



**ХИСПАНСКО НАСЛЕЂЕ У
МУЛТИКУЛТУРАЛНОМ СВЕТУ
ЗБОРНИК У ЧАСТ
ПРОФЕСОРУ ДАЛИБОРУ СОЛДАТИЋУ**

УРЕДНИЦИ

Владимир Карановић

Анђелка Пејовић

**EL LEGADO HISPÁNICO
EN EL MUNDO MULTICULTURAL
VOLUMEN MONOGRÁFICO EN HOMENAJE
AL PROFESOR DALIBOR SOLDATIĆ**

EDITORES

Vladimir Karanović

Anđelka Pejović

У ЧАСТ ПРОФЕСОРУ
ДАЛИБОРУ
СОЛДАТИЋУ
VOLUMEN MONOGRÁFICO
EN HOMENAJE AL PROFESOR
DALIBOR SOLDATIĆ

Филолошки факултет
Универзитет у Београду 2020

Facultad de Filología
Universidad de Belgrado



ЗБОРНИК У ЧАСТ ПРОФЕСОРУ ДАЛИБОРУ СОЛДАТИЋУ



**VOLUMEN MONOGRÁFICO EN HOMENAJE
AL PROFESOR DALIBOR SOLDATIĆ**



**ХИСПАНСКО НАСЛЕЂЕ У
МУЛТИКУЛТУРАЛНОМ СВЕТУ**
ЗБОРНИК У ЧАСТ
ПРОФЕСОРУ ДАЛИБОРУ СОЛДАТИЋУ

**EL LEGADO HISPÁNICO
EN EL MUNDO MULTICULTURAL**
VOLUMEN MONOGRÁFICO EN HOMENAJE
AL PROFESOR DALIBOR SOLDATIĆ

УРЕДНИЦИ / EDITORES

Владимир Карановић / Vladimir Karanović
Анђелка Пејовић / Anđelka Pejović

Београд, 2020 / Belgrado, 2020

УРЕЂИВАЧКИ ОДБОР / CONSEJO EDITORIAL

Јасна Стојановић (Универзитет у Београду) / Jasna Stojanović (Universidad de Belgrado)
Јелена Филиповић (Универзитет у Београду) / Jelena Filipović (Universidad de Belgrado)
Весна Дицков (Универзитет у Београду) / Vesna Dickov (Universidad de Belgrado)
Мирјана Секулић (Универзитет у Крагујевцу) / Mirjana Sekulić (Universidad de Kragujevac)
Бојана Ковачевић Петровић (Универзитет у Новом Саду) / Bojana Kovačević Petrović (Universidad de Novi Sad)
Ксенија Вранеш (Универзитет у Београду) / Ksenija Vraneš (Universidad de Belgrado)
Жељко Донић (Универзитет у Београду) / Željko Đonić (Universidad de Belgrado)

НАУЧНИ ОДБОР / COMITÉ CIENTÍFICO

Аурелио Гонсалес и Перес (*El Colegio de México*, Мексико) / Aurelio González y Pérez (El Colegio de México, México)
Тони Дорка (*Macalester College*, Минесота, САД) / Toni Dorca (Macalester College, Minnesota, EE.UU.)
Палома Дијас Мас (*CSIC*, Шпанија) / Paloma Díaz Mas (CSIC, España)
Илинка Илијан (Западни универзитет у Темишвару, Румунија) / Ilinca Ilian (Universidad del Oeste de Timisoara, Rumanía)
Бранка Каленић Рамшак (Универзитет у Љубљани, Словенија) / Branka Kalenić Ramšak (Universidad de Ljubljana, Eslovenia)
Александра Манчић (Институт за књижевност и уметност, Србија) / Aleksandra Mančić (Instituto de Literatura y Arte, Serbia)
Габријела Менцел (Универзитет Лоранд Етвош, Мађарска) / Gabriella Menczel (Universidad Eötvös Lóránd, Hungría)
Адријана Бокино (Национални универзитет у Мар дел Плати, Аргентина) / Adriana Bocchino (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)
Бланка Рипол Синтес (Универзитет у Барселони, Шпанија) / Blanca Ripoll Sintes (Universidad de Barcelona, España)
Дорде Кувардић Гарсија (Универзитет у Костарики, Костарика) / Dorde Cuvardic García (Universidad de Costa Rica, Costa Rica)
Хавијер Лопес Кинтанс (Универзитет у Сантјагу де Компостели, Шпанија) / Javier López Quintáns (Universidad de Santiago de Compostela, España)
Ксенија Шуловић (Универзитет у Новом Саду, Србија) / Ksenija Šulović (Universidad de Novi Sad, Serbia)
Асунта Полици (Универзитет у Палерму, Италија) / Assunta Polizzi (Universidad de Palermo, Italia)
Маја Шабец (Универзитет у Љубљани, Словенија) / Maja Šabec (Universidad de Ljubljana, Eslovenia)
Доминго Лијон (Универзитет у Печују, Мађарска) / Domingo Lilón (Universidad de Pécs, Hungría)
Јелена Ердељан (Универзитет у Београду, Србија) / Jelena Erdeljan (Universidad de Belgrado, Serbia)
Саша Марјановић (Универзитет у Београду, Србија) / Saša Marjanović (Universidad de Belgrado, Serbia)

ЛЕКТУРА И КОРЕКТУРА ТЕКСТОВА / LECTURA Y CORRECCIÓN DE TEXTOS

Уго Маркос Бланко (Универзитет у Београду) / Hugo Marcos Blanco (Universidad de Belgrado)
Луиза Валожић (Универзитет у Београду) / Luiza Valozić (Universidad de Belgrado)
Франсиско Капиља Мартин (Универзитет у Београду) / Francisco Capilla Martín (Universidad de Belgrado)

ИЗДАВАЧ / EDITORIAL

Филолошки факултет Универзитета у Београду / Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado

За издавача / Editado por

Проф. др Љиљана Марковић / Prof. Dra. Ljiljana Marković

Прелом текста и припрема за штампу / Diseño y maquetación

Предраг Жижовић / Predrag Žižović

Штампа / Impreso en

Слава (Београд) / Slava (Belgrado)

Тираж / Tirada

100 примерака / 100 ejemplares

ISBN 978-86-6153-638-0

https://doi.org/10.18485/legado_hispanico.2020

САДРЖАЈ / SUMARIO

УВОДНА РЕЧ 9

PRÓLOGO 15

КЊИЖЕВНОСТ / LITERATURA

Весна Дицков

ДАЛИБОР СОЛДАТИЋ О ХИСПАНОАМЕРИЧКОЈ
КЊИЖЕВНОСТИ: ПРИЛОЗИ У СРПСКИМ
КЊИЖЕВНИМ ПЕРИОДИЧНИМ ПУБЛИКАЦИЈАМА 23

Branka Kalenić Ramšak

LA GRAN NOVELA HISPANOAMERICANA
Y ALGUNOS PALIMPSESTOS EUROPEOS 43

Владимир Карановић

РЕЦЕПЦИЈА СТВАРАЛАШТВА БЕНИТА ПЕРЕС ГАЛДОСА
У СРПСКОЈ КУЛТУРНОЈ И АКАДЕМСКОЈ СРЕДИНИ 55

Snežana Jovanović

LA IDENTIDAD DE LA MUJER, DERECHO A LA EDUCACIÓN
Y EL IMPULSO DE REDEFINICIÓN DE SU ROL EN LA
SOCIEDAD EN *LAS MUJERES ESPAÑOLAS, AMERICANAS
Y LUSITANAS PINTADAS POR SÍ MISMAS* 87

Жељко Донић

ПОСРЕДНИЦИ И РЕЦЕПЦИЈА: ПРЕВОД И КРИТИКА
ПЕСНИЧКОГ ДЕЛА РАФАЕЛА АЛБЕРТИЈА У
ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ КУЛТУРНОЈ СРЕДИНИ 103

Sergio García García

«SI YO ME PIERDO, QUE ME BUSQUEN EN ANDALUCÍA
O EN CUBA»: LA MIRADA ANTILLANA DE FEDERICO
GARCÍA LORCA A PARTIR DE «SON DE NEGROS EN CUBA» 131

<i>Isidora Kalović</i> TEORIJE ROMANA HUANA VALERE, GISTAVA FLOBERA I MARIJA VARGAS LJOSE: PRILOG UPOREDNOJ ANALIZI	147
<i>Luiza Valožić</i> ANÁLISIS INTERTEXTUAL COMO PUNTO DE ENCUENTRO: BRANISLAV NUŠIĆ Y YULA RIQUELME	163
<i>Ilinca Ilian</i> TRES NOVELAS DE ADOLESCENTES: SALINGER, PLENZDORF, FUGUET	181
<i>Domingo Lilón</i> LAS «MEMORIAS AMERICANAS» DE PÁL ROSTI: «TRAS LAS HUELLAS DE HUMBOLDT»	201
<i>Ксенија Вранеш</i> КОРТАСАРОВ „АУТО-ПУТ ЗА ЈУГ“ НА ФИЛМУ ИЛИ АДАПТАЦИЈЕ КОЈЕ ТО МОЖДА НИСУ	219
<i>Bojana Kovačević Petrović</i> MEKSIČKA KNJIŽEVNOST POSLE „BUMA“	241
<i>Mirjana Sekulić</i> BARBARIE Y DESPERTAR DEL HÉROE EN LA NOVELA EL SUEÑO DEL CELTA DE MARIO VARGAS LLOSA	259
<i>Миодраг М. Вукчевић</i> ХУМБОЛТОВ СУСПРЕТ СА АМАЗОНИЈОМ: МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ У КЕЛМАНОВОМ РОМАНУ МАПИРАЊЕ СВЕТА	277
<i>Sanja Mihajlović-Kostadinovska</i> PARALELISMOS Y DIVERGENCIAS EN DOS CUENTOS DE JESÚS DÍAZ: «EL ENCUENTRO» Y «EL PIANISTA ÁRABE»	297
<i>Giuseppe Gatti Riccardi</i> FORMAS DE INVISIBILIDAD EN DOS NOVELAS HISPANOAMERICANAS DE COMIENZOS DEL NUEVO SIGLO. TRANSPARENCIAS AUTOELEGIDAS, CYBER-MONSTRUOS Y HOLOGRAMAS CORPÓREOS EN MÓNICA OJEDA Y CÉSAR AIRA	315

ЛИНГВИСТИКА / LINGÜÍSTICA

Andelka Pejović
O REČNICIMA KOJI UKLJUČUJU ŠPANSKI I SRPSKI JEZIK 345

Jasmina Markić
LA PASIÓN POR EL IDIOMA EN *LA RAMBLA PARALELA*
Y *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS* 373

Tibor Berta
LA SELECCIÓN DE AUXILIARES DE VERBOS
INTRANSITIVOS EN LA VERSIÓN SEVILLANA
DE LA *HISTORIA DEL NOBLE VESPASIANO* 393

Gabriela Vokić
HABLANTES DE HERENCIA HISPANA EN PROGRAMAS
DE LENGUA UNIVERSITARIOS EN LOS EE.UU.:
UN PANORAMA SINCRÓNICO 419

Ивана Николић
НЕОЛОГИЗМИ: ОДРЕЂЕЊЕ ТЕРМИНА И ПРЕГЛЕД
ИСТРАЖИВАЊА У ШПАНСКОЈ И СРПСКОЈ ЛИНГВИСТИЦИ 435

ХИСПАНИСТИКА У СРБИЈИ И СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ / HISPANISMO SERBIO Y ESTUDIOS CULTURALES

César Luis Díez Plaza
LECTORADOS DE ESPAÑOL
EN SERBIA Y MONTENEGRO (1991–2019) 459

José-Miguel Palacios
EL NOVENTA Y OCHO ESPAÑOL Y EL NOVENTA Y OCHO SERBIO 477

Jelena Filipović / Ivana Vučina Simović
LA PRESENCIA DE LOS SEFARDÍES EN LOS PAISAJES
CULTURALES DE BELGRADO ANTES DEL HOLOCAUSTO:
UNA PERSPECTIVA DE LA SEMIÓTICA MULTIMODAL 495

БИОГРАФИЈЕ / BIOGRAFÍAS 531

УВОДНА РЕЧ

Почетак академског хиспанизма на југословенском простору везује се за средину XX века, када је шпански језик почео да се изучава на тадашњој Катедри за романистику при Филозофском факултету Универзитета у Београду. Пут од изборног предмета у оквирима студија романистике до интегралних четворогодишњих студија хиспанистике пређен је за двадесетак година, те је на Катедри за романистику Филолошког факултета у Београду 1971. године формирана Група за шпански језик и књижевност, а предавачи су били родоначелници академске хиспанистике на нашим просторима: Љиљана Павловић Самуровић, Далибор Солдатић, Хуан Октавио Пренс и Силвија Искјердо Тодоровић. У наредним деценијама група за шпански језик и хиспанске књижевности ће развијати своје кадровске и научне капацитете, али и дидактички потенцијал, да студентима пружи најсавременије знање и темељне и свеобухватне студије хиспанистике. Катедра за иберијске студије Филолошког факултета у Београду данас представља један од најразвијенијих, најкомплетнијих и најутицајнијих центара регионалне иберистике. Значајан допринос развојном процесу академске хиспанистике дао је и проф. др Далибор Солдатић.

Далибор Солдатић рођен је 1947. године у Буенос Ајресу (Аргентина). Дипломирао је (*Cum laude*) на Групи за шпански језик и књижевност Филозофског факултета Националног аутономног универзитета у Мексику 1968. године. На истом универзитету завршио је и последипломске студије, одбранивши (*Magna cum laude*) магистарски рад под насловом *La nostalgia en la obra poética de Rafael Alberti*.

Од септембра 1969. до децембра 1970. године радио је као секретар Комисије за међународне везе у Председништву Савеза омладине Југославије. Од 1988. до 1994. године радио је у Савезном секретаријату за иностране послове (као заменик челника Управе за информације и културу, затим и као саветник за штампу и културу, а обављао је и дужност отправника послова у амбасади СР Југославије у Риму (1992–1993).

Проф. др Далибор Солдатић провео је највећи део свог радног века у науци и универзитетској настави. За асистента-приправника за шпански језик и књижевност на Филолошком факултету Универзитета у Београду изабран је у децембру 1970, а за асистента 1974. године. У току школске 1976/1977. боравио је у Паризу као стипендиста француске владе сакупљајући грађу за докторску дисертацију коју је, под насловом *Теорија романа Марија Варгас Љосе*, одбранио 1984. године. Наредне године изабран је у звање доцента за шпански језик и књижевност, у звање ванредног професора 2003. године, а 2011. године у звање редовног професора.

