arbitral que se recuerda. Cada jornada es peor que anterior. Ni los árbitros entienden a los árbitros. Un sindiós (<i>As</i> , 9.02.2024, p. 10).

El concepto del cronotopo sagrado se verbaliza principalmente a través del *lugar sagrado* (un estadio) y el *tiempo mágico* que dura el partido:

En este espacio y tiempo cuasisagrados (el estadio y el calendario) se puede vivir una experiencia catártica. Visto desde fuera a veces parece que un conjunto de personas se acerca al templo secular (el campo del fútbol), donde se produce un ritual (el partido) que libera las tensiones y angustias de una semana de trabajo. Unos sacerdotes (los jugadores) realizan un rito que consigue generar salvación (Delgado Gómez, 2021, pp. 20, 23).

Tabla 4. Lugares

Templo, catedral, parroquia	<p>(86) San Mamés: "El ambiente de La Catedral se generó desde primera hora y a media tarde el acceso a la capital vizcaína fue más que complicado" (<i>Marca</i>, 1.03.2024, p. 4).</p> <p>(87) Llegó el Girona a la Catedral con el ánimo de retomar esa carrera loca que comenzó en agosto (<i>El País</i>, 20.02.2024, p. 36).</p>
------------------------------------	--

	<p>(88) Se trata de todo un templo al deporte, de una más de las catedrales de Barcelona [...] (Datura, 2023, Capítulo 12 "El Camp Nou").</p> <p>(89) El fin de fiesta será la aparición de Messi en San Paolo, la parroquia desde la que el Nápoles de Diego Armando Maradona pisó para siempre la gloria que acaparaban los jefes del norte, Juve, Inter y Milan (Marca.com, 25.02.2020).</p>
--	---

La fuerza persuasiva de la metáfora se debe a que suministra una "analogía condensada" y un "juicio de valor concentrado" (Charaudeau, Maingueneau, 2005, p. 387). Es especialmente fructífero en el marco de la función pragmática de reforzar el dramatismo de la derrota o los sufrimientos de los jugadores. Se realizan a través de los sintagmas sustantivos y adjetivales.

Tabla 5. Las fuerzas malignas

Calvario	(90) Colombia tiene en Luis Díaz a un jugador de otro nivel. En el 0-1 firmó un <i>calvario</i> para Vivian, pero es que cada vez que le llegaba la pelota era una invitación a que temblase España (Marca, 23.03.2024, p. 5).
Caos	(91) El Madrid buscó más y el Valencia seguía encendido. Intercambiaron golpes hasta que Gil Manzano desató el <i>caos</i> final (El País, 3.03.2024, p. 46).
Diablo	(92) Aquel día, además, empezaba la particular pesadilla de los del Metropolitano contra el menor de esos dos <i>diablos</i> que han vuelto a noquear al Atlético (Marca, 1.03.2024, p. 5). (93) Como al fútbol lo carga el <i>diablo</i> , un balón perdido le cayó a Mbappé, al que tenía que marcar Traoré, y aquello terminó en el gol que provocó el apocalipsis (El País, 17.02.2024, p. 36).
Infierno	(94) Titular: La caída a los <i>infiernos</i> de Pogba: de fichaje récord a cobrar 2.000 euros al mes. El remate. De la cima...a los <i>infiernos</i> (Marca.com, 6.03.2024).
Maldición, maldito, malditismo	(95) Más allá de irreductibles optimistas, el <i>malditismo</i> se había apoderado del Atlético desde que vio su castillo conquistado (Marca, 1.03.2024, p. 2). (96) Aunque parezca mentira, el Barcelona no solo no ha perdido un partido en campo ajeno sino que salió vencedor de un escenario <i>maldito</i> como Balaídos (El País, 17.02.2024, p. 44). (97) Courtois, el tercero en sufrir la <i>maldición</i> blanca del cruzado, podría estar disponible a principios de abril (Marca, 9.02.2024, p. 32). (98) Hasta ahora, solo cinco jugadores masculinos habían logrado marcar en octavos, cuartos y semifinales, pero ninguno de ellos había levantado la Copa del Mundo, una <i>maldición</i> que Messi ha roto (Marca.com, 20.12.2022). (99) ... Y la merecimos [la Copa] incluso en esa <i>maldita</i> final (Marca.com, 20.12.2022). (100) Titular: Alemania es víctima de la <i>maldición</i> del campeón (Marca.com, 17.06.2018).
Pecado	(101) Hasta entonces la necesidad de ser sacó el mejor Barça. Habría sido un <i>pecado</i> que la Champions desperdiciara su enorme calidad (Marca, 22.02.2024, p. 32).

(102) Italia firmó las mejores jugadas del encuentro. Sus méritos fueron superiores, aunque cayó en un viejo pecado de este equipo (Seguro, 2022, p. 263).
--

La magia, como la religión, supone que existen poderes sobrenaturales; sin embargo, mientras que la religión está orientada hacia el otro mundo, la magia está orientada hacia objetivos instantáneos y sensibles (Delaney, Madigan, 2021, pp. 396-397). Es necesario enfatizar que la religión y la magia son dos fuentes muy productivas en el lenguaje futbolístico y semánticamente se complementan en este tipo de artículos y libros. No obstante, como dos fenómenos sociales a nivel global, permanecen hostiles. El Catecismo de la Iglesia Católica condena expresamente todas las prácticas de magia o hechicería (Gracia Rivas, 2020, p. 282).

Tabla 6. Magia

Magia, mágico, mago	<p>(103) El Emiratos enloquecía y los pupilos de Arteta corrían tras Raya. Noche mágica para él (As, 13.03.2024, p. 13).</p> <p>(104) Ancelotti tuvo que recurrir a Modric para salvar los muebles y el croata mantuvo la línea creciente del Madrid con un golpe de mago (As, 26.02.2024, p. 6).</p> <p>(105) Sí, claro, es uno de los objetivos, jugar otra vez en el Camp Nou. Es un estadio mágico, un campo mágico [...] (Sport, 9.02.2024, p. 4).</p> <p>(106) Un título, el último que logró con el Barça, para el que sería clave repetir aquella mágica actuación de 2014 [...] (Marca, 9.02.2024, p. 8).</p> <p>(107) El malagueño ha sido una referencia para el Betis esta temporada, pero el técnico cuenta con Fekir, otro 'mago' [...] (Marca, 9.02.2024, p. 10).</p> <p>(108) Y a su lado Pedri, el jugador que pone la magia, que sabe encontrar los huecos o proteger el balón, darle al play o la pausa [...] (El País.com, 1.12.2022).</p> <p>(109) [...] LaLiga ha encontrado una forma de volver a recuperar esa magia única a través de la FanCam [...] (El País.com, 03.01.2021).</p> <p>(110) Portada: El mago Karim (Marca.com, 28.01.2019).</p> <p>(111) A diez días de Múnich y a dos meses del Mundial, el momento de forma de Isco es la mejor noticia para el Madrid y para la Selección, dos equipos que son distintos, que son mejores, si al malagueño, como ahora, se le sale la magia por los poros (Marca.com, 16.04.2018).</p>
----------------------------	--

Para complementar los ejemplos de la prensa, mencionemos la obra *Que baje Dios y lo explique* (2022) de Álvarez de Mon, en la que el autor 19 veces repite la palabra "milagro" y 9 veces la palabra "magia".

Por último, el mundo del deporte también conoce apodos de famosos deportistas que provienen del ámbito conceptual de la religión y la magia: I. Casillas *El Santo*; J. Manuel Basurco *El Cura (de los botines benditos)*; J. Samitier *El Mago*; Mágico González (Jorge Alberto González Barillas) *El Mago*; M. Ángel Cornero Valinotti *El Confesor*; Toninho Dos Santos *El Bíblico*; I. Basaguren *El Fraile*; R. Baggio *El Divino*.

Conclusiones

El lenguaje futbolístico de la prensa española y de los libros que pertenecen al estilo periodístico demuestran el amplio uso de las metáforas relativas a la religión y la magia. En nuestra opinión, tales interferencias y relaciones interdiscursivas se deben al estrecho e inmanente vínculo de los mismos conceptos del deporte y de la religión desde tiempos remotos. Lo vimos en la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, en las obras de los Padres Apostólicos, de San Pablo y otros teólogos de la Alta Edad Media. El cristianismo musculoso, como la doctrina-puente entre el deporte y la religión, por un lado, y la restauración de los Juegos Olímpicos con todos sus rituales, por el otro, demuestran tales relaciones en la época contemporánea.

La metáfora de religión y magia es más que explícita en el corpus de los textos que hemos analizado. Son de varios tipos: metáforas nominales, formadas a través de los sintagmas sustantivos (S-de-S: opción de salvación, pierna de Dios, ídolo de deporte, gol/empate de milagro, golpe de mago, paraíso de fútbol, ángel de la guarda, liturgia de la salida, templo del fútbol, regalo del cielo), adjetivales (Guerrero Salazar, 2002, p. 375 incluso destaca "el uso ornamental del adjetivo"): santo, sagrado, divino, milagrero, milagroso, mágico, diabólico...; predicativas (verbales) (obrar el milagro, poner magia, llegar al cielo, desatar el caos, sufrir la maldición, perder fe, dar fe, soñar con el milagro), comparativas y visuales (árbitros – curas).