На Филолошком факултету професор Далибор Солдатић био је члан Савета (три мандата), заменик управника и, у два наврата, управник Катедре за иберијске студије, продекан за науку и међународну сарадњу (2006–2010), а обављао је дужности проректора за међународну сарадњу Универзитета у Београду (2013–2015) и оснивача Центра за учење на даљину (2012–2015). Његово изузетно дипломатско искуство и способност за сагледавање, дефинисање и реализацију краткорочних и дугорочних образовних стратегија допринели су развоју и унапређењу Филолошког факултета и Универзитета у Београду.

Аутор је више десетина научних и стручних радова из области хиспаноамеричке и шпанске књижевности, објављених у домаћим и међународним научним часописима, у зборницима с научних скупова или у тематским публикацијама. Од посебног значаја за књижевноисторијски и дидактички вид хиспанистике у Србији јесу публикације *Шпанска књижевност, Књига I: Средњи век и ренесанса* (Сарајево: Свјетлост / Београд: Нолит, 1985), објављена у коауторству с Љиљаном Павловић Самуровић, затим ауторска монографија *Прилози за теорију новог хиспаноамеричког романа* (Београд: Филолошки факултет / Крагујевац: Нова светлост, 2002) и *Свет хиспанистике: увод у студије* (Београд: Завод за уџбенике, 2011), објављена у коауторству са Жељком Донићем.

Професор Солдатић је током своје хиспанистичке активности допринео и развоју преводилаштва у нашој културној средини, како у својству преводиоца, тако и као уредник едиција преведених шпанских и хиспаноамеричких књижевних дела. Са шпанског на српски је превео дела шпанских писаца реализма и натурализма (*Разбаштињена* и *Фортуната* и *Хасинта* Бенита Перес Галдоса), али и дела савремене шпанске (нпр. *Белвер Јин* Хесуса Ферера, *Агире, гнев божји* Рамона Х. Сендера, *Љубав, знатижеља, прозак и сумње* Лусије

Ечеварије, *Хроника о запањеном краљу* Гонсала Торентеа Баљестера, *Знаци идентитета* Хуана Гојтисола итд.) и хиспаноамеричке књижевности (*Неприметни злочин* Гиљерма Мартинеса, *Кланица* и *Заробљеница* Естебана Ећеверије, *Ахил или герилац* и *убица* Карлоса Фуентеса, *Приче за размишљање* Хорхеа Букаја итд.). Преводио је и са српског на шпански, а од посебног је значаја превод романа Милорада Павића *Хазарски речник* (Milorad Pavić, *Diccionario jázaro. Novela léxico*, Barcelona: Anagrama, 1989), који је омогућио и шпанској културној средини да се упозна с делом једног од наших најзначајнијих савремених писаца. Већина превода садржи и ауторске предговоре и поговоре у којима Далибор Солдатић упознаје српске читаоце с основним одликама стваралаштва аутора или одабраним кључним критичким видовима преведеног књижевног дела. Управо ће ови текстови представљати основ и полазиште интеркултурних сусрета и рецепције шпанских или хиспаноамеричких писаца у нашој средини.

Професор Солдатић је током своје хиспанистичке активности био члан Међународног удружења хиспаниста, део редакције *Анала Филолошког факултета*, члан Научног комитета часописа *Alabe – Revista de las Universidades Lectoras* Универзитета у Алмерији (Шпанија) и члан почасног одбора часописа *Беоиберистика – Часопис за иберујске, латиноамеричке и компаративне студије* Универзитета у Београду. Активно је учествовао у формирању Мреже хиспаниста Централне Европе (*Red de hispanistas de Europa Central*, 2009), у оквиру које су успостављени и реализовани бројни видови сарадње, мобилности наставника и студената, заједничких пројеката и других облика међууниверзитетског повезивања.

Добитник је Краљевског ордена Изабеле Католичке (*La Orden de Isabel la Católica*, 2013), за посебан допринос промоцији шпанске културе и развоју хиспанистике у Србији.

Импресивна био-библиографија проф. др Далибора Солдатића сасвим јасно говори о његовом изузетном доприносу изучавању хиспанских књижевности на нашем тлу. Током универзитетске каријере професор Солдатић се показао као пожртвован и несебичан наставник и руководилац, и остварио је добре резултате у раду са студентима и колегама. Подстицао их је на активно учешће у наставном процесу, наставак студија, потом и на усавршавање у земљи или иностранству, али и учествовао у снажењу кадровских потенцијала катедре и даљем развоју студија хиспанистике. Током вишедеценијске академске каријере професор Солдатић

је био ментор или члан комисија за одбрану завршних радова на докторским, магистарским и мастер студијама, као и потписник реферата за избор или унапређење наставника и сарадника, константно водећи рачуна о формирању и развоју хиспанистичког подмлатка на домаћим универзитетима. Држао је предавања на универзитетима у земљи и иностранству, а учествовао је и у оснивању и наставном развоју Катедре за хиспанистику Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу.

Монографија *Хиспанско наслеђе у мултикултуралном свету* приређена је у част професору Солдатићу, као омаж његовој богатој хиспанистичкој активности и трагу који је оставио у нашој академској и културној средини. Публикација садржи 24 научна рада, који обухватају најразличитије тематске области савремених хиспанистичких истраживања аутора и ауторки из више земаља (Шпанија, Словенија, Румунија, Мађарска, Северна Македонија, Италија, САД и Србија). Радови су подељени у три секције: „Књижевност“, „Лингвистика“ и „Хиспанистика у Србији и студије културе“. У одељку „Књижевност“ проналазимо радове о рецепцији хиспаноамеричке књижевности и о улози Далибора Солдатића и његове преводилачке и професионалне активности у том процесу, о разним видовима новог хиспаноамеричког романа и најновијим тенденцијама у хиспаноамеричкој прози, о преводној рецепцији стваралаштва Бенита Перес Галдоса и Рафаела Албертија у српској културној и академској средини, о улози и слици жене у делима шпанског костумбризма, о упоредној анализи теорије романа шпанских реалиста и Марија Варгас Љосе, о интертекстуалности дела Бранислава Нушића и Јуле Рикелме, о Хулију Кортасару и филмским адаптацијама или интерпретацијама дела, о магичном реализму и сусрету различитих и међусобно непознатих светова итд. Секцијом „Лингвистика“ обухваћени су радови из области двојезичне (шпанско-српске / српско-шпанске) лексикографије код нас, стилске анализе романа Фернанда Ваљеха, синхронијске анализе студијских програма шпанског језика на универзитетима у САД у контексту билингвизма, језичких идеологија и језичких идентитета, прегледа и дефинисања неологизама у шпанској и српској лингвистици, док у последњем одељку, „Хиспанистика у Србији и студије културе“, место проналасе радови о присуству сефардске културе у Београду пре холокауста, о важним годинама у шпанској (1898) и српској историји (1998), те могућностима упоредних друштвено-историјских истраживања, али и о развоју

лекторатâ за шпански језик у Србији и Црној Гори у периоду од 1991. до 2019. године.

Дугујемо посебну захвалност свим ауторима у ауторкама, који су изузетним научним прилозима дали допринос оваквој врсти међународних научних публикација, те на једном месту омогућили јавности увид у разноликост и репрезентативност научног рада истраживача и професора с различитих меридијана. У овом процесу важну улогу имали су и чланови Уређивачког и Научног одбора, захваљујући рецензијама и исцрпним анализама и оценама свих видова приложених радова.

На крају, посебну захвалност дугујемо професору Далибору Солдатићу, будући да су нас његова хиспанистичка активност, вишедеценијски академски и научни рад, као и допринос свеукупном присуству хиспанских тема у нашој средини, инспирисали да приредимо ову публикацију и тако читаоцима и заинтересованој јавности представимо радове који јасно показују богатство и разноврсност хиспанског наслеђа у савременом мултикултуралном свету, чије се некадашње границе бришу, културе међусобно комуницирају, а људи истрајавају у настојањима да све наше разлике постану елемент уједињења и да се тумаче кроз призму лепоте различитости.

УРЕДНИЦИ

PRÓLOGO

Los estudios hispánicos en la antigua Yugoslavia comienzan a mediados del siglo XX, cuando la lengua española empezó a estudiarse por el que entonces se denominaba Departamento de Filología Románica de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Belgrado. Lo que en un principio era una asignatura de libre elección en el marco de los estudios románicos tardaría veinte años en convertirse en una licenciatura de cuatro años. Así, en el año 1971 se formó, dentro del Departamento de Filología Románica de la Facultad de Filología de Belgrado, la Cátedra de Lengua y Literatura Española, siendo sus profesores los fundadores de los estudios académicos hispánicos en nuestra región: Ljiljana Pavlović Samurović, Dalibor Soldatić, Juan Octavio Prenz y Silvia Izquierdo Todorović. En las siguientes décadas, la Cátedra fue ampliando su plantilla docente y de investigación, así como su potencial didáctico, para proporcionar a los estudiantes unos estudios hispánicos exhaustivos, fundamentados y contemporáneos. Hoy en día, la Cátedra de Estudios Ibéricos de la Facultad de Filología de Belgrado es uno de los centros de hispanismo más avanzados, completos e influyentes en la región, gracias a la significativa contribución del profesor Dr. Dalibor Soldatić.

Dalibor Soldatić nació en 1947 en Buenos Aires (Argentina). Se licenció (*Cum laude*) en el Departamento de Lengua y Literatura Española en la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de México en el año 1968. En esta misma universidad finalizó sus estudios de postgrado, con la defensa (*Magna cum laude*) de su tesina *La nostalgia en la obra poética de Rafael Alberti*.

Desde septiembre de 1969 hasta diciembre de 1970, trabajó como Secretario de la Comisión de Relaciones Internacionales de la Presidencia de la Asociación de Jóvenes de Yugoslavia. De 1988 a 1994 trabajó en la Secretaría Federal de Asuntos Exteriores, primero como Jefe Adjunto de la Dirección de Información y Cultura, y posteriormente como Asesor de Prensa y Cultura. También desempeñó el puesto de Encargado de Negocios de la Embajada de la República Federal de Yugoslavia en Roma (1992-1993).

La mayor parte de la vida laboral de Dalibor Soldatić transcurre dedicada a la investigación y a la docencia universitaria. En diciembre

de 1970 fue elegido colaborador de Lengua y Literatura Española en la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado, y en 1974, profesor ayudante. El curso académico 1976/1977 lo pasó en París como becario del gobierno francés, recopilando material para su tesis doctoral, que defendió en 1984, titulada *La teoría de la novela de Mario Vargas Llosa*. Al año siguiente fue elegido profesor asociado de Lengua y Literatura Española; en 2003 profesor titular, y en 2011, catedrático.

En la Facultad de Filología el profesor Dalibor Soldatić ha sido miembro del Consejo durante tres mandatos, Subdirector y, en dos ocasiones, Director de la Cátedra de Estudios Ibéricos, así como Vicedecano de Ciencia y Cooperación Internacional (2006–2010). Además, ha desempeñado el cargo de Vicerrector de Cooperación Internacional de la Universidad de Belgrado (2013–2015) y es fundador del Centro de Educación a Distancia (2012–2015). Su excepcional experiencia diplomática y su capacidad para considerar, definir e implementar estrategias educativas a corto y largo plazo han contribuido al desarrollo y avance de la Facultad de Filología y la Universidad de Belgrado.

Es autor de decenas de artículos académicos sobre literatura española e hispanoamericana, que han sido publicados en prestigiosas revistas de investigación de nivel nacional e internacional, en actas de conferencias y en publicaciones temáticas. Particularmente significativas para el hispanismo serbio, desde el punto de vista de la didáctica y de la historia de la literatura, son las siguientes: *Španska književnost, knjiga 1: srednji vek i renesansa* («Literatura Española I: Edad Media y Renacimiento») (Sarajevo: Svjetlost / Belgrado: Nolit, 1985), en coautoría con Ljiljana Pavlović Samurović; la monografía *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana* («Contribuciones a la teoría de la nueva novela hispanoamericana») (Belgrado: Facultad de Filología / Kragujevac: Nova svetlost, 2002) y *Svet hispanistike: uvod u studije* («El mundo del hispanismo: introducción a los estudios hispánicos») (Belgrado: Zavod za udžbenike, 2011), en coautoría con Željko Donić.

Dentro de su labor como hispanista, el profesor Soldatić también ha contribuido, en nuestro entorno cultural, al desarrollo de la actividad traductológica, como traductor y editor de obras literarias españolas e hispanoamericanas traducidas al serbio. Del español al serbio ha traducido novelas de escritores españoles del realismo y el naturalismo (*La desheredada* y *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós), pero también obras contemporáneas españolas (por ejemplo, *Bélver Yin* de Jesús Ferrero, *Aguirre, la ira de Dios* de Ramón J. Sender, *Amor, curiosidad, prozac y dudas* de Lucía Etxebarría, *Crónica del rey pasmado*

de Gonzalo Torrente Ballester, *Señas de identidad* de Juan Goytisolo, etc.) e hispanoamericanas (*Crímenes imperceptibles* de Guillermo Martínez, *El matadero* y *La cautiva* de Esteban Echevarría, *Aquiles o el guerrillero y el asesino* de Carlos Fuentes, *Cuentos para pensar* de Jorge Bucay, etc.). Asimismo, ha traducido del serbio al español; destacamos la traducción de la novela de Milorad Pavić *Hazarski rečnik* (*Diccionario jázaro*. Novela léxico, Barcelona: Anagrama, 1989), que permitió a los lectores españoles familiarizarse con uno de nuestros más importantes escritores contemporáneos. La mayor parte de sus traducciones incluyen prefacios y epílogos donde se hace un estudio del autor y se presentan las principales características y estudios críticos de la obra. Precisamente estos son textos los que establecerán la base y el punto de partida para un acercamiento intercultural y una recepción de la literatura española e hispanoamericana en nuestra región.

A lo largo de su carrera como hispanista el profesor Soldatić ha sido miembro de la Asociación Internacional de Hispanistas, del equipo editorial de *Anali Filološkog fakulteta*, del consejo científico de la revista *Alabe – Revista de la red de Universidades Lectoras* de la Universidad de Almería (España) y del comité honorífico de la revista *Beoiberística – Revista de Estudios Ibéricos, Latinoamericanos y Comparativos* de la Universidad de Belgrado. Participó activamente en la formación de la *Red de hispanistas de Europa Central* (2009), en el marco de la cual se han establecido y concretado numerosas modalidades de cooperación, movilidad del profesorado y alumnado, proyectos conjuntos y otras formas de relaciones interuniversitarias.

Ha sido condecorado con la Orden de Isabel la Católica (2013), por su extraordinaria aportación a la promoción de la cultura española y al desarrollo del hispanismo en Serbia.

Esta excepcional contribución al estudio de la literatura hispánica en nuestra región queda reflejada en la biobibliografía del Prof. Dr. Dalibor Soldatić. Además, hay que destacar que a lo largo de su carrera profesional universitaria, Dalibor Soldatić ha demostrado ser un profesor y un director sacrificado y desinteresado, como lo demuestran los buenos resultados en su trabajo, tanto con sus colegas como con los estudiantes, alentando a estos últimos a participar activamente en su proceso educativo, a continuar sus estudios, a buscar la excelencia profesional en Serbia o en el extranjero. A la vez participaba en la consolidación del equipo docente de la Cátedra y en el continuo desarrollo de los estudios hispánicos. Durante su extensa carrera académica el profesor Soldatić fue director de tesinas de magisterio y máster y de tesis doctorales,

así como miembro de los tribunales evaluadores correspondientes. Igualmente formó parte de las comisiones de elección y promoción de personal docente, cuidando siempre de la formación y el ascenso de los futuros hispanistas en las universidades nacionales. Impartió clases en universidades serbias y extranjeras, y participó en la fundación y en el desarrollo docente de la Cátedra de Hispanística de la Facultad de Filología y Artes de la Universidad de Kragujevac.

La monografía *El legado hispánico en un mundo multicultural* ha sido editada en honor al profesor Soldatić, para homenajear su prolífica actividad de hispanista y la huella que ha dejado en nuestro entorno académico y cultural. Esta publicación recoge 24 artículos académicos que abarcan diferentes temáticas de investigación en el ámbito del hispanismo contemporáneo, y que firman autores y autoras de diferentes países (España, Eslovenia, Rumanía, Hungría, Macedonia del Norte, Italia, Estados Unidos y Serbia).

Los artículos están distribuidos en tres apartados: *Literatura*, *Lingüística* e *Hispanismo en Serbia y estudios culturales*. Dentro de la sección *Literatura* se encuentran los trabajos que tratan sobre la recepción de la literatura hispanoamericana y del rol de Dalibor Soldatić y su actividad traductora y profesional en dicho proceso, diversos aspectos de la nueva novela hispanoamericana y las últimas tendencias de la prosa hispanoamericana, la recepción de las traducciones de la obra de Benito Pérez Galdós y de Rafael Alberti en el ámbito cultural y académico serbio, el rol y la imagen de la mujer en las obras del costumbrismo español, el análisis comparativo de la teoría de la novela del realismo español y Mario Vargas Llosa, la intertextualidad de la obra de Branislav Nušić y Yula Riquelme, sobre Julio Cortázar y las adaptaciones cinematográficas e interpretaciones de su obra, el realismo mágico y el encuentro de mundos diferentes y desconocidos entre sí, etc. El apartado *Lingüística* abarca artículos dedicados a los diccionarios bilingües español-serbio / serbio-español en nuestro país, al análisis estilístico de la novela de Fernando Vallejo, al análisis sincrónico de programas de estudio de la lengua española de universidades de los Estados Unidos dentro de un contexto bilingüe, artículos en torno a ideologías e identidades lingüísticas o a la revisión y definición del neologismo en la lingüística española y serbia. En el último apartado, titulado *Hispanismo en Serbia y estudios culturales*, se encuentran artículos que versan sobre la presencia de la cultura sefardí en Belgrado antes del holocausto, años importantes para la historia española (1898) y serbia (1998), así como artículos que hablan de las posibilidades de estudios comparativos socio-históricos, y otros que lo

hacen del desarrollo de los lectorados de español en Serbia y Montenegro desde el año 1991 hasta 2019.

Deseamos expresar nuestro especial agradecimiento a todos los autores y autoras que han contribuido a esta publicación académica internacional, proporcionando al público la diversidad y la representatividad del trabajo científico de investigadores y profesores de distintas partes del mundo. En este proceso han jugado un papel importante los miembros del consejo editorial y del comité científico, sobre todo por las revisiones, detallados análisis y evaluaciones de todos los artículos que integran la publicación.

Finalmente, deseamos mostrar nuestro mayor agradecimiento al profesor Dalibor Soldatić, dado que con su actividad como hispanista, su extenso trabajo académico e investigador, así como con su aportación a la presencia general del hispanismo en nuestra región, nos ha servido de inspiración para realizar esta publicación y presentar a los lectores los artículos que muestran claramente la riqueza y la pluralidad del legado hispánico en un mundo contemporáneo multicultural cuyas antiguas fronteras se desdibujan, cuyas culturas se comunican, y donde las personas perseveran en sus esfuerzos para que todas nuestras diferencias lleguen a ser un elemento de unión y sean interpretadas a través del prisma de la belleza de la diversidad.

LOS EDITORES

КЊИЖЕВНОСТ

LITERATURA

Весна Дицков¹
Универзитет у Београду
Србија

ДАЛИБОР СОЛДАТИЋ О ХИСПАНОАМЕРИЧКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ: ПРИЛОЗИ У СРПСКИМ КЊИЖЕВНИМ ПЕРИОДИЧНИМ ПУБЛИКАЦИЈАМА

Резиме

Предмет овог рада чине текстови Далибора Солдатића, сачињени на српском језику, посвећени хиспаноамеричкој књижевности и објављени у српским књижевним периодичним публикацијама за време XX и XXI века. Истражени корпус се састоји од различитих краћих прозних врста (есеја, студија, саопштења, чланака). Сви прилози су приказани са аналитичко-критичке тачке гледишта, узимајући у обзир хронолошки след њиховог објављивања. Посебна пажња је усмерена на сагледавање хетерогености тематских потпоља којима се Далибор Солдатић бавио у поменутих текстовима, било да је реч о панорамском прегледу (нова хиспаноамеричка књижевност), посебној националној литератури (мексичка књижевност), одређеној прозној врсти (нови хиспаноамерички роман), књижевном делу (*Педро Парамо*) и / или специфичном својству хиспаноамеричке књижевности (питање идентитета). Разматрају се ставови Далибора Солдатића о књижевности Хиспанске Америке, изнети у анализираним прилозима, како у ужем, књижевнотеоријском и

¹ vesna.dickov@fil.bg.ac.rs

књижевноисторијском смислу, тако и на ширем, културолошком плану, са циљем да се укаже на њихов значај за развој хиспанистике у Србији. Резултати истраживања указују на то да прилози Далибора Солдатића о хиспаноамеричкој књижевности, сачињени на српском језику и објављени у српским књижевним периодичним публикацијама током XX и XXI века, привлаче пажњу ауторовим критички утемељеним погледима, као и оригиналним тумачењима хиспаноамеричких књижевних покрета, писаца и дела, сагледаним првенствено кроз призму историјских, друштвених, политичких, економских и религиозних прилика, које су доминирале током читавог колонијалног раздобља до почетка XXI века.

Кључне речи: хиспаноамеричка књижевност, мексичка књижевност, Далибор Солдатић, српска књижевна периодика.

1. Увод

Далибор Солдатић, професор Филолошког факултета Универзитета у Београду, сматра се једним од утемељивача хиспанистике не само на тлу Србије, већ и некадашње Југославије, као и једним од оснивача — заједно с професорком др Љиљаном Павловић-Самуровић — Групе за шпански језик и књижевност (1971) у оквиру поменутог факултета, која је временом прерасла у данашњу Катедру за иберијске студије (2000). Богат стваралачки опус Далибора Солдатића обухвата посебна издања (*Шпанска књижевност I: средњи век и ренесанса*, 1985, заједно са Љиљаном Павловић-Самуровић; *Прилози за теорију новог хиспаноамеричког романа*, 2002; *Свет хиспанистике*, 2011, заједно са Жељком Донићем), бројне научне радове, предговоре, поговоре и приказе, као и преводе како дела хиспанских аутора на српски језик тако и творевина наших писаца на шпански језик.

У овом раду разматрају се текстови Далибора Солдатића, сачињени на српском језику, посвећени хиспаноамеричкој књижевности и објављени у српским књижевним периодичним публикацијама током XX и XXI века. Критички се анализирају различити Солдатићевитекстови (есеји, студије, саопштења, чланци), уз поштовање хронолошког редоследа њиховог објављивања у поменутиим часописима и листовима, са посебним освртом на сагледавање обрађених тематских подпоља и ставова Далибора Солдатића о хиспаноамеричкој књижевности. Такође, настоји се да се укаже на значај анализираних прилога и допринос њиховог

аутора како у домену непосредног изучавања хиспаноамеричке књижевности у Србији, тако и у развоју српске хиспанистике уопште.

2. XX век

Средином 1978. године, изашао је тематски број београдског часописа за теорију, критику и поезију *Дело* под насловом *Вавилонска библиотека: нова хиспаноамеричка књижевност*, који су приредили Бранко Анђић и Далибор Солдатић; реч је о избору есеја (домаћих и страних аутора) и превода дела (приповедака и одломака из романа хиспаноамеричких писаца XX века).

У уводном тексту („Панорама нове хиспаноамеричке књижевности“), приређивачи истичу да њихов избор нема антологијски карактер, већ да се ради о панорами, чији је први, есејистички део замишљен као подлога за стицање увида у најзначајније проблеме савремене хиспаноамеричке књижевности и мотиве који леже у архетипском корену Латинске Америке и битно утичу на смер развоја нове књижевности (Анђић & Солдатић 1978: 1). Други део избора чине преводи одабраних остварења представника костумбризма (Јањес [Yáñez], Рулфо [Rulfo]), урбаног писања (Кортасар [Cortázar], Сабата [Sábato]), магијског реализма (Гарсија Маркес [García Márquez], Астуријас [Asturias], Роа Бастос [Roa Bastos]), откривања хиспаноамеричке стварности кроз свет адолесцената (Бенедети [Benedetti], Доносо [Donoso], Ећенике [Echenique]), као и аутора лавиринтских структура (Борхес [Borges], Фуентес [Fuentes]) и пародија (Варгас Љоса [Vargas Llosa], Пуиг [Puig]). Перцепција овог Анђићевог и Солдатићевог избора омогућила је нашим читаоцима да схвате културолошку сложеност Латинске Америке и њену типичну стварност, приказану у књижевним делима, што је и била основна намера приређивача, уз наду да би њихов избор могао да послужи и као оријентација издавачке политике у часу када се код нас већ увелико осећала потреба за систематичношћу у објављивању превода дела с подручја Хиспанске Америке (Анђић & Солдатић 1978: 1–2). Уводни текст се завршава опаском да је наслов (*Вавилонска библиотека*) дат избору по истоименој Борхесовој причи која истиче лавиринтску природу стварности, толико општу у новој хиспаноамеричкој књижевности, а проистеклу из мешања и споја најразличитијих етничких и културних утицаја на тлу Хиспанске Америке (Анђић & Солдатић 1978: 3).

У првом делу избора *Вавилонска библиотека* објављен је обиман есеј Далибора Солдатића („Хиспаноамерички роман данас“) у којем је дат сажет преглед развоја романа као прозне врсте у оквиру хиспаноамеричке књижевности. Имајући у виду да је „бум“ хиспаноамеричког романа неопходно сагледати кроз призму сазревања књижевног израза свих народа са тла Хиспанске Америке, као и одговарајућих друштвено-политичких промена, економског преображаја са супсеквентним порастом броја потрошача културних добара у средњим слојевима савременог латиноамеричког друштва и знатног развоја издавачких центара у Аргентини и Мексику, Солдатић (1978: 28–29) истиче да је у питању књижевност која, превазилазећи поделу на државне границе, интересне сфере, идеологије и режиме, одражава све интегралне елементе културе овог пространог континента „седам боја“, како га је назвао Херман Арсинијегас (Germán Arciniegas) у свом делу *Историја културе у Латинској Америци* (*Historia de la cultura en América Latina*, 1963).

Та Латинска Америка са културом мешанаца, која се развијала под утицајем шпанске ренесансе, европског либерализма, америчког империјализма и колонијализма, совјетске револуције, кубанске револуције, континент неразвијених земаља, са режимима који иду од социјалистичког друштва до најмрачнијих фашистичких војних диктатура, пружа свету данас нову књижевност, изразито снажну по изразу (Солдатић 1978: 29).

Савремени хиспаноамерички роман настаје, по мишљењу Далибора Солдатића (1978: 29–30), у тачно одређеном периоду — четрдесетих година XX века — под утицајем различитих културолошких чинилаца (уплив шпанске интелектуалне елите у емиграцији; интелектуална изолација Латинске Америке од Европе током Другог светског рата; нагли индустријски развој и економски процват; повећање броја читалаца), а уобличава се постепеним превазилажењем доминације живописности природе и наивних политичких порука, као и постављањем проблема националне припадности и идентитета на филозофске основе.

Данашњи хиспаноамерички роман одликује се тежњом за универзалношћу, способношћу за равноправно укључивање у

западну цивилизацију и културу, зрелосту у сагледавању друштвене и политичке ситуације својих земаља, као и сталним покушајем да се преиспита роман и његове структуре као средство уметничког изражавања, да се преобрази језик књижевног дела (Солдатић 1978: 30).

Посебну пажњу аутор есеја поклања специфичним појмовима — чудесни реализам (*realismo maravilloso*), чаробни реализам (*realismo mágico*), фантастични реализам (*realismo fantástico*), тотални роман (*novela total*) — који представљају новину нашим читаоцима, неупућеним у развојни ток хиспаноамеричке књижевности услед недостатка хиспаноамеричке традиције у нашој земљи и споре преводачко-издавачке рецепције (Солдатић 1978: 30–31). У циљу превазилажења ове мањкавости, Далибор Солдатић (1978: 31–36) даје кратак преглед развоја хиспаноамеричког романа почев од појаве прве творевине ове врсте на тлу Хиспанске Америке (*Periquillo Sarniento*, 1816) до настанка модерног романа, обухвативши основне еволутивне етапе (иновација започета четрдесетих година прошлог века, консолидација у петој деценији, пун процват / „бум“ шездесетих година). Нови хиспаноамерички роман се убраја међу најзначајнија остварења савремене светске књижевности, оцењује Солдатић (1978: 36), захваљујући, пре свега, свом иновативном изразу (мешање стварног и нестварног, рушење језичких структура, потрага за новим књижевним језиком), проистеклом из бројних преображаја приповедачких структура до којих је дошло услед промена на друштвено-историјском плану.

У дијахронијском приступу феномену „бума“ новог хиспаноамеричког романа, Далибор Солдатић (1978: 37–39) подробније представља његове зачетнике (Фуентеса, Кортасара, Варгас Љосу, Гарсија Маркеса), заступљене у другом делу избора *Вавилонска библиотека*, као и поједине хиспаноамеричке ауторе, који из често неразумљивих разлога не спадају у припаднике „бума“, иако остварују врхунска достигнућа у области романа. Аутор есеја истиче да најпознатији хиспаноамерички писци XX века нису изолована појава, те да квалитет савременог хиспаноамеричког романа није исход случајног стицаја околности, већ да су одређене друштвене и политичке прилике (као, на пример, Кубанска револуција) погодивале у великој мери овим тенденцијама, на које је несумњиво утицала и добро организована маркетиншка делатност најугледнијих издавачких кућа (Солдатић 1978: 40).