Las principales funciones que desempeñan tales muestras del lenguaje son tanto referencial como emotiva, apelativa y poética (estética). La pragmática radica en que los autores buscan no solo visualizar el acontecimiento deportivo, sino también dar fuerza expresiva a sus mensajes a través de la apelación de forma enfática a los absolutos que no se pueden cuestionar por la semejanza fácilmente perceptible: un Dios, un santo, un milagro. Para reiterar, enfatizar, agudizar el talento o el don de un futbolista, los autores acuden al mundo de la magia y, de esta manera, un hecho físico adquiere características trascendentales. Lo materializan con la ayuda de metáforas, alusiones, personificaciones (prosopopeyas), hipérbolos.

Bibliografía

- ADARME RODRÍGUEZ, S. A. (2015). Espiritualidad en el deporte. *Cuestiones teológicas*, 98, pp. 531-551.
- AGULLÓ, R. (2003). *Diccionario Espasa Términos Deportivos*. Madrid: Espasa.
- ALCOBA LÓPEZ, A. (2011). *Periodismo deportivo*. Madrid: Síntesis.
- ÁLVAREZ, J. J. (2020). Deporte y trascendencia: el hombre, en busca de un sentido último. *Cultura, Ciencia y Deporte*, 15 (45), pp. 321-329.
- ÁLVAREZ DE MON, R. (2022). *Que baje Dios y lo explique. Crónica de tres noches inolvidables en el Santiago Bernabéu*. Barcelona: Roca Editorial.
- BAKER, W. J. (2007). *Playing with God. Religion and Modern Sport*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- BAKER, W. J. (2010). Religion. In POPE, S. W., NAURIGHT, J. (ed.), *Routledge Companion to Sports History*. London: Routledge, pp. 216-228.
- BALMER, R. (2022). *Passion plays. How religion shaped sports in North America*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

- BOBES NAVES, C. (2004). *La metáfora*. Madrid: Gredos.
- CACHÁN CRUZ, R. & FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, O. (1998). Deporte o religión: un análisis antropológico del fútbol como fenómeno religioso. *Apunts. Educación física y Deportes*, 52 (2), pp. 10-15.
- CASTAÑÓN RODRÍGUEZ, J. (1993). *El lenguaje periodístico del fútbol*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- CASTAÑÓN RODRÍGUEZ, J. (2002). *Tendencias actuales del idioma del deporte*. Salamanca: Edición del Autor.
- CASTAÑÓN RODRÍGUEZ, J. (2004). *Diccionario terminológico del deporte*. Gijón: Ediciones Trea, S. L.
- CHARAUDEAU, P., MAINGUENEAU, D. (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- CIPRIANO DE CÁRTAGO (1998). *Cartas*. Madrid: Gredos.
- CLEMENTE DE ALEJANDRÍA (1988). *El pedagogo*. Madrid: Editorial Gredos. Traducción y notas por Joan Sariol Días.
- CLEMENTE DE ROMA. *Epístola a los Corintios*. <https://escrituras.tripod.com/Textos/EpClemente1.htm> [30/03/2024].
- COUBERTIN, P. (1994). *Przemówienia, pisma różne i listy*. MŁODZIKOWSKI G. & HADZELEK, K. (red). Warszawa: PTNKF: Lea.
- DATURA, C. (2023). *La magia del Barça: Astros y simbología en el universo blaugrana*. Barcelona: Luciernaga.
- DELANEY, T. & MADIGAN, T. (2021). *The Sociology of Sports. An Introduction*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers.
- DELGADO GÓMEZ, A. (2021). *El fútbol y la fe. Pistas para transmitir la fe*. Madrid: PPC Editorial.
- DÍAZ-SALAZAR, R. (2007). *Democracia laica y religión pública*. Madrid: Taurus.
- DZIUBIŃSKI, Z. (2008). *Kościół rzymskokatolicki a kultura fizyczna*. Warszawa: Akademia Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- GLANVILLE, B., LUDDEN, J., SÁMANO, J., SEGUROLA, S., TEJERO, J. (2022). *Partidos históricos de los Mundiales de Fútbol (1930-2018)*. Málaga: Ed. Amarcord.
- GOERTZ, S. (2012). Sport as a Sign of the Times: Pastoral Observations and Challenges. In LIXEY, K., HÜBENTHAL, C., MIETH, D., MÜLLER, N. (ed.), *Sport and Christianity. A Sign of the Times in the Light of Faith*. Washington D.C.: The Catholic University of America Press, pp. 189-205.
- GRACIA RIVAS, M. (2020). *Diccionario de términos religiosos y litúrgicos*. Vol. II [D-M]. Zaragoza: Centro de Estudios Borjanos. Institución Fernando el Católico.
- GUERRERO SALAZAR, S. (1999). La función poética en el lenguaje futbolístico. *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, XIV, pp. 461-469.
- GUERRERO SALAZAR, S. (2002). El lenguaje deportivo, entre coloquial y literario. *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, 19, pp. 365-384.
- GUERRERO SALAZAR, S. (2018). *Creatividad y juego en el discurso deportivo de la prensa: aportaciones léxico-semánticas*. Madrid: Arco-Libro.
- GUTTMANN, A. (1978). *From ritual to record. The nature of modern sports*. New York: Columbia University Press.
- HERNÁNDEZ ALONSO, N. (2003). *El lenguaje de las crónicas deportivas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- HERNÁNDEZ ALONSO, N. (2012). *Tendencias en el lenguaje deportivo actual*. Madrid: Vision Libros.
- HOMERO (1982). *Odisea*. Madrid: Gredos.


- HOMERO (2000). *Ilíada*. Madrid: Gredos.
- KASIŁOWSKI, P. (1998). Metafory sportowe w listach Pawła. In DZIUBIŃSKI, Z. (red.), *Salezianie a sport*. Warszawa: Salezjańska Organizacja Sportowa, pp. 34-43.
- KOWALCZYK, S. (1996). Sport a religia: opozycja czy komplementarność. En DZIUBIŃSKI, Z. (red.), *Sacrum a sport*. Warszawa: Salezjańska Organizacja Sportowa, pp. 143-154.
- LINAJE CONDE, A. (1989). *La Regla de San Benito, ordenada por materias, y su vida, en el español corriente de hoy*. Madrid: Editorial Letamenia.
- LIPOŃSKI, W. (2014). *Historia sportu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- MAINGUENEAU, D. (1999). *Términos clave para el análisis del discurso*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MAPELLI, J. (2005). Los titulares de la crónica deportiva. *Español actual* 83, pp. 89-106.
- OLIVA MARAÑÓN, C. (2012). Lenguaje deportivo y comunicación social: prototipo coetáneo de masas. *Revista de Comunicación de la SEECI*, Año 15, 28, pp. 11-29.
- ORÍGENES (1967). *Contra Celso*. Madrid: La Editorial Católica.
- ORÍGENES (1991). *Exhortación al martirio. Sobre la oración*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- PONCZEK, M. (2013). *Papieże XX wieku wobec sportu i igrzysk olimpijskich*. Katowice: Akademia wychowania fizycznego im. Jerzego Kukuczki w Katowicach.
- QUINTERO RAMÍREZ, S. (2020). Lenguaje creativo en el discurso periodístico deportivo. Estudio contrastivo en español, francés e inglés. *Dialogía*, 14, pp. 298-305.
- RÚA PENAGOS, J. A. (2015). *Teología del deporte*. Medellín: Fundación Universitaria Luis Amigó.
- RUIZ BUENO, D. (Introd., notas y versión española) (1974). *Padres apostólicos*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- SAGRADA BIBLIA (1989). Barcelona: Editorial Herder.
- STRYCZEK, M. (2011). *Aksjologia sportu*. Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II. Wydział Teologii. Katedra Teologii Moralnej Społecznej.
- VERDÚ, V. (1980). *El fútbol. Mitos, ritos y símbolos*. Madrid: Alianza Editorial.

Colocaciones atenuadoras y verbos paramétricos en el francés y el español antiguos. Estudio contrastivo

Collocations with attenuators and parametric verbs in Old French and Old Spanish. A contrastive study

Xavier Blanco


Universitat Autònoma de Barcelona, España

 <https://orcid.org/0000-0001-8210-3668>

xavier.blanco@uab.cat

Rafael García Pérez

Universidad Carlos III de Madrid, España

 <https://orcid.org/0000-0002-1183-4700>

rafael.garcia.perez@uc3m.es

Resumen: Presentamos y describimos los nombres que funcionan como refuerzo expresivo de la negación, en combinación con verbos paramétricos, en corpus literarios del francés antiguo y del español medieval. Los denominamos "nombres de valor mínimo" ($N_{val_mín}$). Analizamos estos sustantivos como colocativos anti-intensivos cuyas bases corresponderían a los verbos paramétricos con los que se combinan. Tras una definición de nuestro objeto de estudio (1), pasamos a clasificar los $N_{val_mín}$ del antiguo francés según sus rasgos y sus clases sintáctico-semánticas (2.1). A continuación, precisamos cuáles son las bases verbales y los modificadores que, eventualmente, acompañan a los distintos $N_{val_mín}$ (2.2). Sigue la clasificación según rasgos y clases sintáctico-semánticas para el español medieval (3.1), así como la descripción de bases y modificadores (3.2). En la conclusión (4), ponemos de relieve las similitudes y diferencias entre las dos lenguas. Destacan, en particular, la mayor utilización en francés de prendas de vestir como $N_{val_mín}$ y la marcada preferencia del español por el empleo de nombres de animales. Se añaden, además, diversos sustantivos no recogidos en trabajos anteriores.

Palabras clave: colocaciones, intensificación, historia de la lengua francesa, historia de la lengua española.

Abstract: This paper lists and describes names that function as reinforcements of negation when combined with parametric verbs in Old French and Medieval Spanish literary corpora. These names are referred to as "name(s) of minimum value" (N_{min_val}). They are analyzed as anti-intensive collocatives whose bases correspond to the parametric verbs they pair with. Firstly, we define our object of study (1). The N_{min_val} of Old French are then classified according to their features and syntactic-semantic classes (2.1). Afterwards, we describe the verbal bases and modifiers that sometimes pair with the varied N_{min_val} (2.2). The classification process is repeated for Medieval Spanish, detailing their features and syntactic-semantic classes (3.1), and describing the verb bases and modifiers (3.2). In the conclusion (4), we highlight the similarities and differences between the two languages. Notably, Old French shows a greater use of clothing items as N_{min_val} , while Medieval Spanish displays a marked preference for animal names. Additionally, we incorporate various nouns not included in previous works.

Keywords: collocations, intensification, history of the French language, history of the Spanish language.

Introducción

Este artículo forma parte de un proyecto dedicado al estudio de las colocaciones intensivas en francés antiguo y en español (o castellano) medieval (Blanco, García Pérez, 2021)¹. En esta ocasión, vamos a estudiar un tipo particular de anti-intensivos (o atenuativos). Se trata de sustantivos que funcionan como refuerzo expresivo de la negación en combinación con verbos paramétricos². Suelen expresar un valor mínimo (o la ausencia total de valor) y tienen una connotación peyorativa o fuertemente peyorativa. Algunos ejemplos en inglés contemporáneo podrían ser los siguientes: *not to give a damn of*, *not to give a penny of* o *not to give a flying fish of*.

En el conjunto de textos en francés antiguo (siglos IX-XIII) de las bases textuales *Frantext* y *Base de Français Médiéval* (BFM), podemos encontrar alrededor de 60 sustantivos de este tipo³ (a los que nos referiremos, de ahora en adelante, con la abreviatura $N_{val_mín}$). En un artículo previo (Blanco, 2023), hemos analizado con cierto detalle los ocho sustantivos más frecuentes en estas dos fuentes. Por lo que respecta al español (siglos XII-XV), en el *Corpus diacrónico del español* (CORDE) y el *Corpus del Diccionario histórico de la lengua española* (CDH)⁴, hemos hallado un total de 73 $N_{val_mín}$. En el presente estudio, ofreceremos una perspectiva contrastiva francés-español tomando en consideración todo $N_{val_mín}$ presente en nuestras fuentes.

1. Los $N_{val_mín}$ en francés antiguo

1.1. Rasgos y clases sintáctico-semánticos

Los $N_{val_mín}$ presentes en nuestro corpus pueden clasificarse según su rasgo sintáctico-semántico y su clase sintáctico-semántica. Para estas nociones, puede consultarse Gross (2012).

Destacan, en primer lugar, los vegetales y, entre ellos, los nombres de frutas⁵: *alise* ('fruto del aliso'), *cenelle* ('majuela'), *cerise* ('cereza'), *figue* ('higo'), *mûre* ('mora'), *noix* ('nuez'), *pomme* ('manzana'), *poire* ('pera'). Aparecen en frases como las siguientes:

Li escu ne lor valent une pome porrie (*Roman d'Alexandre*, branche 3, 1180, p. 267); l'auberc li deront et defrise, ne li valut unne cerise (*Le Roman de Thèbes*, t. 1, 1150, p. 148);

Fi! fi! la keue d'une poire Ne vaut toute richece humaine (*Miracles de Notre-Dame*, t. 4, 1218, p. 485).

Conviene aclarar que el $N_{val_mín}$ puede estar precedido por un merónimo o seguido de un modificador que acentúen la idea de escaso valor: no ya una pera, sino el rabo (*queue*) de una pera, no ya una manzana, sino ni siquiera una manzana podrida (*pourrie*) (cf. 2.2).

¹ Proyecto COLINDANTE (PID2019-104741GB-I00), Ministerio de Ciencia e Innovación (España).

² La RAE (2009: 3677-3678) los trata como locuciones asimiladas a los términos de polaridad negativa, que acompañan al adverbio *no*, a indefinidos negativos o a negaciones morfológicas.

³ Möhren (1980) ofrece una lista de 423 $N_{val_mín}$ para el francés antiguo. Medina Granda (2000-2001) presenta 82 de estos sustantivos del antiguo occitano.

⁴ Al margen de los corpus, nos han servido de ayuda para establecer la nómina definitiva los trabajos de Comfort (1908) y Nykl (1927), especialmente completa, con adiciones y aclaraciones, sin embargo, en Nykl (1931); también Llorens (1929); Dale, (1929); Wagenaar (1930); Keniston (1937); Rueda (1995 y 1997) y Coterillo (2007). Aunque esta última investigadora solo tiene en cuenta los sustantivos utilizados por Cervantes en el Quijote, algunos de ellos se estudian como una herencia del pasado.

⁵ Por razones de espacio, y para facilitar la lectura a un lector no especialista, nos referiremos a los lemas en francés antiguo adaptando su grafía al francés contemporáneo (siguiendo la lematización del DMF).

Aparecen, también como $N_{val_mín}$, nombres de otros vegetales comestibles (a menudo hortalizas), como *ail* ('ajo'), *chou* ('col'), *ciboule* ('cebollino'), *cive* ('cebollita'), *fenouil* ('hinojo'), *fève* ('haba'), *menthe* ('menta'), *laitue* ('lechuga'), *pois* ('guisante'), *vesce* ('vicia'). Veamos algunos contextos:

si resgarde le seneschal qui tot ce ne prisoit un ail (*Roman de la Rose ou Guillaume de Dole*, 1228, p. 147);

Li vaslez ne prise une cive quanque li rois li dit et conte (*Perceval*, 1181, p. 364e);

Et je ne pris le don .i. pois (*Le Roman de la Rose*, 1230, p. 152).

Ciertos $N_{val_mín}$ corresponden a vegetales, o a partes de vegetales, no necesariamente comestibles: *aloès* ('aloe'), *bouton* ('botón'⁶), *épi* ('espiga'), *fétu* ('brizna de paja'), *fleur* ('flor'), *jonc* ('junco'):

Je ne pris pas nos vies un espi de fourment (*Buevon de Conmarchis*, 1271, p. 135); et n'i pert vaillant un festu (*Eracle*, 1180, p. 197).

Si algo más del 40% de los $N_{val_mín}$ observados en nuestro corpus presenta el rasgo sintáctico-semántico *vegetal*, casi un 50% corresponde al rasgo *inanimado concreto*. Dentro de este grupo destacan los nombres de monedas: *angevin* ('angevino'), *besant* ('besante'), *denier* ('dinero'), *denrée*⁷, *maille* ('malla'), *nantois* ('nantés'), *romoisin* ('ruanés'):

Ne proisiés François ne Alemant Tot lor effort la monte d'un besant (*Aspremont*, 1190, p. 620);

Mais cele acorde ne valut un denier (*Le Couronnement de Louis*, 1130, p. 62);

n'i vaudra son enging maaille (*Le Roman de Renart*, branche 8, 1190, p. 82).

Cabe destacar el caso de *agace*, que puede corresponder tanto a una moneda que tuvo curso legal en el norte de Francia a finales del siglo XV (cf. DFM, s.v. *agace* II) como a un nombre familiar de la 'cotorra'. Sólo la encontramos, como $N_{val_mín}$, en el siguiente contexto:

Qui sist sor un destrier c'on claime Boniface,
Nus chevaus envers lui envers lui ne cort ne que limace.
S'or l'en laisse mener, ne se prise une agace
Autresi le tient pres comme faus la becace
(*Roman d'Alexandre*, branche 2, 1180, p. 113)

Se trata del motivo del combate singular (aquí ataque con lanza), concretamente la acción de la aproximación o persecución. Este pequeño fragmento contiene tres comparaciones, dos de las cuales presentan, como segundo término, un nombre de animal (*limace* 'babosa' y *faucon* 'halcón'). Todo parece indicar, pues, que hay que entender *agace* como nombre de animal, no como nombre de moneda. Con todo,

En cuanto a los ejemplos, citaremos las fuentes de manera abreviada siguiendo las convenciones de los corpus electrónicos de los que proceden las citas.

⁶ En su sentido de 'yema' ('brote embrionario de un vegetal'); también puede presentar el sentido de 'botón' como accesorio del vestido (cf. infra).

⁷ La *denrée* hace referencia al valor de un dinero o denario, esto es, a lo que se puede adquirir con una moneda de esta denominación. De ahí deriva su sentido actual de 'mercancía', en especial de 'mercancía alimentaria'.

no podemos excluir que exista un juego verbal en que sea justamente la homofonía del nombre de moneda con el nombre del ave la que haya motivado el empleo de esta forma, ya que los $N_{\text{val_mín}}$ que designan un animal son raros en francés.