У завршном делу есеја, Солдатић (1978: 41) указује на неоспорну популарност дела Гарсије Маркеса код нас, као и на релативан успех романа Мануела Скорсе (Manuel Scorza) и Мигела Анхела Астуријаса (Miguel Ángel Asturias), упркос спорој и недовољно квалитетној рецепцији хиспаноамеричког романа, коју одликују углавном веома лоши преводи дела, објављивани и са петнаестак година закашњења, недостатак пригодних приказа, чланака и озбиљних студија, као и дугорочније издавачке политике, што сматра последицом дугогодишњег културног империјализма који је трпела Латинска Америка.

Крајем осме деценије XX века, изашао је у *Књижевним новинама* оглед „Хиспаноамеричка књижевност и питање идентитета“ у којем се Далибор Солдатић бави друштвено-политичким аспектима појмова националне културе и националног идентитета у време њихове појаве током стварања независних латиноамеричких држава. Есеј је подељен на три дела, од којих сваки носи одговарајући поднаслов.

Први део есеја („Историјски увод“) посвећен је тумачењу поменутих појмова у складу са одговарајућим историјским контекстом. Док, с једне стране, указује на чудесну разноврсност земаља Хиспанске Америке (без обзира на заједничку шпанску колонијалну власт), Солдатић (1980: 15), с друге стране, истиче заједничку одлику свих националних књижевности с тог поднебља (поред шпанског језика), која се огледа у томе да свака од поменутих литература представља својеврсну новину у склопу светске књижевности. Тумачећи идеју деколонизације, аутор скреће пажњу на чињеницу да борбу за независност започињу најобесправљенији слојеви становништва (црнци), те да ратови за независност представљају не само побуну против шпанских освајача и колонизатора, већ и нову, квалитативно различиту етапу у непрекидном низу класних борби које испуњавају историју Латинске Америке:

Прво су се освајачи борили против аутохтоног становништва, затим су дошли колонизатори који се боре против освајача јер су закаснили приликом поделе земље и власти. Criollo², победник у ратовима

² Солдатић (1980: 15–16) помиње да се реч *criollo* јавља први пут у шпанским документима 1500. године и да означава човека који се родио у Америци, мешанца између Шпанца и Индијанца, Шпанца и црнца, чистог Индијанца рођеног у доба колоније и црнца рођеног у Америци, те да сматра прикладнијом оригиналну шпанску реч уместо превода *креолац* или *креол*.

за независност, ствара нову олигархију против које ће се борити потлачени слојеви предвођени средњим слојевима становништва, који се јављају у градовима, и интелигенцијом. Управо у тој фази борбе јавља се код *criolla*, који је извојевао независност, потреба да афирмише национални идентитет и државност своје земље (Солдатић 1980: 15).

Трагање за националним идентитетом је, по мишљењу Далибора Солдатића (1980: 15), још компликованије од стварања хиспаноамеричких држава и афирмације државности, који је већ сâм по себи био изузетно сложен процес, праћен бројним превратима, побунама и грађанским ратовима; синтеза у култури Хиспанске Америке није остварена у време када је освојена независност нити у првим годинама постојања латиноамеричких држава превасходно због неразвијених друштвених односа.

Од „аријелизма“ Хосеа Родоа, преко „нуестраамериканизма“ Хосеа Мартија, америчког месијанства до индоамеричког социјализма Хосеа Карлоса Маријатегија постоје велике разлике. Спектар идеја иде од ситнобуржоаског национализма до поимања националног као посебног вида универзалности. Сваки од тих ставова подразумева и једно виђење друштва и историје (Солдатић 1980: 15).

У другом делу есеја („Од политичке до књижевне еманципације“), Далибор Солдатић (1980: 15) истиче да је виђење новонастале стварности у Хиспанској Америци, након политичке еманципације од шпанске метрополе, изискивало употребу новог књижевног језика, што је први сагледао још 1823. године Андрес Бељо (Andrés Bello) у песми «*Alusión a la poesía*» („Похвала поезије“). Посматрајући, по угледу на Марија Бенедетија, књижевност Латинске Америке као књижевност пониклу на континенту мешанаца, коју одликује разноврсност интегралних компоненти (иберијска, индијанска, афричка, европска), аутор есеја истиче да трагање за идентитетом представља њен стални и суштински проблем:

То је књижевност која је усвојила један наметнути језик и преко њега покушава да конкретизује садржаје у политичком контексту који не пружа довољно елемената јединства. То трагање има своје позитивне и негативне стране, доживљава успоне и падове, што се може видети посматрањем тог проблема за време раздобља романтизма, модернизма, друштвено ангажованог романа и савремене прозе, како на плану језика, тако и на плану тематике (Солдатић 1980: 15).

У својој краткој анализи еволуције хиспаноамеричке књижевности, Далибор Солдатић (1980: 16) обраћа посебну пажњу на писце (Астуријас, Аргедас [Arguedas], Роа Бастос) који су шпански књижевни језик обогатили користећи индијанско културно наслеђе, те закључује да актуелно књижевно стваралаштво у Хиспанској Америци одликују покушај и воља да се, у циљу обнове језика, синтетишу утицаји различитих, петовековно сукобљених култура, као и напор да се обједине књижевни језик и живи говор, чиме се читалац претвара у креативног саучесника, а књижевно дело постаје колективни чин стваралаштва.

Трећи део есеја („Тематика — елемент латиноамеричког идентитета“) пружа историјски преглед доминантних тематских поља у хиспаноамеричкој књижевности, почев од трагања за континенталним идентитетом у доба романтизма, модернистичког космополитизма, социјалних темасвојствених роману Мексичке револуције и дихотомије цивилизација-варварство карактеристичне за роман земље (*novela de la tierra*) до савременог израза, устаљеног четрдесетих година прошлог века, који тежи да употреби све расположиве изражајне могућности, произашле из мултикултуралности Хиспанске Америке (Солдатић 1980: 16). „Због тога је стварност која се налази у делима савремених писаца митска, легендарна, фантастична, алегорична или једноставно свакодневна. При томе није више национално ограничена, иако је у својој универзалности националнија неголи икада раније“ (Солдатић 1980: 16). Револуционарни развој хиспаноамеричког романа почива на стапању свих културолошких елемената овог поднебља, закључује Солдатић (1980: 16), те се тематско присуство индијанских митова, јасно исказано у делима Рулфа, Јањеса, Ареоле (Arreola) и Фуентеса, претвара у нови, хиспаноамерички мит у делима Гарсија Маркеса, а тематски садржај постаје елемент који дефинише латиноамерички идентитет.

На самом измаку XX века, панчевачки часопис за књижевност, уметност и културу *Свеске* објавио је саопштење („Токови развоја мексичке књижевности“) са предавања Далибора Солдатића, одржаног 19. септембра 2000. године у просторијама Удружења књижевника Србије у оквиру циклуса предавања (*Главни токови мексичке књижевности*) који су организовали Одбор за међународну сарадњу Удружења књижевника Србије и амбасада Мексика у СР Југославији.

Уводни део предавања осветљава поједине етапе у друштвено-историјском развоју Мексика (освајање, независност, реформа,

револуција), које су се неминовно одразиле и на књижевно стваралаштво у овој хиспаноамеричкој земљи. Без намере да улази у разматрање великих дела из преколумбовског раздобља (*Ћилам Балам* [*Chilam Balam*], *Попол Вух* [*Popol Vuh*]) нити да се упушта у дефинисање појма мексичке књижевности, Солдатић (2000: 93) истиче да први колонизатори, суочени са новом, њима потпуно непознатом стварношћу, не само што уносе у књижевност на шпанском језику нову тематику, већ и стварност приказују кроз ту нову димензију. Прве описе мексичке стварности пружају управо хроничари открића и освајања: Ернан Кортес (Hernán Cortés), чији записи садрже елементе шпанске империјалне политике; Бернал ДијасделКастиљо (Bernal Díaz del Castillo), очевидацкоји, неоптерећен идеолошким бременом западне традиције, покушава да нову стварност опише у складу са сопственим вредностима и Бартоломе де лас Касас (Bartolomé de las Casas), зачетник антиколонијализма, чије је дело, засновано на теолошким доктринама, представљало строгу осуду примењеног метода освајања и увод у политику асимилације, која ће постати главно усмерење шпанске колонизације у Новом свету (Солдатић 2000: 93). Поменувши, затим, барокне ауторе Хуана Руис де Аларкона (Juan Ruiz de Alarcón) и Хуану Инес де ла Крус (Sor Juana Inés de la Cruz), Солдатић (2000: 93–94) наглашава да је предмет његовог интересовања првенствено мексичка књижевност од тренутка стицања независности, а да све што томе претходи сматра неком врстом супстрата, уз опаску да се мексичка књижевност увек развијала кроз сучељавање европеизма и мексиканства. У том смислу, Солдатић (2000: 94) разликује два става, распрострањена још од раздобља романтизма у свим хиспаноамеричким земљама: Сармијентов (Domingo Faustino Sarmiento) који се креће на линији дијалектике цивилизације суочене са варварством, и Мартијев (José Martí), заснован на појму мешања (*mestizaje*).

Посебну фазу развоја мексичке књижевности, неподударну са било којим другим правцем или раздобљем у развоју националних књижевности Хиспанске Америке, наглашава Солдатић (2000: 94), обележио је роман Мексичке револуције, инициран делом Маријана Асуеле (Mariano Azuela) из 1915. године *Они одоздо* (*Los de abajo*).

Роман мексичке револуције донео је дефинитивну заснованост књижевности на националној стварности, афирмисао је народни говор у књижевном стваралаштву као праву језичку креацију, обновио је традицију популарног романа из 19. века, мање-више

вешто пренео је и идеолошки набој кроз литературу, а успео да одржи везу са публиком, афирмишући једноставан и ефикасан начин писања (Солдатић 2000: 94).

Превазилажење највећих мана аутора романа Мексичке револуције (документарна техника, недостатак перспективе) и усмеравање приповедања ка већем продубљивању тема и сложенијој приповедачкој структури, започиње, по виђењу Далибора Солдатића (2000: 94–95), са романом *Људска жалост* (*El luto humano*, 1943) Хосеа Ревуелтаса (José Revueltas), који доноси потпуно нови приступ поимању времена као споју појединачног (психолошког) и колективног (историјског) времена, а потом се наставља са романом *Пред олују* (*Al filo del agua*, 1947) Агустина Јањеса, првом модерном верзијом непосредне прошлости Мексика, као и са романом *Педро Парамо* (*Pedro Páramo*, 1955) Хуана Рулфа, сублимацијом руралног амбијента и елиптичном хроником живота једног касикеа, која обрађује у равни романескног стваралаштва тему смрти и однос Мексиканца према смрти, чиме се Октавио Паз (Octavio Paz) филозофски бави у есеју *Лавиринт самоће* (*El laberinto de la soledad*, 1950).

Преглед мексичке књижевности, изложен у овом предавању (Солдатић 2000: 95–96), такође обухвата најзначајније представнике различитих покрета из прошлог века (индихенизам, бум хиспаноамеричког романа), са нагласком на деловању (тематски плуралитет, експериментисање у области књижевног израза) чланова такозваног „Таласа“–Онде (*La onda*), који су истовремено били и припадници генерације која је активно учествовала у догађајима 1968. године, када су први пут испољени јавни и масовни захтеви за политичким реформама.

Осврнувши се на преводну рецепцију, Далибор Солдатић (2000: 96) примећује да се најновија мексичка књижевна продукција код нас релативно слабо прати, с изузетком појединих савремених списатељица (Лаура Ескивел [Laura Esquivel], Анхелес Мастрета [Ángeles Mastreta]) и Карлоса Фуентеса, чији опус, по иновацијама на плану приповедања и наративне структуре (преиспитивање целокупне историје Мексика, трагање за мексиканством, разматрање резултата Мексичке револуције, тензија између мита и историје, сучељавање субјективног и објективног времена, однос између личног идентитета и колективне свести, прожимање прошлости и садашњости), спада међу најбогатије и најпотпуније у историји савременог латиноамеричког романа.

Након неколико напомена о мексичкој поезији и најистакнутијим песницима почев од седамнаестог века до савременог доба, Солдатић (2000: 97) настоји да, у завршном делу свог предавања, сагледа могуће правце будућег развоја мексичке књижевности у складу са текућим еволутивним променама на мексичкој друштвеној сцени.

Где је данас мексичка књижевност? Она књижевност која се рађала из пера једног Фернандез де Лисардија, новинара који пише романе зато што му цензура забрањује да се бави новинарством, данас је књижевност која је дубоко уронила у свет Мексика у кризи. Међутим, та криза је најаву једног новог друштва, на културном и политичком плану, друштва које је у стању да се критички осврне око себе. [...] Том новом друштву које мења Мексико, плурализује традиционалне центре моћи, одговара и данашња књижевност Мексика, учествујући у процесу организовања хаоса, у трагању за алтернативама очају, усмеравајући идеје, доносећи истину и лепо. Ток развоја мексичке књижевности управо је такав, тече упоредо са историјом. Једно другом дају континуитет (Солдатић 2000: 97).

3. XXI век

Есеј „*Педро Парамо* — повест о неуспешном трагању“, објављен 2006. године у *Београдском књижевном часопису*, садржи Солдатићеву анализу поменуте творевине Хуана Рулфа у светлу достигнућа нове хиспаноамеричке прозе и, посебно, савремене мексичке књижевности.

Приказавши укратко фабулу романа *Педро Парамо*, Солдатић (2006: 216) наглашава да је реч о делу које представља специфичну метафору постављену наопако, односно, симбол друштва безнадежно утонулог у противречности, упркос сјајном контексту једне револуције. У тумачењу магично-реалистичног приповедачког поступка, примењеног у роману *Педро Парамо* по угледу на Џојсовог *Уликса*, Солдатић (2006: 216–217) уочава иновативну примену специфичних елемената националног (суштински егзотизам, лаконски дијалог), као и Рулфову неоспорну способност да постигне структурно јединство дела на основу хаотичних искустава на личном и колективном плану.

Од фантастике Хуан Хосеа Ареоле до магичног реализма једног Рулфа, од интимистичке поезије Росарио Кастељанос, пуне драмског

интензитета и дубоко доживљене, до поезије Хаимеа Сабинеса, осећајног и ведрог сведока свакодневног живота, у мексичкој књижевности суочавамо се са аутентичним књижевним изразом који одликује машта, богатство језика, сећање и жеља. [...] То је књижевност у сталном напору артикулације једне традиције и ширења могућности афирмативног присуства у историји (Солдатић 2006: 217).