Otro grupo de inanimados que aparecen con frecuencia como $N_{\text{val_mín}}$ son los nombres de algunos alimentos, como *aillie* ('salsa al ajo'), *fromage* ('queso'), *gâteau* ('pastel') o *œuf* ('huevo'). Algunos ejemplos serían los siguientes:

Ja n'avroit plus du vostre vaillissant un fromage (*Roman d'Alexandre*,
branche 3, 1180, p. 285);

s'en va durement il et sa gens vers son castel. Onques qui valut .i. gastel ne
perdi Maduc au retor (*Vengeance Raguidel*, 1200, p. 34);

je ne donroie mie ung oeuf du remenant (*Les enfances de Doon de
Mayence*, 1250, p. LV_[MSa LVIII - MSb LIV]).

Conviene señalar que algunos de los $N_{\text{val_mín}}$ menos frecuentes parecen deber su empleo a las necesidades de la rima. Puede ser el caso de *gastel* ('pastel'), que rima con *chastel*. También en este otro contexto: *an nul leu de tot le chastel, ne ne trova pain ne gastel* (*Perceval*, 1181, p. 367e) en que no tenemos propiamente un $N_{\text{val_mín}}$, ya que el héroe va en busca de comida y *pain ne gastel* equivale a 'nada que comer'.

El siguiente grupo destacable de inanimados serían los vinculados a la vestimenta en sentido amplio, entre los cuales tenemos algunos nombres de prendas de vestir, como *manteau* ('abrigo') o *haire* ('camisa de crin'), una prenda tosca (cf. DFM s.v. *haire*). Se trata, no obstante, de $N_{\text{val_mín}}$ muy poco frecuentes (una sola ocurrencia) y cuyo empleo parece explicarse por la comparación con un escudo en el caso de *manteau* y con una cota de malla en el caso de *haire* (que, además, era un tipo de camisa que se usaba como medio de mortificación). En cambio, algunos accesorios de la indumentaria sí son de uso corriente como $N_{\text{val_mín}}$, es el caso de *gant* ('guante') y *esperon* ('espuela'), con dieciocho y once ocurrencias respectivamente. El sustantivo *étrivière* ('estribo') y *botte* ('bota') aparecen también, pero cada uno de ellos con una sola ocurrencia:

mais tout leur reculer ne leur valut ung gant (*Les enfances de Doon de
Mayence*, 1250, p. LXXXIX_[MSa ø - MSb XCIX]);

n'en lessoit aler Lancelot en tel maniere qu'il n'i perdist vaillant un esperon
(*La mort le roi Artu*, 1230, p. 161).

Otros objetos vinculados al ámbito textil aparecen igualmente como $N_{\text{val_mín}}$. Los sustantivos *fil* ('hilo'), *fusée* ('huso de hilo'), *poil* ('filamento') y también *carpite* ('pequeña alfombra'). Algunas ocurrencias de *bouton* ('botón') (cf. nota 6), aunque no siempre es sencillo desambiguar esta forma, designan el accesorio de la vestimenta:

Ne me pris mais valissant un bouton (*Moniage Guillaume. Seconde
Rédaction*, 1180, p. 252).

El sustantivo *bille* ('bola') aparece seis veces en seis obras distintas, lo cual supone un índice de frecuencia y dispersión bastante amplio. En muchos casos parece requerido por razones de rima con *fille*: *acouchiee d'un mout biau fil et d'une fille*. - *Certes n'i dorroie une bille* (*Roman de Renart*. Branche 11, 1200, p. 71); *Quant ge ai delez moi ma fille, tot le mont ne pris une bille* (*Erec et Enide*, 1213, p. 17).

Así mismo, tenemos *vessie* ('bolsa') con una sola ocurrencia (*Ne vous prisons une vessie, Le jeu de Saint Nicolas, 1200, p. 136*) y un sustantivo que puede resultar ambiguo, *treille*, que se refiere probablemente a algún tipo de enrejado, pero que puede designar una cepa de viña que toma apoyo en un espaldar.

Aunque poco numerosos y poco frecuentes, encontramos también nombres abstractos como $N_{val_mín}$. Se trata de tres unidades de medida: *dor*, *morseau* ('mordisco') y *pied* ('pie').

El primero de ellos corresponde a una unidad de medida de longitud equivalente a cuatro dedos de una mano humana (cf. s.v. FEW III, 192b **dūrmos*). Se aplica a la tierra: "no poder conquistar ni cuatro dedos de tierra", "no dejarle a alguien ni cuatro dedos de tierra". El segundo corresponde a la cantidad de comida de un bocado (como era previsible, se combina con *manger*: 'no comer ni un bocado') y el tercero es la conocida unidad de medida, que aparece en contextos muy similares a los de *dor*: "no dejar a alguien un pie de tierra", "no poder conquistar ni un pie de tierra".

Finalmente, tenemos seis nombres de animales. Por una parte, *chien enragé* ('perro rabioso') y *hanneton* (que corresponde probablemente al 'escarabajo' devorador de frutas). Por otra parte, dos aves: *caille* ('codorniz') y *pinson* ('pinzón'), este último precedido de *aile* ('ala') de *pinson*. Solo encontramos una ocurrencia de cada uno de estos sustantivos. A través de *queue* ('cola') se introducen también *jument* ('yegua') y *mouton* ('cordero').

1.2. Bases verbales y modificadores

Las principales bases verbales que seleccionan $N_{val_mín}$ como colocativos anti-intensivos son⁸ 'valer': X ne pas valoir un $Y(N_{val_mín})$ à $Z(N_{hum})$; 'apreciar': $X(N_{hum})$ ne pas priser Y un $Z(N_{val_mín})$; 'dar': $X(N_{hum})$ ne pas donner un $Y(N_{val_mín})$ pour $Z(N)$; 'tener': $X(N_{hum})$ ne pas avoir un $Y(N_{val_mín})$ de Z ; 'perder': $X(N_{hum})$ ne pas perdre un $Y(N_{val_mín})$ dans Z .

En las estructuras con sujeto humano, el actante que está instanciado mediante un $N_{val_mín}$ y que, desde el punto de vista sintáctico, ha dejado propiamente de funcionar como objeto directo del verbo para convertirse en un negador discontinuo ligado a este último (cuantificador oracional), corresponde al segundo actante del predicado implícito *valeur* ('valor'). Por ejemplo, una secuencia representada como $X(N_{hum})$ no da un $Y(N_{hum})$ por $Z(N)$ podría parafrasearse como $X(N_{hum})$ no da el valor de un $Y(N_{hum})$ por $Z(N)$. Este predicado semántico aparece a veces en forma de participio presente, como *vaillant* 'el valor de' (*Onc n'i laissa vaillant une denree, Aspremont, 1190, p. 636*), o en forma de determinante nominal, como *monte* 'importe, suma' (*Ne donroie en sa vie la monte d'un denier, Roman d'Alexandre, 1180, p. 41*).

Otras formas verbales, netamente menos frecuentes, son (en orden alfabético y adaptadas a su forma moderna): *accroître* ('aumentar'), *aider* ('ayudar'), *coûter* ('costar'), *déchoir* ('despojar de'), *demeurer* ('permanecer'), *dépenser* ('gastar'), *empirer* ('empeorar'), *emporter* ('llevarse'), *exploiter* ('explotar'), *forfaire* ('robar'), *grever* ('gravar'), *laisser* ('dejar'), *monter* ('montar a'), *offrir* ('ofrecer'), *porter* ('llevarse'), *prendre* ('tomar'), *recouvrer* ('recuperar') y *retenir* ('retener').

⁸ X, Y y Z representan los actantes semánticos. N_{hum} —humano— y $N_{val_mín}$ especifican el tipo de actante.

Cabría añadir dos verbos cuyas formas no se han mantenido en francés contemporáneo: *remaindre* ('quedar') y *tolir* ('quitar'). Por razones de espacio, no ofrecemos ejemplos de las ocurrencias de estos verbos en nuestros corpus. Baste observar aquí que rigen un complemento paramétrico del tipo 'precio'. Raros son los verbos que rigen un complemento paramétrico de espacio (solo encontramos dos: *conquerre* 'conquistar' y *remuer* 'mover' y ambos seleccionan el $N_{val_mín}$ *dur*, que es, como hemos visto arriba, una medida de longitud). Tenemos, además, dos casos un tanto singulares, que se combinan con *bouton* pero no como parámetro de precio, sino de peso (*poise* corresponde, en el siguiente contexto, al verbo 'pesar') y de contenido de habla respectivamente:

Toute la soume ne li poise un boton (*Moniage Guillaume. Seconde Rédaction*, 1180, p. 122);

ne me sot respondre un bouton (*Le roman de Renart*, branche 11, 1200, p. 88).

Aparte de las bases verbales, encontramos cierta variedad de modificadores y de predeterminantes nominales. Los primeros suelen precisar y reforzar la imagen. En el caso de las monedas, el más común es 'falso' (*un faus besant*, Cligès, 1176, p. 67b), pero también tenemos *un denier mounee*⁹ (*Moniage Guillaume. Première rédaction*, 1150, p. 20) y *un denier abatu* 'que no es de curso legal' (*Moniage Guillaume. Deuxième rédaction*, 1180, p. 234).

En el caso de las frutas, tenemos *pourrie* ('podrido'), como en *une porrie poire* (*Miracles de Notre Dame*, t. 3, 1218, p. 403), *pelé* ('pelado'), como en *une pomme pelee* (*Les enfances de Doon de Mayence*, 1250, p. XC_[MSa Ø - MSb C]) y *une feve frasee* 'desgranada' o 'aplastada' (*Miracles de Notre Dame*, t. 3, 1218, p. 416).