Имајући у виду најзначајније одлике новог хиспаноамеричког романа (структура заснована на духовној еволуцији јунака или експериментална структура која одражава вишезначност стварности, имагинарни простори, многобројни или двосмислени приповедачи, употреба симболичних елемената), који представља радикалан отклон у односу на реалистичку традицију, Солдатић (2006: 218–219) указује на основну разлику између чудесног и магичног реализма, који се савршено уклапа у америчку стварност, препуну легенди и елемената фантастике:

У тој стварности уметничког дела изграђен је нови однос према садашњости, историји и традицији, а посредно и према будућности. Тако мит постаје стварност, а стварност постаје мит. Радња романа, опис предела, ликови, њихово кретање кроз роман, њихове опсесије, море и тежње доприносе стварању митске атмосфере. Међутим, та атмосфера мита или легенде представљена је као нешто природно, стварно, те се може извести закључак о субверзивном односу према стварности и субверзивном методу који чини логичним оно што је с логиком неспојиво, а ирационално рационалним. Дакле, за разлику од чудесног реализма, свет магичног реализма не остаје у сфери имагинарног, већ имагинарно претвара у стварно (Солдатић 2006: 219).

Унутрашња строгост и прецизност структуре, као и симболично значење приказаног погледа на свет, чине роман *Педро Парамо* великим делом светске књижевности, а његовог аутора сврставају међу најистакнутије савремене писце Хиспанске Америке: „Комала Хуана Рулфа, Санта Марија Онетија или Макондо Гарсија Маркеса, тако од обичног, анонимног латиноамеричког насеља, постају симболи латиноамеричке прошлости, садашњости и будућности“ (Солдатић 2006: 219).

Подстакнут бројним полемикама хиспаноамериканиста о примени различитих мерила вредновања хиспаноамеричке књижевности у односу на специфичности развоја овог подручја

и постојеће, универзалне критеријуме евалуације књижевног дела, Далибор Солдатић (2007: 55) истиче у студији „Освајање Хиспанске Америке и колонијална управа као кључ за приступ хиспаноамеричкој књижевности“, објављеној 2007. године у београдском часопису *Филолошки преглед*, да је књижевно дело добро једино ако има универзалну вредност, али да је, приликом вредновања дела хиспаноамеричких писаца, неопходно узети у обзир и све особености хиспаноамеричке књижевности које је чине различитом од европских књижевности.

Пошавши од дефиниције хиспаноамеричке културе као синтезе различитих култура (староседелачке, иберијске, афричке, нехиспанских), Солдатић (2007: 55) указује на јединствени дух хиспаноамеричке књижевности, која обједињује националне књижевности деветнаест земаља, међусобно повезаних колонијалном прошлoшћу, шпанским језиком и Мадридом као културном метрополитом. Тумачења различитих назива континента (Латинска Америка, Индоамерика, Ибероамерика, Индо-Афро-Иберо Америка), као и појмова Индијанац (*indiano*) и Индиос (*indio*), доводе аутора до закључка да у нашој средини доминира назив Латинска Америка како у културном погледу тако и у геополитичком смислу (Солдатић 2007: 56–57).

Колонијално раздобље представља, по мишљењу Далибора Солдатића, кључ за разумевања свих потоњих културолошких дешавања и појава у Латинској Америци:

Шпанија је успела да у Латинску Америку пренесе своју статичну, феудалну концепцију света тако да англосаксонски рационализам и француски либерализам из XVIII века нису могли да се усаде у том делу континента. Ослобођење од шпанске колонијалне власти не покрећу Индијанци већ Креолци, наследници шпанских освајача. Њихове борбе за независност протичу у знаку противречности и тензија између традиције противреформације и модерних идеја везаних за европски процес рационализације и секуларизације. Латиноамеричке либералне елите теже напретку који доноси XIX век, али нису спремне да изгубе културне и верске бенефиције које им је оставило колонијално наслеђе. Та перманентна тензија између ових двеју тенденција присутна је дуж целокупне историје Латинске Америке и она је условила ту бурну историју пуну војних и државних удара, преврата, завера, диктатура, тиранија и аутократских режима. Парадоксално су јединих 300 година мира у Латинској Америци доба шпанске колонијалне власти (Солдатић 2007: 57–58).

Потреба да се европском читаоцу прикаже непозната природа постоји у хиспаноамеричкој књижевности још од првих текстова (Колумбов дневник и његова писма Католичким краљевима), истиче Солдатић (2007: 61), док присуство великог броја велепоседника, касикеса (локалних поглавица, касније властодржаца у појединим зонама), вођа, тиранина и диктатора у хиспаноамеричким делима објашњава структуром власништва над земљом, успостављеном још у колонијално доба помоћу специфичне правне институције зване енкомијенда (*encomienda*), која је омогућила стварање великих земљишних поседа у рукама малобројних појединаца и Цркве, што је довело до наметања ауторитарног и патријархалног политичког модела власти.

Освајање Америке не треба свести искључиво на постављање темеља за неофеудално друштво и економске структуре усмерене на немилосрдну експлоатацију индијанске и црначке радне снаге, сматра Солдатић (2007: 62–63), јер је овај подухват садржао од самог почетка и евангелизацију, која је, већ у неколико првих деценија, донеланиззначајнихкултуролошкихпромена(прихватањелинеарно јеврејско-хришћанске концепције времена уместо цикличног поимања времена својственог преколумбовским цивилизацијама, заборав древних митова у народу, губитак пиктографског писма, усвајање хришћанског погледа на свет од стране индијанске елите), да би током XVII и XVIII века идоли староседелаца били у потпуности потиснути и сведени на део културне баштине присутан само у њиховој колективној подсвести. Првобитни хуманистички импулс мисионарских хришћанских редова, појашњава Солдатић (2007: 63–64), приказан у делима Саагуна (*Sahagún*), Лас Касаса (*Las Casas*) и Мотoliniје (*Motolinía*), врло брзо је био заустављен и подређен интересима краљевске власти и црквене хијерархије, који су бранили колонијално друштво од продора модерних идеја проистеклих из протестантске реформе и Енглеске револуције; Црква је држала монопол на образовање колонијалне елите, а Индијанци су били и остали подређени део становништва, о чему су писали још у XVI веку доминиканци Антонио де Монтесинос (*Antonio de Montesinos*) и Бартоломе де лас Касас.

Да се стање Индијанаца није битно променило кроз векове, види се и из појаве једног покрета у хиспаноамеричкој књижевности у XIX и XX веку који је познат као индихенизам (*indigenismo*). За разлику од индијанизма (*indianismo*) који су увели европски романтичари

стварајући мит о добром и племенитом дивљаку (Шатобријанова *Атала* и *Последњи Мохиканац* Џејмса Фенимора Купера, на пример), индихенизам уводи у књижевност проблематику неправедног положаја Индијанаца, режим сурове експлоатације којој су подвргнути. Најизразитији представници овог покрета свакако су Клоринда Мато де Турнер (*Clorinda Matto de Turner*) са романом *Aves sin nido*, Хорхе Икаса (*Jorge Icaza*) са романом *Huasipungo*, Сиро Алегрија (*Ciro Alegría*) са романом *El mundo es ancho y ajeno*, Алсидес Аргедас (*Alcides Arguedas*) са романом *Raza de bronce* и Грегорио Лопес и Фуентес (*Gregorio López y Fuentes*) са романом *El Indio*. Припадници покрета воде порекло из Колумбије, Боливије, Еквадора, Перуа и Мексика, дакле земаља у којима је учешће Индијанаца у становништву још увек значајно (Солдатић 2007: 64).

Колонијална култура није била пука репродукција шпанске, јер је политизирани католицизам допринео стварању појединих манифестација карактеристичних за Хиспанску Америку (верско народно позориште, естетика барокне уметности), тврди Солдатић (2007: 65), имајући у виду став Алеха Карпентјера да се барок као уметнички израз задржао у Хиспанској Америци до данашњих дана „[...] пре свега зато што се индијанска естетика релативно лако уклопила у барокни уметнички израз, с једне стране, и зато што је у Америци барок, више него стил, одређено стање духа.“

Процес стварања верског и друштвеног идентитета текао је споро у Хиспанској Америци и мада је покрштавање Индијанаца неоспорно било у функцији јачања католицизма, управо та пракса и строге друштвене поделе довеле су до реконструкције етничког идентитета у каснијим столећима, истиче Солдатић (2007: 65–66), подсећајући да се роман јавља као прозна врста у Хиспанској Америци тек почетком XIX века, што је делимично била последица краљевских декрета којима се забрањивала фикционална књижевност у колонијама, док део објашњења вероватно лежи у самом карактеру освајања Америке који је имао извесне одлике крсташко-мисионарског похода. „То је књижевност која нема за циљ забаву већ треба да обавести Европу о збивањима о Америци и да оправдава потезе колонијалних власти и Шпаније као империјалне силе“ (Солдатић 2007: 67).

У завршном делу студије, Далибор Солдатић закључује да је свако разматрање хиспаноамеричке књижевности неминовно везано за историјске, социјалне, политичке, економске и религиозне околности овог поднебља.

Хиспаноамерички модернизам, нуевомундизам, индихенизам, одређују истовремено и друштвени став, док се европски кубизам, импресионизам, симболизам односе на технику израза. Та је разлика изузетно значајна, јер указује на чињеницу да се уметнички покрети јављају као одговор на факторе који су ван уметности. Нове друштвене ситуације одређују положај уметника, а он онда импровизује или користи уметничку технику коју сматра одговарајућом за своје циљеве. Корени таквог приступа уметности налазе се, по мом мишљењу на самом почетку појаве Латинске Америке на светској позорници: у открићу и освајању Америке (Солдатић 2007: 68).

У прегледном раду „Мексички роман и историја“, објављеном 2011. године у *Наслеђу*, крагујевачком часопису за књижевност, језик, уметност и културу, Далибор Солдатић настоји да покаже, на примеру романа *Педро Парамо*, Хуана Рулфа и *Terra Nostra*, Карлоса Фуентеса, како поједини мексички писци, обрађујући личности из националне историје, теже да проникну у боље разумевање савременог друштва. Подсећајући да је писање романа одувек био једини начин латиноамериканцима да се супротставе званичној политици, Солдатић (2011: 290–291) скреће пажњу на допринос који су, током последњих деценија XX века, остварили многи књижевници из скоро свих земаља Латинске Америке у реконструисању колективног памћења сународника, уз посебно уважавање сећања мањинских или расних група приликом прикупљања њихових митова, славља (грађанских, народних) и традиционалних веровања.

Роман *Педро Парамо* осветљава догађаје из историје Мексика са временске дистанце која омогућава аутору да преиспита значај Мексичке револуције у односу на пројекат стварања једне модерне нације мешанаца, истиче Солдатић (2011: 292) и додаје да је у таквом друштву, чија је главна одлика насиље коме су нарочито изложене жене, сваки покушај побуне или борбе против утврђеног поретка осуђен унапред на пропаст, а права љубав може да се развије само краткотрајно, у машти или на веома ограниченом простору.

Педро Парамо разбија разноврсношћу истовремених приповедачких гласова монолитни историјски дискурс који је толико дуго био на снази у постреволуционарном Мексику и даје на знање да није могуће изградити један једини, како наративни, тако и историјски, модел. Показује истовремено како један велики сектор становништва не разуме националну политику и живи по страни од ње. Истовремено овај роман може се посматрати као прилика за

поновно писање историје из перспективе поражених и побеђених од Историје са великим I, оних који су ограничени на географске и културне видокруге познатог и доживљеног од њих самих (Солдатић 2011: 292).

Нови историјски роман, који се појавио половином XX века у Хиспанској Америци, одликује интерактиван приступ у мешању књижевног и друштвеног дискурса, примећује Солдатић (2011: 293), уз значајне варијације у односу на стандардне поставке овог жанра, зачетог у Европи у XIX веку.

С друге стране роман спознаје стварности које историчари занемарују, свакодневицу, поглед обичног човека, визију поражених, не европских култура. Роман се јавља као тај елеменат који спаја појединачно са колективним, несвесно и намерно, маргинално и средишње.

То значи да приступајући историјском роману у Хиспанској Америци морамо обратити пажњу не само на хронолошко раздобље које покривају већ који су историјски дискурс усвојили, какво је поимање историје имплицитно књижевном тексту и који то део није регистровала историја, а реконструирала роман (Солдатић 2011: 295).

Роман *Terra Nostra* доноси новину у трагању за јединством у хиспанском свету, тако што истражује медитеранске корене хиспанске културе и покушава да утврди грешке настале на њеном развојном путу. У овом делу, Фуентес приказује историју, не као слику прошлости, већ као слику људи у прошлости, сматрајући да је читава Латинска Америка сачињена од историјски и политички промашених друштава, а да је тај промашај од почетка утицао на стварање подземног језика, те је тако барок у Латинској Америци преузео форму европске културе и претворио га у скровиште за друге културе (индијанску, црну), као и за велики синкретизам који представља Хиспанска и Португалска Америка (Солдатић 2011: 296).

Покушавајући да одговори на питање да ли књижевност и историја могу да дају стварну слику прошлих збивања, Солдатић закључује (2011: 297) да хиспаноамерички романи пружају, као противтежа званичном дискурсу историје, не само успешну реконструкцију прошлости, већ и могућност алтернативног читања и посматрања историје, чиме сама књижевност добија још више на значају.

4. Закључак

У раздобљу од непуне три деценије (1978–2007), Далибор Солдатић је објавио седам текстова о хиспаноамеричкој књижевности у српским књижевним периодичним публикацијама: четири прилога обрађују питања везана за савремену књижевност Хиспанске Америке (идентитет, развојни токови, последице освајања Хиспанске Америке и колонијалне управе), док су три текста посвећена хиспаноамеричком роману (*Педро Парамо*, мексички роман и историја, нови хиспаноамерички роман). Солдатић сагледава дату проблематику првенствено кроз призму историјских, друштвених, политичких, економских и религиозних прилика, које су доминирале током читавог колонијалног раздобља до почетка XXI века. Међу овим написима, највише је есеја (4), док су друге врсте текстова (студија, прегледни рад, саопштење) заступљене са једним прилогом. Поменути текстови Далибора Солдатића о хиспаноамеричкој књижевности излазили су током проучаваног раздобља у неправилним временским интервалима, са појачаним интензитетом крајем осме деценије прошлог века (1978 – два текста, 1980 – један текст) и на измаку прве деценије овог века (2006 – један текст, 2007 – један текст), најчешће у београдским часописима (*Дело*, *Књижевне новине*, *Београдски књижевни часопис*, *Филолошки преглед*), као и у часописима *Наслеђе* из Крагујевца и *Свеске* из Панчева. Једини тематски број који се у целости односио на нову хиспаноамеричку књижевност, изашао је 1978. године у оквиру часописа *Дело*, а приредили су га Бранко Анђић и Далибор Солдатић.