Finalmente, con ciertos $N_{val_mín}$ que funcionan como unidades de longitud o de capacidad, tenemos *demi* ('medio') o *plain* ('lleno'): *Je ne l'en lairai mie demi pié ne plain gant* (*Roman d'Alexandre*, branche 3, 1180, p. 287). No está de más señalar la presencia del sustantivo gramaticalizado *mie* 'miga' que actúa como refuerzo del adverbio de negación, y que es, originalmente, un $N_{val_mín}$ (como *pas* 'paso', *point* 'punto', *goutte* 'gota'...).

Como predeterminantes nominales, encontramos merónimos, casi todos referidos a vegetales ('hoja', 'rabo', 'mondadura'): *une fueille de mente* (*Buevon de Conmarchis*, 1271, p. 65), *la queue d'une poire* (*Miracles de Notre-Dame*, t. 2, 1218, p. 159), *la peleüre d'une pomme* (*Rutebeuf, Œuvres complètes*, 1249, p. 120), *une rachinne de fenail* (*Miracles de Notre Dame*, t. 3, 1218, p. 454). La única aplicada a un animal es *l'ele d'un pinson* (*Roman de Renart*. Branche 9, 1200, p. 101).

2. Los $N_{val_mín}$ en castellano medieval

2.1. Rasgos y clases sintáctico-semánticos

Siguiendo el modelo que acabamos de ver para el francés, los $N_{val_mín}$ presentes en los corpus del español también pueden clasificarse según sus rasgos sintáctico-semánticos y su clase sintáctico-semántica. Aunque contamos con una lista bastante

⁹ Möhren (1980) señala la alta frecuencia de *denier* (incluyendo *denier monée*) como $N_{val_mín}$, pero no explica el significado de este sintagma. El DMF recoge *monée* solo como sustantivo y lo vincula con *mouture* ('cantidad pagada por el uso del molino bandal'). Cabría avanzar la hipótesis de que esta forma corresponda, en realidad, a un participio que se refiera a la acuñación a molino o a rodillo, un procedimiento numismático más rápido que la acuñación a martillo.

completa y algunas clasificaciones gracias a los trabajos de Comfort (1908), Nykl (1927 y 1931), Llorens (1929), Dale (1929), Wagenaar (1930). Keniston (1937), Sas (1974), Rueda (1995 y 1997) y Coterrillo (2007)¹⁰, merece la pena hacer un nuevo recorrido por estos vocablos, lo que nos permitirá plantear una clasificación más precisa y acorde con el significado presente en los textos y enriquecer aún más esa lista con nuevas unidades léxicas omitidas en los trabajos anteriores (pocas, sin embargo, dada la exhaustividad de las investigaciones), teniendo en cuenta, por un lado, su extensión en la época según criterios de frecuencia y dispersión en el corpus y, por otro lado, sus restricciones desde el punto de vista lingüístico (modificadores y verbos que los seleccionan, cf. 3.2).

Como en francés, contamos con sustantivos que designan vegetales, incluyendo partes de vegetales (no necesariamente comestibles) y, en particular, frutas. Nykl (1927) cita y pone ejemplos representativos de los siguientes: *arveja*, *ajo*, *cañavera*, *chirivá*, *feste*¹¹, *haba*, *higo* / *higa*, *nuez*, *pera*, *prisco*, *puerro*¹². *Avellana*¹³, *espina* y *murgón* se recogen en Llorens (1929). En Wagenaar (1930, pp. 76-77) encontramos *avellana*, *castaña*, *faga* ('hayuco'), *cermeña*, *corteza*, *manzana*, *paja*, *pera* y *piñones*. En Nykl (1931), como recopilación de otros trabajos se incorpora *cereza*¹⁴; y *sarmiento*, en Rueda (1995).

A estos conviene añadir, por nuestra parte, *cohombro* y *mora* entre las frutas, *tortero*¹⁵ entre los vegetales y *arista*, entre los merónimos de vegetales¹⁶, especialmente el trigo. Los tres primeros son usos del siglo XV. *Cohombro* aparece una sola vez, integrado en una enumeración poética de sustantivos similares. En ese sentido, parece una creación *ad hoc*, quizá por analogía:

su argumentar non vale una paja, / nin un mal cogombro, tampoco un pepino (1406 -a1435, Juan Alfonso de Baena, *Poesías*, ed. Brian Dutton).

Tangencialmente, este último ejemplo nos permite actualizar la información de Comfort (1908) y el propio Nykl (1931) sobre este sustantivo, que consideran un uso moderno y que no recogen los restantes estudios. También *mora* y *tortero* nos han dejado un solo ejemplo en la misma obra:

fijosdalgo mesurados, / ténganse por enojados / de oír lo que non val' / una mora de moral (1379- a1425, Alfonso de Villasandino, *Poesías*, ed. Brian Dutton);

Sus dichos non valen dos viles torteros (1379-a1425, Alfonso de Villasandino, *Poesías*, ed. Brian Dutton).

¹⁰ Para evitar una acumulación fastidiosa de referencias bibliográficas, citaremos solo la obra en la que el sustantivo aparece por primera vez, aunque también se hagan eco de él otras posteriores.

¹¹ Se trata de un hápax de problemática etimología. Lo incluimos aquí como probable fruto comestible siguiendo los argumentos de Morreale (1963). Corominas y Pascual (1980-1991) lo definen como 'pizca o comino'.

¹² En todos los casos lematizamos con la forma actual; tengamos en cuenta que las variantes gráficas son numerosas en la época: *fava*, *hava*, *haba*... Algunas son erratas: *ligo* por *figo* en la transcripción del *Libro de Alexandre* del CORDE, por ejemplo.

¹³ *Tres avellanas*; probablemente las *tres aulanas* de Nykl (1931). Rueda (1995), tomando como base los estudios precedentes, menciona tanto *avellanas* como *aulanas*, sin darse cuenta de que ambos corresponden al mismo verso de la obra.

¹⁴ Se refiere a *cerezuela*, con una sintaxis diferente: *El omne cobdiçioso que nos sabe guardar, / por una çeresuela se dexa despeñar* (1240-1250, *Libro de Alexandre*, ed. Jesús Cañas).

¹⁵ Para el significado de esta voz, vid. Corominas y Pascual (1989-1991, s.v. *torcer*).

¹⁶ Tenía también el sentido de 'espina del pescado', vid. Corominas y Pascual (1989-1991, s.v. *arista*).

En cuanto a *arista*, encontramos dos ocurrencias, una del siglo XIV y otra del siglo XV:

e segunt aquestas pruevas, entençión e conquista / de tal questi3n dudosa
es menos que una arista (c1378-1406, Pero López de Ayala, *Rimado de
Palacio*, ed. Germán Orduna);

Nin los griegos a troyanos / non preçiaran un arista (a1435 c1465, Pero Ferruz,
Cancionero de Baena).

De todos los sustantivos de este grupo, el más utilizado y, por ende, el prototípico, fue *higo* o *higa*, con 26 ocurrencias, lo que corrobora la afirmación de Wagenaar (1930, p. 77) acerca de su amplia extensión en el periodo medieval, seguido a distancia de *arveja*, con ocho.

Así mismo, el español coincide con el francés en la abundancia de sustantivos inanimados concretos. En particular, las monedas. En Nykl (1927 y 1931) se recogen ya *dinarada*, *dinero*, *maravedí*, *meaja*, *mencal*, *pepi3n*, *pugés*, *pugesada*. *Cornado*¹⁷ y *sueldo* aparecen mencionados en Llorens (1929), lo mismo que *blanca*, lo que confirma Rueda (1995). Ninguno tiene en cuenta el sustantivo *novén*, sin embargo:

allá vos embió seis o siete pares / de brevas maduras que llaman godenes;
/ pero que non valen dos o tres novenes (1379-a1425, Alfonso de
Villasandino, *Poesías*, ed. Brian Dutton).

De todos ellos, *dinero* es el más frecuente (27 ocurrencias); los restantes no superan las cinco.

Entre los productos comestibles procesados (bien destinados a los humanos bien a los animales) o sus merónimos, tenemos *bodigo*, *pan* (Nykl, 1927), *çatico* (Wagenaar, 1930, p. 79), *migaja* (Llorens, 1929) y *pitanza* (Sas, 1974), en este caso como hiperónimo especializado. Todos ellos son más bien esporádicos.

Dentro de los inanimados concretos, y entre los objetos generales de escaso valor, Nykl (1927) cita también *tiesto* en Berceo y Wagenaar (1930, p. 79), *clavo* en el *Libro de Alexandre* (añadamos aquí dos ocurrencias más en el *Poema de Alfonso Onceno*) y *zapato*. Llorens (1929) menciona *canto*¹⁸ de *dinero* y *fuelle*¹⁹. Son usos poco frecuentes. Los productos menos valiosos son los desechos en sentido estricto. Aquí encontramos, *gállara*, *lixo* (Llorens, 1929) y *agalla*²⁰ (Wagenaar, 1930, p. 79).

Entre los merónimos del cuerpo humano o animal, Nykl (1931) incluye *rabo* (siguiendo a Pidal) y *cabello*. Llorens (1929) menciona *pelo*.