Прилози Далибора Солдатића о хиспаноамеричкој књижевности, сачињени на српском језику и објављени у српским књижевним периодичним публикацијама током XX и XXI века, привлаче пажњу ауторовим критички утемељеним погледима, као и оригиналним тумачењима хиспаноамеричких књижевних покрета, писаца и дела. Ови текстови су неретко утицали у значајној мери на модификовање хоризонта очекивања наших читалаца, те, стога, представљају Солдатићев трајан допринос како развоју критичке рецепције хиспаноамеричке књижевности код нас тако и унапређењу српске хиспанистике уопште.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Анђић & Солдатић 1978: Branko Anđić & Dalibor Soldatić. „Panorama nove hispanoameričke književnosti“. *Delo*, 24: 1–3.
- Солдатић 1978: Dalibor Soldatić. „Hispanoamerički roman danas“. *Delo*, 24: 28–41.
- Солдатић 1980: Далибор Солдатић. „Хиспаноамеричка књижевност и питање идентитета“. *Књижевне новине*, 615: 15–16.
- Солдатић 2000: Далибор Солдатић. „Токови развоја мексичке књижевности“. *Свеске*, 54–55: 92–97.
- Солдатић 2006: Далибор Солдатић. „Педро Парамо – повест о неуспешном трагању“. *Београдски књижевни часопис*, 2: 215–219.
- Солдатић 2007: Далибор Солдатић. „Освајање Хиспанске Америке и колонијална управа као кључ за приступ хиспаноамеричкој књижевности“. *Филолошки преглед*, 2: 55–69.
- Солдатић 2011: Далибор Солдатић. „Мексички роман и историја“. *Наслеђе*, 18: 289–298.

**DALIBOR SOLDATIĆ ON HISPANIC AMERICAN LITERATURE:
CONTRIBUTIONS TO SERBIAN LITERARY PERIODICAL PUBLICATIONES**

Summary

The subject of this paper are texts by Dalibor Soldatić, written in Serbian, dedicated to Hispanic American literature and published in Serbian literary periodicals during the XX and XXI centuries. The corpus investigated consists of various shorter prose types (essays, studies, communications, and articles). All texts are presented from an analytical-critical point of view, taking into account the chronological sequence of their publication. Particular attention was paid to looking at the heterogeneity of the thematic subfields that Dalibor Soldatić dealt with in the aforementioned texts, be it panoramic review (new Hispanic literature), specific national literature (Mexican literature), a certain prose type (new Hispanic novel), literary work (*Pedro Páramo*) and / or specific characteristic of the Hispanic literature (identity issue). The views of Dalibor Soldatić on the literature of Hispanic America, presented in the analysed texts, are discussed both in narrow, literary-theoretical and literary-historical terms, as well as in a broader, cultural perspective, with the aim of pointing out their importance for the development of Hispanic studies in Serbia. The research results indicate that

Dalibor Soldatić's contributions to Hispanic American literature, made in the Serbian language and published in Serbian literary periodicals during the XX and XXI centuries, draw attention to the author's critically grounded views as well as original interpretations of Hispanic American literary movements, writers and works primarily through the prism of historical, social, political, economic and religious circumstances that dominated throughout the colonial period until the early XXI century.

Keywords: Hispanic American literature, Mexican literature, Dalibor Soldatić, Serbian periodicals.

Branka Kalenić Ramšak¹
Universidad de Ljubljana
Eslovenia

LA GRAN NOVELA HISPANOAMERICANA Y ALGUNOS PALIMPSESTOS EUROPEOS

Resumen

El artículo intenta alumbrar algunos textos de la cultura europea que sirvieron como palimpsestos de pensamiento al nacimiento de la novela hispanoamericana. Este tema lo elabora de modo muy ingenioso y penetrante Dalibor Soldatić en su libro *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana* (*Contribución a la teoría de la nueva novela hispanoamericana*) publicado en 2002 que nos sirvió como punto de arranque en nuestra reflexión. Mucha influencia sobre el clima intelectual hispanoamericano en los primeros siglos de la conquista tuvieron los autores de la utopía europea, entre ellos sobre todo Erasmo de Rotterdam, que vieron en América la realización de sus sueños, de sus imaginaciones. Por esta razón existen también desacuerdos entre los historiadores literarios sobre cuándo verdaderamente nace la novela hispanoamericana —¿en los siglos XIX, XX o ya en el siglo XVII? En realidad la novela tiene que esperar el momento literario adecuado, continuador de las ideas de Cervantes que es el primer autor de la novela moderna, para poder entrar en el contexto literario universal. La novela lo consigue plenamente a partir del siglo XX y en la actualidad está participando en el bullicio literario global.

Palabras clave: novela hispanoamericana, palimpsesto, Erasmo de Rotterdam, utopía, Dalibor Soldatić, Cervantes.

¹ Branka.KalenicRamsak@ff.uni-lj.si

Introducción

Dalibor Soldatić, profesor de literatura española e hispanoamericana en la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado, a cuyo honor está dedicado el presente volumen, publicó en 2002 un excelente libro sobre la historia de la novela hispanoamericana con el título *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana* (*Contribución a la teoría de la nueva novela hispanoamericana*). En ese texto de modo muy perspicaz abarca el tema de las complejas relaciones entre España y América, sobre todo a través de la novela, que es el género más desarrollado en el contexto literario hispanoamericano y el más relevante a de la historia literaria. A la gran popularidad de la literatura hispanoamericana en el mundo literario del siglo XX, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo pasado, contribuyó en gran proporción la novela. El *boom* hispanoamericano en el siglo XX es sobre todo la explosión del género narrativo largo², a pesar de que los arranques posmodernistas se deben al cuento de Borges, como considera John Barth en su conocido artículo *Literatura del agotamiento* (1967). El crítico y escritor norteamericano afirma que la cuentística de Borges representa el adalid de la escritura contemporánea:

Por «agotamiento» no quiero decir nada tan manido como el tema de la decadencia física, moral o intelectual; tan sólo el desgaste de ciertas formas o el agotamiento de ciertas posibilidades que no son, de ninguna manera, motivo necesario de desesperación. No cabe duda de que durante muchos años un gran número de artistas occidentales han polemizado en torno a las definiciones de las varias artes, de los géneros y las formas: el arte pop, «happenings» dramáticos y musicales, toda la gama de artes híbridas o «medios combinados», han sido testigos de la tradición que se rebela contra la Tradición (Barth 1987: 170).

Pero ¿cómo empezó la historia cultural común americana y europea cuando al final del siglo XV los primeros europeos pisaron tierra americana? ¿Cuál fue su estado de ánimo intelectual y cuáles sus pensamientos filosóficos, estéticos, creencias religiosas? ¿Qué tipo de arte transmitieron al nuevo mundo, con qué géneros literarios podría empezar la literatura del nuevo ámbito cultural?

² Al éxito internacional también contribuyó la prosa corta.

Terra incognita

El profesor Soldatić cree que Cristóbal Colón buscaba el camino hacia India que había sido trazado por otro marinero —Marco Polo. Esperaba encontrar oro, especies, muchas riquezas, y lo que encontró fue naturaleza desconocida, gente desnuda y pobre con una cultura misteriosa:

Los espléndidos caminos pavimentados de la civilización inca sirvieron a los indios para que pudieran ir corriendo descalzos, y el emperador azteca Moctezuma, por ejemplo, comía pescado fresco del Pacífico todos los días, aunque la costa más cercana estaba a 400 kilómetros de la capital Tenochtitlán. No se vio un solo barco en el Caribe, pero *canoa* impresionó a los españoles hasta tal punto que ésta fue la primera palabra indígena incluida al idioma español después de la conquista (Soldatić 2002: 13).³

Colón en su diario del primer viaje anota el 11 de octubre de 1492 la primera vez que habían visto a los indios: «Luego vinieron gente desnuda» (Colón 1986: 29). Con esta observación define su asombro ante que los hombres de la tierra encontrada no andaban vestidos como ellos, los conquistadores y representantes de la cultura cristiana occidental. Más tarde repite su estupefacción varias veces, por ejemplo el 6 de noviembre: «Son gente, dice el Almirante, muy sin mal ni de guerra: desnudos todos, hombres y mujeres, como sus madres los parió. Verdad es que las mujeres traen una cosa de algodón solamente tan grande que le cobija su natura y no más» (Colón 1986: 56); o el 16 de diciembre: «Este rey y todos los otros andaban desnudos como sus madres los parieron, y así las mujeres, sin algún empacho, y son los más hermosos hombres y mujeres que hasta allí hobieron hallado: harto blancos, que si vestidos anduviesen y guardasen del sol y del aire, serían cuasi tan blancos como en España» (Colón 1986: 91). Evidentemente a Colón le molesta la desnudez de los indios; por falta de vestidos y pudor, sobre todo de las mujeres, los categoriza como gente sin valores culturales e inferiores a la cultura cristiana. Es muy significativa esa primera mención de la población americana en los

³ Sjajni popločani putovi civilizacije Inka služili su da Indijanci trče bosu po njima, a astečki car Moktesuma, na primer, jeo je svakodnevno svežu ribu sa Pacifika, iako je najbliže mesto na obali udaljeno od prestonice Tenočtitlana oko 400 kilometara. Na Karibima nije viđen niti jedan brod ali je kanu, tj. *canoa*, u toj meri impresionirao Špance, da je to prva indijanska reč koja je ušla u španski jezik po osvajanju. (El libro de Soldatić está escrito en serbio; la traducción al español es de Branka Kalenić Ramšak.)

escritos del primer conquistador porque demuestra la percepción que los primeros europeos tenían de la cultura indígena.

En breve, el mundo encontrado fue para Colón *terra incognita* en todos los aspectos de la existencia humana; hasta su muerte no se dio cuenta de qué podría esperar de este mundo encontrado y cómo podría alcanzar su fin primordial —empoderarse de las riquezas materiales— que le había empujado a la aventura marítima. Colón creyó hasta el final que había encontrado un mundo antiguo, siendo Américo Vespucio el primero que se dio cuenta del descubrimiento del Nuevo Mundo. Los conquistadores posteriores tuvieron también otros motivos en sus expediciones, les inquietaba el encuentro de dos mundos completamente distintos —¿cómo entender el Nuevo Mundo, cómo conquistarlo (material y espiritualmente), cómo transmitirle sus valores culturales, religiosos, filosóficos y al final también estéticos?—. En la historia cultural y literaria del continente americano se discute muchísimo sobre las raíces maravillosas o mágicas precolombinas que fueron primero negadas y luego sacadas a la superficie artística con la vanguardia europea, sobre todo con la estética surrealista.⁴ Sin embargo, mucho menos debatidos son aquellos palimpsestos filosóficos y literarios que elaboraban la cultura europea en el momento de la conquista.

El mundo utópico

No es gratuito mencionar que el mundo europeo del final del siglo XV y de la primera mitad del XVI vive plenamente el Renacimiento, los nuevos valores humanistas del antropocentrismo que giran alrededor del individuo, de la libertad humana, de la responsabilidad del hombre hacia la comunidad y la naturaleza y de la tolerancia hacia el otro.⁵ Las autoridades del reino español en gran parte violan esos valores humanistas, pensemos solo en la expulsión de los árabes y de los judíos o en la cristianización forzosa de los indios. Sin embargo, en España brotan las ideas humanistas en muchas áreas: en la cultura, en la literatura

⁴ Cfr. Kalenić Ramšak 2010: Branka Kalenić Ramšak. «El realismo mágico, lo real-maravilloso y el surrealismo: una estética parecida». *Verba hispanica*, 1: 27-34.

⁵ Dentro del ámbito reformista apareció primero la reforma protestante y luego la Contrarreforma tridentina. La curiosidad científica del hombre en su deseo de conocer el mundo y descubrir al hombre está en el primer plano de la nueva época; el hombre está en el centro del nuevo saber, pero al mismo tiempo está también descentralizado porque el saber renacentista pronto se da cuenta de que no puede ni abarcar ni entender el mundo y la naturaleza humana en todas sus dimensiones.

(poesía y prosa), en la educación (fundación de los centros universitarios fuera de las murallas monásticas), se difunden las ideas reformistas, religiosas y filosóficas, como por ejemplo las de Erasmo de Rotterdam. En general, podemos decir que el mundo hispano se enfrenta en aquella época a muchas paradojas, por una parte continúan las ideas teocéntricas medievales (*devotio*), por otro lado aparecen las reformas humanísticas.

Nicolás Maquiavelo con *El Príncipe* (1513), Erasmo de Rotterdam con *El elogio de la locura* (1511), Tomás Moro con la *Utopía* (1516) representan tres pilares intelectuales—políticos, teológicos e ideológicos—de la nueva época europea. Los tres conciben la existencia humana y la sociedad renacentista de un modo utópico: Maquiavelo como la utopía política, Tomás Moro como la utopía social, Erasmo como la utopía satírica del mundo de las apariencias. Carlos Fuentes considera (2011: 437) que sobre sus visiones utópicas se fundamenta la herencia europea de la novela hispanoamericana —la imaginación de lo que no debe ser (Maquiavelo), la imaginación del deseo de ser (Moro) y la imaginación de lo que debe ser (Erasmo)—.

Erasmo de Rotterdam

Mayor influencia sobre el continente americano tuvo la obra de Erasmo de Rotterdam porque Erasmo fue protegido por el emperador Carlos V en cuyo nombre se realizaron muchas conquistas. Erasmo publica su obra capital *Elogio de la locura o Moriae Encomium* en 1511 en París; el texto fue concebido en 1506 como regalo a su amigo Tomás Moro, posterior autor de la obra *Utopía* (1516). Erasmo satiriza la estupidez humana tanto en el aspecto religioso y moral como político e intelectual; su crítica va contra todo tipo de extremismos y dogmatismos, tanto de la fe como de la razón:

La locura de Erasmo se instala en el corazón de la Fe y en el de la Razón, advirtiéndoles ambas: si la Razón ha de ser razonable, requiere un complemento crítico, lo que Erasmo llama el elogio de la locura, para no caer en el dogmatismo que corrompió a la Fe. Locura para los absolutos de la Fe o de la Razón, la ironía la convierte en cuestionamiento del hombre por el hombre y de la razón por la razón (Fuentes 2011: 19).