Los cuantificativos han dejado pocos restos; Nykl (1931) cita *grano (de mijo)*; Llorens (1929) menciona *gota*, *pico* y *vaso (de agua)*; y Rueda (1995), siguiendo a Cejador, *mueso (de pan)*.

Entre los animales tenemos *langosta*, *mosquito*, *caracol* y *cabr3n* en Nykl (1927 y 1931); *bestia muda*, *can*, *gorri3n*, *mosca*, *sardina* en Llorens (1929); *huevo*²¹ en Wagenaar (1930, p. 80), y *gallo* en Sas (1974). Ninguno cita *avutarda*, que

¹⁷ Cognado en Rueda (1995), pero es, a todas luces, errata.

¹⁸ *Canto* aquí como merónimo, cf. Corominas y Pascual, (1980-1991, s.v. Canto II).

¹⁹ El ejemplo procede del manuscrito O del *Libro de Alexandre*. Probablemente con el sentido leonés 'saco' u 'odre o pellejo', cf. Corominas y Pascual, (1980-1991, s.v. fuelle).

²⁰ Con el significado 'gállara'.

²¹ Lo incluimos en este grupo por tratarse del cuerpo que contiene el germen del embri3n de las aves u otras especies animales.

encontramos de nuevo en la colección poética del *Cancionero de Baena*, seleccionado, probablemente, por motivos de rima:

aunque fuesse de Sevilla / non valdría un avutarda (1379 - to 1425 Alfonso de Villasandino, *Poesías*, ed. Brian Dutton).

Los humanos tienen como representación únicamente el sustantivo *rapaz*, que aparece una sola vez en Berceo (Llorens, 1929).

Los abstractos designan aspectos de la voz y, en particular, realizaciones musicales o de comunicación verbal: *acento*, *mote*²², *palabra* (Llorens, 1929), pero también otras acciones de tipo diverso: *paso*, (Wagenaar, 1930, p. 74); *puntada* (Coterillo, 2007); *riso* (Llorens, 1929). En cuanto a los acontecimientos, solo contamos con el sustantivo *viento* (Llorens, 1929), en un único ejemplo de *Santa María Egipcíaca*, en final de verso, lo que nos hace pensar en un uso motivado por la rima. Por el contrario, el sustantivo *punto* (Wagenaar, 1930, pp. 82-83), de gran polisemia, se usa muy ampliamente en todo el periodo medieval y pasa al Renacimiento y al Barroco²³.

2.2. Bases verbales y modificadores

Las principales bases verbales que seleccionan $N_{val_mín}$ como colocativos anti-intensivos en español medieval son muy similares a las del francés (cf. 2.2.); en concreto *valer*: X no vale un $Y(N_{val_mín})$; *preciar*: $X(N_{hum})$ no precia Y un $Z(N_{val_mín})$; *dar*: $X(N_{hum})$ no dar un $Y(N_{val_mín})$ por $Z(N)$; *prestar*: $X(N_{hum})$ no prestar un $Y(N_{val_mín})$ a $Z(N_{hum}, inc)$; *perder*: $X(N_{hum})$ no perder un $Y(N_{val_mín})$ de Z ; *tener*: $X(N_{hum})$ no tener por un $Y(N_{val_mín})$ a $Z(N_{hum}, inc)$. Existen algunas variantes más complejas como $X(N_{hum})$ no dar, *preciar por Y quanto (valer)*²⁴ un $Z(N_{val_mín})$. La presencia de otros verbos y otras combinaciones verbales puede explicarse por factores meramente sintáctico-semánticos contextuales:

non me da mayor onra que farié a un can (c1236, Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo*, ed. Aldo Ruffinato);

e non cabrié entr'ellos un canto de dinero (1330-1343, Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, ed. Alberto Blecuá);

non fallié de la suma un pugés foradado (1246-1252, Gonzalo de Berceo, *Los milagros de Nuestra Señora*, ed. Claudio García Turza).

Al igual que en francés, en las estructuras con sujeto humano, el actante que está instanciado mediante un $N_{val_mín}$ y que funciona como negador discontinuo ligado al verbo (es decir, como un cuantificador oracional), corresponde al segundo actante de los predicados implícitos *valor* o *valía*:

recabdo su mandado como buen mensajero, / dixo que no l' daría valía d'un dinero (c1250, Poema de Fernán González, ed. Itziar López Guil).

El participio de presente no está descartado:

quissieronli sus dueñas revolver mala ceja / mas no l' empedecieron valient una erveja (1246-1252, Gonzalo de Berceo, *Los milagros de Nuestra Señora*, ed. Claudio García Turza).

También el español cuenta con algunos modificadores que permiten precisar y reforzar la imagen, aunque su número no es elevado. En general, se prefiere el

²² Seguimos aquí la interpretación de Corominas y Pascual, (1980-1991).

²³ *Calça*, que menciona Sas (1974) es, a nuestro entender, dudoso en este uso: *non gano calças*, lo mismo que *millares* en Llorens (1929): *qui puede e non quier dar non vale millares*. No obstante, el uso del primero es claro a partir del siglo XVI.

²⁴ El verbo *valer* era opcional.

sustantivo aislado. Entre los adjetivos, que suelen presentar claras connotaciones negativas, uno de los más comunes es *malo*. Aparece en colocación con *dinero* (6 ocurrencias), tanto antepuesto como pospuesto:

sabet, non vos daré a vós un dinero malo (*Poema de Mío Cid*, ed. Alberto Montaner); la çibdat de valencia non finco cosa que valliese vn mal dinero (1270-1284, Alfonso X, *Estoria de España*, ed. Lloyd A. Kasten y John J. Nitti),

y de modo menos frecuente con *higo* (un solo ejemplo): *Ca el tu amigo / a pos el mio non val vn mal figo* (c1280, *Elena y María*, d. R. Menéndez Pidal). Extendido está también *foradado*. Se trata de un participio adjetival que reduce el valor del objeto por su carácter inservible:

non vale contra Dios un tiesto foradado (p1236-1246, Berceo, *El duelo de la Virgen*, ed. Germán Orduna);

non fallié de la suma un pugés foradado (1246-1252, Gonzalo de Berceo, *Los milagros de Nuestra Señora*, ed. Claudio García Turza).

En combinación con *nuez* (1 ejemplo) hemos de interpretarlo como una alusión a la presencia del gusano, que lo hace incomedible: *mas no li valió todo una nuez foradada* (c1230, Gonzalo de Berceo, *Vida de San Millán*, ed. Brian Dutton). Con *tortero* aparece *vil*: *Sus dichos non valen dos viles torteros* (1379-a1425, Alfonso de Villasandino, *Poesías*, ed. Brian Dutton). Más sorprendente, sin embargo, es el adjetivo *maduro*, que encontramos modificando a *manzana* en una única ocasión y que, a nuestro entender, se explicaría por necesidades de la rima: *non dariedes por su vestidura / huna mançana madura* (c1215, *Vida de Santa María Egipcíaca*, ed. Manuel Alvar). El adjetivo *seco* aparece una vez combinado con *sardina*: *non son ende más preçiadados que la seca sardina* (1330-1343, Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua); *podrido*, con *arveja*: *non le valién a Poro tres arvejas podridas* (1240-1250, *Libro de Alexandre*, ed. Jesús Cañas). En muy pocos casos, el modificador es un sintagma preposicional, como en *fijosdalgo mesurados, / ténganse por enojados / de oír lo que non val' / una mora de moral* (1379- a1425, Alfonso de Villasandino, *Poesías*, ed. Brian Dutton).

Entre los cuantificadores, la Edad Media tuvo preferencia por el numeral *tres*:

mas no li valió tanto como tres cañaveras (c1230, Gonzalo de Berceo, *Vida de San Millán*, ed. Brian Dutton);

controbando cantares que non valién tres figas (p1235-1246, Gonzalo de Berceo, *El duelo de la Virgen*, ed. Germán Orduna);

Maguer que muchos son non valen tres arvejas (c1250, *Poema de Fernán González*, ed. Itz'ar López Guil).

Otros numerales son más esporádicos, pero no deja de ser destacable el *dos*: *por ende los sus dichos non valen dos arvejas y los que con él fincaron non valian dos castañas* (1330-1343, Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua). Los ejemplos del numeral *cuatro* están restringidos a las monedas:

e vio se magro e cautiuo que no valia quatro sueldos (c1414, Traducción de *Lanzarote del Lago*, ed. Harvey Sharrer);

y todo lo que yo le di no valía quatro maravedíes (1492-1493, *Diario del primer viaje de Colón*, ed. Consuelo Valera y Juan Gil).

El adverbio *solo*, con valor de conector gradativo puede considerarse habitual en la época, pues el número de sustantivos implicados es muy variado, aun cuando cada uno de esos sustantivos nos haya dejado un único ejemplo o, a lo sumo, dos:

çatico: "que al pobre Sant Lázaro non dio solo un çatico" (1330-1343, Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecuá); *bocado*: "que non puede a la boca, leuar solo un bocado" (c1378-1406, Pero López de Ayala, *Rimado de Palacio*, ed. Germán Orduna); *cornado*: "ca vuestros dichos anexos / non valen solo un cornado" (1379-1425, Alfonso de Villasandino, *Poesías, Cancionero de Baena*, ed. Brian Dutton); *paso*: "Entonces le travó por la falda de la loriga con las manos ambas tan fuerte, que solo un passo no lo dexava andar" (1482-1492, Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. J.M. Cacho Blecuá).

Conclusión

Este artículo nos ha permitido actualizar algunos de los sustantivos de valor mínimo del francés y el español medievales, aunque especialmente de este último. Ciertamente la consulta atenta del corpus nos ha permitido rastrear ciertos sustantivos no recogidos en trabajos anteriores; se trata de los siguientes: *arista*, *cohombro*, *mora*, *novén*, *tortero* y *avutarda*.

Desde el punto de vista comparativo, nuestro estudio ha puesto de manifiesto que las conexiones genéticas y culturales entre el español y el francés explican las numerosas similitudes entre las clases sintáctico-semánticas implicadas en la constitución de los anti-intensivos o atenuativos en ambos idiomas. No es sorprendente encontrar frutas y, en general, vegetales, incluyendo sus merónimos, así como inanimados concretos y, especialmente, las denominaciones de monedas, objetos de escaso valor y, en último término, algunos alimentos. No obstante, es posible detectar también algunas diferencias significativas. Las prendas de vestir constituyen una clase exclusiva del francés, pues no hemos encontrado testimonios de sustantivos pertenecientes a ella en el caso del español. Por el contrario, esta última lengua parece haber desarrollado una mayor preferencia por los nombres de animales que, si no están ausentes de los textos franceses, tienen en estos una representación mucho menos variada.

En cuanto a las bases verbales, son prácticamente idénticas en los dos idiomas. Las diferencias son, a ese respecto, mínimas, y se limitan a ejemplos de variantes dependientes del contexto. La presencia de modificadores es reducida. Son característicos de las clases de monedas y frutas. En el primer caso, al 'falso' del francés le corresponde el *malo* del español y, en menor medida, *foradado*; en el segundo caso, el recurso de ambos idiomas a 'podrido' tiene fácil justificación en la concepción del valor que atribuía a los productos agrícolas una sociedad esencialmente rural como la medieval.

Es muy destacable la posibilidad de recurrir a cuantificadores numerales que tienen como objeto, sin duda, potenciar el menosprecio por la realidad que designa el $N_{val_mín}$. Este uso, que podríamos considerar afectivo, parece más frecuente en español que en francés, idioma que utiliza solo esporádicamente alternativas al *un* ('uno'): 'dos': "Ne prisierent deus pois frasés" (*Miracles de Notre Dame*, t. 3, 1218, p. 44), "Les dieus que vous creés ne pris pas deus boutons" (*Buevon de Conmarchis*, 1271, p. 119); 'tres': "car sa force ne vaut .iii. pomes" (*Roman de la Rose*, BFM, 1275-1280, v. 5268) o incluso 'cuatro': "Ja n'en avra vaillant quatre deniers" (*Le Couronnement de Louis*, 1130, p. 8), "Ne lor remest vaillant .iiii. deniers" (*Aspremont*, 1190, p. 500). El numeral 'tres' aparece varias veces en la segunda parte del *Roman de la Rose*; además del ejemplo citado, tenemos: "ne ne present tresors .iii. pipes" (v. 5024), "Je ne priseroie .iii. chiches" (v. 6879).

Bibliografía

- BLANCO, X. (2023). Anti-intensifs et verbes paramétriques de 'prix' dans des corpus littéraires de l'ancien français. *Anales de Filología Francesa*, 31, pp. 745-758.
- BLANCO, X. & GARCÍA PÉREZ, R. (2021). Las estructuras comparativas intensivas aplicadas al adjetivo *negro* en español medieval en comparación con el francés. *Romanica Olomucensia*, 33 (1), pp. 21-39.
- COMFORT, W. W. (1908). The figurative negative in Romance Literature. *Modern Language Notes* XXIII (2), pp. 61-63.
- COTERILLO DÍEZ, S. C. (2007). El refuerzo de la negación mediante sustantivos de valor mínimo: una visión quijotesca. *Moenia: Revista lucense de lingüística & literature*, 13, pp. 341-360.
- DALE, G. I. (1929). The figurative negative in old Spanish. *Modern Language Notes*, XLIV, pp. 323-324.
- GROSS, G. (2012). *Manuel d'analyse linguistique*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- KENISTON, H. (1937). *The syntax of Castilian prose*. Chicago: University of Chicago Press.
- LLORENS, E. (1929). La negación en español antiguo con referencias a otros idiomas. *RFE*, Anejo XI, 185-192.
- MEDINA GRANDA, R. M. (2000-2001). Expresiones de valor mínimo y polaridad negativa en occitano antiguo. Comparación con otros romances medievales. *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 50-51, pp. 279-362.
- MÖHREN, F. (1980). *Le renforcement affectif de la négation par l'expression d'une valeur minimale en ancien français*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- MORREALE, M. (1963). Apuntes para un comentario literal del Libro de Buen Amor. *BRAE* 43, pp. 249-372.
- NYKL, A. R. (1927). Old Spanish Terms of Small Value. *Modern Language Notes*, 42 (5), pp. 311-313.
- NYKL, A. R. (1931). Old Spanish Terms of Small Value. *Modern Language Notes*, 46 (3), pp. 166-170.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- RUEDA, M. (1995). Los refuerzos de la negación en la literatura medieval española: análisis lingüístico. *Contextos*, 25-26, pp. 93-133.
- RUEDA, M. (1997). *Los términos negativos en español: aproximación diacrónica*. Universidad de León.
- SAS, L. (1974). No vale una paja y expresiones de este tipo en el Libro de Alexandre. *Homenaje a Rosenblat en sus 70 años*. Caracas: Instituto Pedagógico de Caracas, pp. 469-477.
- WAGENAAR, K. (1930). *Étude sur la négation en ancien espagnol jusqu'au XVe siècle*. La Haye: Librairie J.-B. Walters Sté Anmé Groninge.

Diccionarios y bases de datos

- AND = Anglo-Norman Dictionary, 2nd ed. (online). Modern Humanities Research Association/Anglo-Norman Text Society, London/Oxford (2022). <http://www.anglo-norman.net> [30/01/2023].
- BFM = Base de Français Médiéval (online). ENS de Lyon, Lyon (2022). <http://txm.bfm-corpus.org> [22/01/2023].
- CDH = Real Academia Española (2013): Corpus del Diccionario histórico de la lengua española (CDH) (online). <https://apps.rae.es/CNDHE> [22/01/2023].

- CORDE = Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) (online). Diachronic Spanish corpus. <http://www.rae.es> [22/01/2023].
- DECH = COROMINAS, J., PASCUAL, J. A.: Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Gredos: Madrid (1980-1991).
- DMF = Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500). Laboratoire ATILF, Université de Lorraine. <http://www.atilf.fr/dmf> [22/01/2023].
- FEW = Französisches Etymologisches Wörterbuch (online). <https://lecteur-few.atilf.fr> [22/01/2023].
- FRANTEXT = Base textuelle Frantext (online). ATILF-CNRS & Université de Lorraine (1998-2019). <http://www.frantext.fr> [22/01/2023].

Dunia Hourani-Martín

Fraseología en el discurso jurídico-ambiental. Las construcciones verbonominales desde una perspectiva contrastiva (español-alemán). Berlín: Peter Lang, 2023, 286 p., ISBN: 9783631894613.

Tras finalizar su tesis doctoral en el programa de Lenguas, Textos y Contextos, Dunia Hourani-Martín presenta, en el volumen aquí reseñado, una versión revisada y actualizada de dicha investigación. La monografía, titulada *Fraseología en el discurso jurídico-ambiental. Las construcciones verbonominales desde una perspectiva contrastiva (español-alemán)*, aborda el análisis de las construcciones verbonominales (CVN) en el ámbito jurídico relacionado con la protección ambiental frente al cambio climático. Publicado por Peter Lang en la colección «Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation», el libro se inscribe en un campo de estudio que combina fraseología y lingüística jurídica, especialmente en el contexto del derecho ambiental, lo que lo convierte en un recurso valioso tanto para traductores como para profesionales del derecho que buscan profundizar en el uso de la fraseología en contextos jurídicos comparados.

Nacida en el seno de una encrucijada entre multidisciplinaria e interdisciplinaria, y lejos de confeccionar una obra terminológica completa, la monografía que reseñamos es una aportación a un ámbito fraseológico relativamente poco estudiado, a saber, el del cambio climático en el par español-alemán. El propósito de dicho estudio se centra en el "análisis formal de las unidades fraseológicas especializadas del derecho (en adelante, UFED) compuestas por un verbo fraseológico (VF) y un núcleo terminológico (NT) en el subdominio jurídico-ambiental de la protección frente al cambio climático dentro de la combinación lingüística español-alemán" (p. 14). La formación de su autora, de hecho, no solo le permite tener acceso directo a los dos idiomas, sino que se hace patente en la claridad y el detalle de la comprensión tanto del lenguaje jurídico como de las particularidades fraseológicas en español y alemán. De esta forma, logra manejar las dificultades que las unidades fraseológicas especializadas en el ámbito jurídico presentan para su traducción, debido a las diferencias entre los ordenamientos jurídicos y la carencia de productos terminográficos adecuados.