La sátira de Erasmo tuvo gran eco en la literatura española, sobre todo en la novela picaresca y más tarde en la parodia de Cervantes «cuyas figuras, Quijote y Sancho, representan las dos maneras del erasmismo:

creer y dudar, universalizar y particularizar; la ilusión de las apariencias, la dualidad de toda verdad y el elogio de la locura» (Fuentes 2011: 19).

Pero a Erasmo lo conocen inmediatamente también en América. Sus obras las llevan al Nuevo Mundo los primeros conquistadores; el primero entre ellos fue Diego Méndez de Segura, el principal escribano de Colón, le siguieron muchos otros, por ejemplo también el fundador de Buenos Aires Pedro de Mendoza que según su inventario personal de propiedades lo estaba leyendo ya en 1538. Erasmo ha llevado a América su negación de los dogmas, su relativismo y su convicción de ironía.

El Nuevo Mundo

Parece que el descubrimiento de América haya respondido a las interrogaciones renacentistas del nuevo espacio (sociedad) utópico —el Nuevo Mundo se transforma en la realización de lo imposible, en «el lugar que no es» (Fuentes 2011: 21). La Europa renacentista que desea una Utopía, que sueña con el buen salvaje que vive en el paraíso terrestre un nuevo siglo de oro, la encuentra en América; en el momento en el que se da cuenta de que el paraíso existe, empieza su destrucción. Tanto la realización del sueño como su destrucción perdura ya varios siglos y los conflictos culturales, territoriales, históricos, raciales, morales, artísticos todavía no se habían resuelto. «América ha sido imaginada por Europa, tanto como Europa ha sido imaginada por América» (Fuentes 2011: 23). Con el descubrimiento español llega a América la historia europea, la duda filosófica, la noción occidental del tiempo, la paradoja... y también el dolor, el sufrimiento, la soledad. García Márquez (2007: 20) lo puntualiza en *Cien años de soledad*: «aquél paraíso de humedad y silencio, anterior al pecado original, donde las botas se hundían en pozos de aceites humeantes y los machetes destrozaban lirios sangrientos y salamandras doradas». Roberto Bolaño en *El gaucho insufrible*, intentando definir la inercia y la percepción del vacío del siglo XXI y criticando la literatura hispanoamericana del *boom*, es aún más crítico y acusador: «Latinoamérica fue el manicomio de Europa así como Estados Unidos fue su fábrica. La fábrica está ahora en poder de los capataces y locos huidos son su mano de obra. El manicomio, desde hace más de sesenta años, se está quemando en su propio aceite, en su propia grasa» (2011: 541). Bolaño es aun más pesimista cuando al inicio de su novela total *2666*, que por su importancia sustituye a *Cien años de soledad* en el siglo XXI, escribe en forma de epígrafe el verso de Charles Baudelaire *Las flores del mal*: «Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento»

(2010: 9). ¿Había llegado la novela hispanoamericana a tal punto de la nada humanística que se habían realizado las peores pesadillas de los primeros autores del Nuevo Mundo?

La primera novela

La novela es un género literario cuyo concepto fue inventado en Europa y transmitido a América por los primeros conquistadores que concibieron los inicios de la literatura hispanoamericana como crónicas de sus conquistas —rara combinación de historia, biografía y ficción—. Gabriel García Márquez la llama *Crónica de una muerte anunciada*. Nadie de los primeros intelectuales que llegaron a América escribió novela caballerescas, pastoril o picaresca con el tema hispanoamericano, tampoco ninguna sátira; nadie escribió una continuación del *Quijote*.

Es verdad que en 1531 fue firmada la primera cédula real que prohibió la distribución de novelas en América: «libros de romance de historias vanas o de profundidad, como son de *Amadís*, e otros desta calidad, porque esto es mal ejercicio para los Indios, e cosa en que no es bien que se ocupen ni lean» (Soldatić 2002: 63). Oficialmente no se permitía la importación de libros de ficción para que los Indios no tuviesen la impresión errónea de que la *Biblia* y otros textos teológicos fuesen también parte de la imaginación humana (Soldatić 2002: 63). Pero los historiadores posteriores encontraron datos de que a pesar de la prohibición oficial se habían exportado a América también novelas, aunque en pequeñas cantidades dirigidas a un público muy limitado (por ejemplo 346 ejemplares del primer tomo de la novela de Cervantes fueron mandados a América ya en 1605) (Soldatić 2002: 64). Esta actividad lectora en círculos lectores muy reducidos no pudo resultar en la creatividad literaria novelesca. La literatura hispanoamericana en los siglos XVI y XVII fue concebida como soporte misionero de la cristianización española (Soldatić 2002: 64). En ese proceso no hubo sitio ni para las imaginaciones caballerescas ni pastoriles (ya la realidad americana parecía suficientemente irreal), aun menos para la sátira política, social o moral. El Cervantes hispanoamericano no hubiera sido posible en tales condiciones intelectuales del Nuevo Mundo ni a nivel creador ni a nivel lector. La novela como género ficcional más complejo tuvo que esperar hasta los tiempos posteriores cuando los latinoamericanos empezaron a expresar sus deseos independentistas.

Dalibor Soldatić afirma que la novela en Hispanoamérica aparece bastante tarde (2002: 49), al inicio del siglo XIX, en 1816, con la novela

mexicana *El Periquillo Sarmiento* de Joaquín Fernández de Lizardi. Esta opinión la comparte también Luis Harss en su emblemática recopilación de ensayos sobre la novela hispanoamericana *Los Nuestros*: «La novela, la cenicienta de nuestra literatura, nació humildemente en la segunda década del siglo pasado, en México, de la pluma acerba de Joaquín Fernández de Lizardi, que resucitó la tradición picaresca combinando la sátira y la sentencia en su folletín, *El periquillo sarmiento*» (1978: 11). Pero ¿cuándo verdaderamente empieza a desarrollarse este género narrativo en la historia de la literatura hispanoamericana? ¿Significan el inicio los autores de los años 20 y 30 del siglo XX —Quiroga, Güiraldes, Gallegos, Arlt— etc.? ¿Con qué libro empieza posteriormente el *boom*? En realidad no existe una cronología precisa, con fechas exactas, por eso los historiadores no tienen una opinión unánime. Creo que el verdadero inicio de la novela hispanoamericana empieza cuando la novela toma en consideración las técnicas narrativas cervantinas e inventa la visión plural del tiempo, cuando niega la historia y la geografía estáticas, cuando con la pluralidad de significados asume la ambigüedad y se abre al desorden: «Recordar el futuro. Imaginar el pasado», dice Carlos Fuentes (2011: 28); José María Pozuelo Yvancos, refiriéndose a la prosa de Borges, afirma que este autor crea un nuevo mundo narrativo donde «el mundo es un laberinto de posibilidades, de tiempos paralelos, donde el pasado y el futuro, la conjetura y el palimpsesto se unen» (2004: 41). Cuando los autores hispanoamericanos empiezan a tratar la realidad americana con estas características ficcionales es cuando la narrativa hispanoamericana explota hacia el mundo novelesco global.

Sin embargo Carlos Fuentes en su último texto sobre la novela latinoamericana, *La gran novela latinoamericana* (2011), puntualiza que justamente a causa de razones literarias el primer novelista hispanoamericano podría ser el cronista Bernal Díaz del Castillo con su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632). Su texto es novedoso y distinto de otros de la época tanto por su contenido como por sus técnicas formales porque trata el tiempo vivido y el tiempo narrativo de modo moderno e innovador:

Está en busca del tiempo perdido: es nuestro primer novelista.

[...]

Lo que ocurre con Bernal es que en su libro es el poeta épico mismo quien se convierte en el buscador del instante perdido.

Bernal, como Proust, ya ha vivido lo que está a punto de contar, pero debe darnos la impresión de que lo que cuenta está sucediendo mientras es escrito y leído: la vida fue vivida, pero el libro debe ser descubierto.

Llegamos con Bernal, en el amanecer de la memoria compartida de las Américas, a un nuevo modo de vivir: de volver a vivir, ciertamente, pero también de vivir, por vez primera, la experiencia recordada como la experiencia escrita (Fuentes 2011: 30).

Su texto, cree Fuentes, con plena conciencia de las posibilidades narrativas intenta abarcar la compleja relación entre la realidad (americana) y la ficción. Claro, a Bernal Díaz no se le puede comparar con Cervantes que de modo mucho más complejo intentó explorar las posibilidades narrativas de la novela y abarcó horizontes miméticos inimaginables hasta aquel entonces.⁶ Pero Bernal Díaz puede ser considerado como una fuente secreta y muy aislada de la ficción hispanoamericana, como el primer autor que se da cuenta de la dualidad del Nuevo Mundo: de las raíces de los padres españoles y de las madres aztecas, mayas, incas, quechuas, del lenguaje de los conquistados y de los conquistadores, de los dioses indígenas y cristianos, de las actividades literarias precolombinas y de los palimpsestos literarios europeos: «una nueva voz algunas veces oculta, silenciosa, insultante, amarga a veces, una voz vulnerable y amorosa a veces, que grita con la estridencia de un ser que demanda ser oído, ser visto» (Fuentes 2011: 43). Su crónica es la realización de las imaginaciones de Amadís, la descripción inmaculada de la realidad maravillosa e inocente americana, es el primer palimpsesto en cuyas huellas se realizó el asesinato del sueño, la historia del pecado y el paraíso violentado. A causa del deseo de recuperación de esta memoria empezaron a escribirse novelas hispanoamericanas, pero de modo más consistente y consciente mucho más tarde, al inicio del siglo XX.

Actualidad

La novela hispanoamericana hoy ya no es Utopía, porque América ya no es el lugar que no es. América existe, es real en toda su complejidad, forma parte del mundo global, es Topía. El palimpsesto literario de la novela hispanoamericana actual ya no es el del realismo mágico, ya no es el del mundo fantástico de Cortázar. El Nuevo Mundo ha perdido su

⁶ El mismo Fuentes está firmemente convencido de que Cervantes es el fundador absoluto de la novela europea moderna. Podemos añadir que también de la novela moderna en general. El *Quijote* es la realidad estética que «altera profundamente las tradiciones de la lectura y de la escritura en relación con la cultura que precedió al tiempo de Cervantes, la cultura que le tocó vivir y, desde luego, la cultura que habría de sucederle» (Fuentes 1994: 15). Sin Cervantes no se puede hablar de la novela moderna ni del pasado ni del presente ni del futuro.

inocencia y forma parte de la realidad amarga, vacía, violenta actual. En la actualidad parece como si Cervantes volviese a la escena literaria mundial y estuviese explicando todo lo que no habíamos entendido en su novela. La novela hispanoamericana ya no se parece a Tlön borgiano que fue «un mero caos, una irresponsable licencia de la imaginación» (Borges 1980: 20); también se ha *desmacondizado*. En el prólogo a la antología de cuentos *McOndo* los editores Alberto Fuguet y Sergio Gómez explican el significado del País McOndo:

En nuestro McOndo, tal como en Macondo, todo puede pasar, claro que en el nuestro cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados. Latinoamérica, y de alguna manera Hispanoamérica (España y todo el USA latino) nos parece tan realista mágico (surrealista, loco, contradictorio, alucinante) como el país imaginario donde la gente se eleva o predice el futuro y los hombres viven eternamente. Aquí los dictadores mueren y los desaparecidos no retornan. El clima cambia, los ríos se salen, la tierra tiembla y Don Francisco coloniza nuestros inconscientes (Fuguet & Gómez 1996: 8).

Los narradores contemporáneos hispanoamericanos han sacado del trono intelectual a los autores mágicorealistas y a los del *boom*. El *post-boom*, *McOndo*, el *crack* son sólo algunas de la multitud de tendencias actuales. Frecuentemente su fuente de inspiración ya no son más las obras de los maestros hispanoamericanos sino encuentran sus palimpsestos en los autores de la cultura europea o norteamericana: Kafka, Joyce, Cervantes, Faulkner y muchos otros han resucitado; algunos autores también físicamente volvieron a España para alcanzar las cimas del Parnaso literario, como por ejemplo Roberto Bolaño; o por razones políticas primero tuvieron que buscar refugio en las casas editoriales españolas, como por ejemplo Leonardo Padura. La novela hispanoamericana ha creado en el siglo XX una tradición literaria; dentro del mundo literario global seguramente le espera un gran futuro.

Concluamos con las palabras de uno de los maestros que trazó el camino internacional a la ficción hispanoamericana, que junto con otros autores formó la gran novela hispanoamericana: Gabriel García Márquez en 1999 escribe sobre el futuro de la imaginación: «No esperen nada del siglo XXI, que es el siglo XXI el que lo espera todo de ustedes. Un siglo que no viene hecho de fábrica sino listo para ser forjado por ustedes a nuestra imagen y semejanza, que sólo será tan pacífico y nuestro como ustedes sean capaces de imaginarlo» (García Márquez 2010: 124).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barth 1987: John Barth. «Literatura del agotamiento», Jaime Alazraki (coord.), *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus Ediciones, 170–182.
- Bolaño 2010: Roberto Bolaño. *2666*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño 2011: Roberto Bolaño. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama.
- Borges 1980: Jorge Luis Borges. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Colón 1986: Cristóbal Colón. *Los cuatro viajes del almirante y su testimonio*. Madrid: Colección Austral.
- Fuentes 1969: Carlos Fuentes. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuaderno de Joaquín Mortiz.
- Fuentes 1994: Carlos Fuentes. *Cervantes o la crítica de la lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Fuentes 2011: Carlos Fuentes. *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara.
- Fuguet & Gómez 1996: Alberto Fuguet & Sergio Gómez (eds.). *McOndo*. Barcelona: Ed. Gijalbo-Mondadori. Web. 02/01/2020.
- García Márquez 2007: Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad*. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.
- García Márquez 2010: Gabriel García Márquez. *Yo no vengo a decir un discurso*. Nueva York: Vintage Español.
- Harss 1978: Luis Harss. *Los Nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Kalenić Ramšak 2010: Branka Kalenić Ramšak. «El realismo mágico, lo real-maravilloso y el surrealismo: una estética parecida». *Verba hispanica*, 1: 27–34.
- Pozuelo Yvancos 2004: José María Pozuelo Yvancos. *Ventanas de la ficción*. Barcelona: Península.
- Roterdamski 2010: Erazem Roterdamski. *Hvalnica norosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Soldatić 2002: Dalibor Soldatić. *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana*. Beograd: Filološki fakultet / Kragujevac: Nova svetlost.
- Todorov 2014: Tzvetan Todorov. *Osvojitev Amerike. Vprašanje drugega*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

**THE GREAT SPANISH-AMERICAN NOVEL
AND SOME EUROPEAN PALIMPSESTS**

Summary

The article attempts to illuminate some texts of European culture that served as palimpsests of thought at the birth of the Spanish-American novel. This theme is elaborated in a very ingenious and penetrating way by Dalibor Soldatić in his book *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana (Contribution to the theory of the new Spanish-American novel)* published in 2002 that served as a starting point in our reflection. Much influence on the Spanish-American intellectual climate in the first centuries of the conquest had the authors of the European utopia, especially Erasmus of Rotterdam, who saw in America the realization of their dreams, of their imaginations. For this reason there are also disagreements among literary historians when the Spanish-American novel is truly born in the nineteenth or twentieth century or in the seventeenth century? In reality, the novel has to wait for the appropriate literary moment, a continuation of the ideas of Cervantes, the first author of the modern novel, in order to enter the universal literary context. The novel achieves it completely from the twentieth century and is now participating in the global literary agitation.