El libro se articula en torno a siete capítulos y cuenta con un prólogo firmado por Esteban T. Montoro del Arco, Profesor Titular del Departamento de Lengua Española de la Universidad de Granada. El estudio introductorio, exhaustivo y detallado, delimita eficazmente el campo de actuación del trabajo. Tras el planteamiento de unas hipótesis, Hourani-Martín identifica y desglosa cinco objetivos que conformarán

el esqueleto de su trabajo: la identificación y selección de las CVN dentro del dominio de la protección frente al cambio climático; el análisis de las transformaciones que sufren los VF a partir de las posibilidades transformativas de las CVN; la creación de esquemas matriciales a partir de esas estructuras particularmente productivas con el fin de proporcionar los términos polilexemáticos (TP) comparando los idiomas español y alemán; el cotejo de los patrones que gobiernan los sistemas de transformación fraseológica y formación terminológica y, finalmente, la presentación de las distintas variantes gráficas, morfosintácticas y léxicas.

Con el segundo capítulo, "La fraseología jurídica", nos adentramos en la zona gris que plantea la traducción especializada, abordando uno de los elementos lingüísticos imprescindibles de la estilística jurídica: las unidades fraseológicas especializadas del derecho (UFED). La variedad, tanto denominativa como conceptual, de las UFED, y la ausencia, en el ámbito teórico, de un enfoque relativamente común a la hora de aproximarse al estudio de la fraseología jurídica, han llevado a una variedad de interpretaciones y prácticas en el análisis de las unidades fraseológicas dentro del lenguaje jurídico, lo que dificulta la estandarización y comparabilidad de los estudios en este campo. De hecho, la dimensión cultural del derecho y la divergencia terminológica, al representar dos escollos en toda práctica de traducción especializada, permiten a la autora sugerir y plantear los presupuestos de los que cada traductor debería partir al relacionarse con las UFED, en general, y con las CVN, en particular.

En el tercer capítulo, titulado "El derecho ambiental y su discurso", Hourani-Martín examina el marco de actuación del trabajo, el derecho ambiental, exponiendo además las particularidades científicas y jurídicas de un tema tan reciente como el cambio climático. La juventud de la que goza la disciplina del derecho ambiental y, por ende, su dinamismo y la combinación de enfoques multi e interdisciplinarios, entre otros, se revelan imprescindibles para ofrecer un panorama general del ámbito que concierne al cambio climático y, de tal manera, revelar la deuda con el derecho internacional y comunitario. La autora recoge, de igual modo, diversas referencias bibliográficas, tanto monolingües como contrastivas, de los estudios realizados hasta el momento acerca de las investigaciones en el discurso jurídico-ambiental.

La cuarta sección, "Metodología de diseño y compilación del corpus CLIMA", expone las etapas de construcción del corpus desde la identificación de un campo de estudio lo más específico posible, la disminución de los gases de efecto invernadero, pasando por los criterios que motivaron la selección de los textos, tales como géneros textuales, fecha de publicación, lenguas y dominios de especialidad. Se trata de un corpus paralelo y comparable diseñado específicamente para esta investigación, dentro del cual se recogen 631 563 *tokens* y 18 016 *types* para el corpus alemán —CLIMA-DE— y 864 137 *tokens* y 14 497 *types* para el correspondiente español —CLIMA-ES—. En las páginas siguientes, el lector puede acceder a los criterios que guiaron la confección del corpus, ya que en ellas se señala que los textos se derivan del discurso escrito y se producen en contextos altamente especializados y auténticos, lejos de cualquier tropiezo de idiosincrasia lingüística. Asimismo, se trata de un corpus sincrónico y cerrado cuya fecha de partida coincide con la aprobación del Protocolo de Kioto por el Consejo de la Unión Europea, aprobación fechada el 25 de abril de 2002, hasta finalizar la tercera fase del Régimen Europeo de Comercio de Derechos de Emisión, en diciembre de 2020.

El enfoque metodológico de la investigación se encuentra en la quinta sección, titulada “Análisis del corpus CLIMA”, en la que la autora se dedica a presentar la labor de procesamiento e interrogación del corpus a través del programa Sketch Engine. La combinación de diversos enfoques, tanto cuantitativo como cualitativo, así como *corpus-driven* y *corpus-based*, permitió a la autora explotar el corpus desde diversas perspectivas y metodologías, en calidad de herramienta privilegiada para alcanzar los objetivos de la investigación. Posteriormente, se presenta un listado de palabras clave dentro del dominio de especialidad, tanto univerbales —*verificador, Luftfahrzeugbetreiber*— como pluriverbales —*derecho de emisión, nationaler verwalter*— en las dos lenguas objeto de estudio.

A continuación, se presentan las funciones empleadas, tales como N-Grams y Word Sketch, con el fin de detectar los patrones combinatorios más frecuentes y las construcciones verbonominales en función de su frecuencia de aparición, respectivamente. Además, el análisis se fortalece significativamente mediante el uso de soportes gráficos, tales como tablas y gráficos, lo cual le permite ilustrar de manera clara y comprensible los resultados obtenidos. Así, “partiendo de la base de que toda CVN se compone de un VF y de una UT [unidad terminológica] [...] el primer paso para la selección de las unidades fue la detección de los NT.” (p. 78). Es aquí donde las listas previamente recopiladas permitieron vislumbrar los NT y establecer los criterios de identificación de las CVN a través de listas de coocurrencias de los mismos, revelando esas construcciones más prototípicas dentro del dominio de especialidad investigado. De ser así, las cinco construcciones que apelan al NT de las *emisiones* resultaron en *reducir las emisiones, verificar las emisiones, seguir las emisiones, notificar las emisiones* y *limitar las emisiones*, mientras que el NT de los *derechos de emisión* resultó en *asignar derechos de emisión, subastar derechos de emisiones, transferir derechos de emisión, entregar derechos de emisión* y *expedir derechos de emisión*, junto con sus formas correspondientes en alemán.

Los “Resultados” del análisis de las UT se encuentran bien explicados en el sexto capítulo, donde, en más de ochenta páginas, se presenta, de forma muy rigurosa y puntual, la distribución de los dos NT objeto de análisis, *emisiones* y *derecho de emisión* y sus homólogos alemanes *Emissionen* y *Zertifikate/Berechtigungen*. La revisión de cada NT se declina a través de un análisis que, primero, da cuenta de la distribución de las CVN dentro del corpus, documentando los distintos contextos de aparición de cada CVN y discriminando, además, entre su aparición bajo forma de CVN o como parte de un TP. Partiendo del NT de las *emisiones*, cuyo carácter denominativo le otorga un lugar de primacía en el corpus, se presentan, en las páginas siguientes, las construcciones en las que la “unidad nominal deverbal resultativa” (p. 101) interviene como objeto directo del VF. Para cada CVN se detalla su distribución en el corpus, su aparición en forma de transformación paradigmática y sintagmática, su estructura morfológica y, por último, se documentan los casos en los que la construcción integra o forma parte de un TP. Del mismo tratamiento se beneficia también el segundo núcleo objeto de análisis, a saber, *derecho de emisión* y *Zertifikate/Berechtigungen*.

En las “Conclusiones” la autora vuelve a resaltar la relevancia de los conceptos de naturalidad y adecuación en la traducción jurídica, lo cual le permite justificar la investigación llevada a cabo. En ellas, de forma sintética y ordenada, se validan las hipótesis que han ido ocupando la sección introductoria. Asimismo, los hallazgos del análisis revelan la prevalencia de ciertas variantes gráficas, morfosintácticas y léxicas.

La autora destaca la doble importancia de registrar estas variantes en herramientas terminográficas para mejorar la calidad de la traducción jurídica e incorporar patrones transformativos de las CVN en dichas herramientas. Esto no solo contribuiría a incrementar la precisión y naturalidad de las traducciones, sino que también posibilitaría a los traductores una comprensión más detallada de la terminología y fraseología del ámbito jurídico especializado. Cierran el texto el anexo I, que, en más de cincuenta páginas, ofrece una detallada descripción de los documentos que conforman el corpus CLIMA, y una extensa bibliografía, testimonio, una vez más, de la exhaustividad y rigor del estudio realizado.

Las páginas de este libro, además de destacar por un minucioso análisis lingüístico, se enriquecen con una integración de diversas perspectivas, tanto multidisciplinarias como interdisciplinarias. Estos elementos no solo apuntan a mejorar la calidad de la traducción jurídica y el conocimiento terminofraseológico en las dos lenguas objeto de análisis, sino que reflejan el compromiso de la autora con un esfuerzo por profundidad y exhaustividad. Con una precisión quirúrgica que cautiva al lector, este trabajo brinda un caudal de información y conceptos que se entrelazan sin esfuerzo, permitiendo una comprensión integral y accesible del tema tratado. Con ello y todo, la presente obra proporciona un punto de referencia irrenunciable para aquellos interesados en la intersección del lenguaje, el derecho y el medio ambiente.

En conclusión, la monografía destaca la necesidad de un enfoque sistemático y exhaustivo en la representación de las CVN en recursos terminográficos, teniendo en cuenta las demandas específicas de los traductores y la diversidad de fenómenos denominativos y conceptuales en los lenguajes de especialidad. Queda cumplido así con creces el propósito fundamental de la investigación, que, como señala la propia autora, no era otro que “guiar otros trabajos dedicados al estudio de las UFE [unidad fraseológica especializada] en otros dominios” y “ayudar a elaborar herramientas terminográficas útiles que tengan en cuenta las necesidades que enfrentan los mediadores lingüísticos” (p. 192).

Francesca Panajo
Universidad de Nápoles Parthenope, Italia
 <https://orcid.org/0009-0001-8942-4197>
francesca.panajo001@studenti.uniparthenope.it