Keywords: Spanish-American novel, palimpsest, Erasmus of Rotterdam, utopia, Dalibor Soldatić, Cervantes.

UDK: 821.134.2-31.09 Галдос Б. П.
81'255.4

811.134.2+821.134.2(497.11)

DOI: https://doi.org/10.18485/legado_hispanico.2020.ch3

Владимир Карановић¹
Универзитет у Београду
Србија

РЕЦЕПЦИЈА СТВАРАЛАШТВА БЕНИТА ПЕРЕС ГАЛДОСА У СРПСКОЈ КУЛТУРНОЈ И АКАДЕМСКОЈ СРЕДИНИ

Резиме

Рецепција и присуство шпанске књижевности на Балканском полуострву, а посебно у Србији, у протеклим деценијама били су предмет интересовања и истраживања наших угледних хиспаниста, који су се бавили њеном преводном, књижевноисторијском, критичком, уметничком и културном рецепцијом. Прве трагове присуства и рецепције стваралаштва Бенита Перес Галдоса везујемо за средину XX века, када је на хрватскосрпски преведен роман *Доња Перфекта*, док тек од прве деценије XXI века можемо говорити о систематској преводилачкој активности и о периоду темељније преводне, критичке, књижевноисторијске или академске рецепције стваралаштва овог значајног шпанског приповедача.

Циљ овог чланка је да се представи корпус дела Бенита Перес Галдоса преведен на српски језик (од средине XX века до данас) и анализира њихова рецепција кроз преводилачко и читалачко искуство преводилаца и хиспаниста у нашој средини. Осим превода, предмет истраживања су и књижевнокритички, књижевноисторијски, научни и стручни текстови посвећени различитим видовима стваралаштва Перес Галдоса

¹ vladimir.karanovic@fil.bg.ac.rs

(предговори, поговори, поглавља у монографским публикацијама, научни чланци објављени у тематским зборницима и часописима, мастер радови одбрањени на српским универзитетима).

Преводна, књижевноисторијска и критичка рецепција дела Перес Галдоса неретко је била резултат личне иницијативе, у први мах образованих културних посленика ширег спектра интересовања и образовања, који су били заинтересовани за хиспанске теме, а потом и школованих хиспаниста и преводилаца, пре свега на српском културном простору, који су понудили превод најважнијих дела овог писца и прегршт пропратних критичких текстова који су могли утицати на хоризонт очекивања домаћег читаоца. Књижевнокритичка и књижевноисторијска активност јављају се некад паралелно, а често након објављивања превода дела, као одјек и последица критичког и теоријског уопштавања за које су потребни време и предан стручни и научни рад. Осим информативне функције, текстови наших хиспаниста сведоче о високом степену свести о значају реализованог подухвата у дијалогу међу удаљеним културама.

Кључне речи: рецепција шпанске књижевности, Бенито Перес Галдос, шпанска књижевност реализма, књижевно превођење, хиспанистика у Србији.

1. Увод

Превोђење одређеног (књижевног) текста одавно није само процес који се одвија међу језицима, већ сложена радња која подразумева комуникацију међу културама. Овако схваћен процес превођења имао је значајну улогу у друштвено-културним променама у свим развијенијим културама (Манчић 2010: 48–49). Предуслов сваке књижевне рецепције несумњиво је постојање превода одређеног дела на језику културе чијој преводној књижевности ће припадати. Преводилац кроз своју стваралачку активност и делатност у значајној мери конкретизује одређено књижевно дело и представља важан зупчаник у механизму рецепције у страној и новој културној средини (Буњак 1998: 18–19). Превод је чињеница која се мора узети у обзир када се говори о рецепцији одређеног страног дела у другој националној и културној средини. У процесу конкретизације дела преводилац тако постаје први читалац, први тумач дела страног писца, први његов интерпретатор и оцењивач. По речима Петра Буњка (1998: 20),

већ сам избор дела за превођење, па онда процес превођења и најзад публиковање превода — дакле, и пре но што превод неког дела доспе

у руке страног читаоца — носе извесна обележја рецепције, иако је, наравно, реч о појединачној или у крајњем случају ограниченој појави.

Однос преводне и националне књижевности умногоме је сложен и занимљив при истраживањима питања рецепције књижевности, а постоји неколико важних питања на које се мора јасно одговорити уколико тежимо објашњењу улоге преводне књижевности у локалном културном контексту: 1) шта се преводи?; 2) зашто се преводи?; 3) како се преводи?; и 4) како преводи делују? (Јанићијевић 1977: 40). Дакле, уколико настојимо да у потпуности изучимо одређени предмет рецепције, неопходно је одредити све услове у којима се она одвија. У том смислу проучавају се 1) средина, њен општи систем вредности, установе, одлике књижевног живота и традиције, културноисторијске чињенице у којима се рецепција одвија; 2) околности под којима страно дело улази у оптицај и тако се конкретизује (личност преводиоца, критеријуми за избор дела, процес настанка превода, околности публиковања, итд.); 3) анализа конкретног превода (у односу на оригинал, на друга преведена дела, на књижевну традицију и актуелну књижевну норму изворне књижевности); 4) непосредни одјек дела код „образованих читалаца“ (критика, анализа, оцене, вредновање струке); 5) одјек превода у ширим круговима публике и културне јавности; 6) пројекција преводног дела на норму и стандарде књижевности-примаоца; 7) место преводног дела у књижевној традицији нове средине; и 8) питање примене искуства стеченог лектиром рецепираног дела неке стране књижевности у оригиналном књижевном процесу (Буњак 1998: 23–24).

Први сусрети српске и шпанске културе у смислу превођења и рецепције књижевних дела са шпанског језика, јављају се током друге половине XIX века, и односе се на шпанске књижевне класике као предмет рецепције. У прво време, често се бележе и случајеви посредног присуства дела шпанске књижевности, преведених са француских изворника. Тек ће у првим деценијама XX века (посебно током тридесетих година и актуелности Шпанског грађанског рата у југословенској јавности) шпанска књижевност у значајнијој мери бити присутна на заједничком, тада југословенском простору, пре свега кроз преводе дела Федерика Гарсија Лорке и Висентеа Бласко Ибањеса, несумњиво због тадашње популарности њиховог књижевног опуса и повољне идеолошке климе која је владала у

оновременим издавачким круговима. Међутим, интересовање наше културне средине за превођење дела других шпанских књижевника, иако интензивније у каснијим деценијама XX века, биће резултат личне иницијативе преводилаца, професора, културних посленика, а мање јасне културне политике или потребе да се две географски удаљене културе повезују кроз унакрсно преношење књижевних дела до оне друге културе.

С друге стране, када говоримо о академској средини, систематско проучавање шпанског језика и књижевности започиње 1971. године, оснивањем Групе за шпански језик и књижевност на Филолошком факултету Универзитета у Београду (Солдатић 2010: 22). Током седамдесетих година XX века, када је српска хиспанистика коначно изнедрила и прве хиспанисте и преводиоце, настају услови за озбиљнију преводилачку, академску, научну рецепцију дела шпанских и хиспаноамеричких књижевника. Тако већ од осамдесетих година XX века до данас настају бројне научне и стручне публикације посвећене различитим периодима шпанске и хиспаноамеричке књижевности.² Интерпретативна рецепција шпанске (али и хиспаноамеричке) књижевности има све већи значај у савремено доба, посебно у протеклим деценијама развоја српске хиспанистике, као јасан резултат постојања академског и институционализованог интересовања српских хиспаниста за разне видове шпанског књижевног корпуса (Дицков 2014: 102).

Предмет анализе у овом раду биће рецепција стваралаштва Бенита Перес Галдоса (1843–1920) кроз преводе на српски и српскохрватски/хрватскосрпски језик (будући да је некад постојао јединствен културни и читалачки југословенски простор, а да није било потребно да се превод објављен у једној републици појављује у посебном издању на различитим језичким варијантама), кроз пропратне критичке текстове (предговоре и поговоре преводима), научне чланке, поглавља у монографским публикацијама, али и мастер радове у академској средини.

2. Књижевни опус Бенита Перес Галдоса у српским преводима

Аутори шпанског књижевног реализма, с изузетком Висентеа Бласко Ибањеса, чија дела се први пут на хрватскосрпски/

² Vid. Dickov 2014: Vesna Dickov. «Las literaturas hispánicas y el pensamiento crítico y teórico serbio», *Colindancias*, 5: 75–102. [<https://colindancias.uvt.ro/index.php/colindancias/article/view/41>] Web. 15/11/2019.

српскохрватски језик преводе од двадесетих година XX века, тек у новије време у већем обиму присутни су у српској преводној књижевности. Могући разлог за овакво стање је непостојање конзистентнијих међукултурних веза Шпаније и Србије/Југославије, али и слабо интересовање (недовољно обавештене) српске културне средине, која је услед друштвено-историјских околности и културних веза традиционално била наклоњена другим европским културним и уметничким срединама (француској, енглеској, америчкој, немачкој, италијанској, руској, итд.). Тако нпр. дела Перес Галдоса нису обухваћена првим антологијама приповедака које су настајале на југословенском тлу средином XX века³ нити у каснијим изборима српских романиста⁴.

Први податак о превођењу неког дела Перес Галдоса код нас појављује се средином XX века. Реч је о првом интегралном преводу романа *Доња Перфекта* (*Doña Perfecta*), објављеном у „Државном издавачком подuzeћу Хрватске“ у Загребу 1952. године, у хрватскосрпској варијанти језика. Преводац је Иван Вечерина, чија је преводилачка активност са шпанског језика била изражена током 50-их и 60-их година XX века.⁵ Посреди је коректан превод у којем је одговорност „првог читаоца“ у првом плану, будући да локална читалачка средина још увек нема директне увиде у стваралаштво овог шпанског књижевника. Издање садржи и пропратни текст под насловом „Напомена о писцу“ (pp. 241–244), у којем ауторка Милена Вечерина први пут на нашим просторима доноси читаоцима на само неколико страница један синтетички, информативни текст о животу Бенита Перес Галдоса, његовом образовању, првим списатељским корацима, основним одликама стваралаштва, а посебно наглашавајући укупну оцену значаја романескног корпуса у контексту шпанске књижевности епохе и свеукупне европске књижевности реализма. Ауторка у последњим фрагментима текста кратко анализира преведено дело, ликове,

³ *Španjolske pripovijetke*, preveo sa španjolskoga Josip Tabak, Zagreb / Beograd: Novo pokoljenje, Biblioteka izabranih pripovijetki, Kolo V, Svezak 4, 1949.

⁴ *Antologija španske pripovetke od Servantesa do danas*, izabrao i priredio Radivoje Konstantinović, preveli Radivoje Konstantinović i Duško Vrtunski, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1984.

⁵ Иван Вечерина је са шпанског језика, осим романа *Доња Перфекта* Бенита Перес Галдоса, превео и дела других шпанских и хиспаноамеричких писаца: *Вртлог* (1954) Хосеа Еустасија Рибере, *Зли духови* (1957) Хорхеа Икасе и *Тророги шешир* (1960) Педра Антонија де Аларкона.

садржину, идеје, закључујући да је реч о најпознатијем делу Перес Галдоса изван граница Шпаније, те да је то ретко његово дело које је већ преведено на многе европске језике (француски, енглески, немачки, португалски, шведски), а сад и на хрватскосрпски.

Након овог првог превода на хрватскосрпски, нема података о преводној рецепцији дела Бенита Перес Галдоса до времена културне и политичке дезинтеграције јединственог југословенског простора почетком 90-их година XX века. У наредним деценијама, озбиљније интересовање за стваралаштво овог плодног шпанског реалисте биће резултат интересовања и активности српских хиспаниста, које је формирала и усмеравала хиспанистичка и академска средина. Нови миленијум створиће и нове услове у области издаваштва у Србији. Након деценије изолације, санкција и изостанка озбиљнијег бављења издавачким и преводилачким подухватима у области шпанске и хиспаноамеричке књижевности, значајну улогу имаће финансијска помоћ и пројектно финансирање које је покренуло Министарство културе и спорта Краљевине Шпаније у области превођења дела са шпанског на друге језике широм света. Српски преводиоци и хиспанисти су ову прилику искористили да нашим читаоцима на матерњем језику кроз превод приближе бројне класике пре свега шпанске књижевности, прилежно радећи на објављивању критичких издања и додатног апарата који би олакшао читање, тумачење и критичко вредновање дела. Део овог пројектног финансирања била су и готово сва преведена дела Бенита Перес Галдоса у Србији, од 2006. до дана данашњег, уз изузетак нпр. превода романа *Разбаштињена* (2012), који је у потпуности финансијски подржала издавачка кућа Пи-Прес из Пирота. Значајну подршку дали су и Амбасада Краљевине Шпаније у Београду и Институт Сервантес, који је стваралаштву овог писца или едицијама превода у којима се налазе његова дела, посветио бројне културне догађаје и књижевне вечери.

Први савременији превод дела Перес Галдоса код нас је роман *Назарен (Nazarín)*, објављен 2006. године у Издавачком предузећу „Рад“. Дело је превела Александра Манчић, један од најплоднијих преводилаца у нашој хиспанистичкој средини, ауторка неколико монографских публикација, носилац награда за превођење и есејистику. Осим о несумњивој тачности овог превода, може се говорити и о јасном и очигледном таленту преводиоца да на српски језик пренесе све значењске нијансе оригиналног текста, специфичан стил и језик епохе уз оригиналну пересгалдосовску лексику, али и

учестале асоцијације и алузије интелектуалног предзнака, којима је шпански писац посебно био склон у позној фази романескног опуса. У поговору под насловом „О писцу и делу“ (Манчић 2006: 217–219), ауторка српском читаоцу нуди основне податке о животу Перес Галдоса, његовом образовању, интелектуалном развоју и професионалном животу у шпанској престоници. Посебну пажњу посвећује преведеном делу, роману *Назарен*, који припада познијој фази романескног стваралаштва шпанског реалисте и натуралисте, сврставајући га у групу дела која припадају „духовном реализму / натурализму“, карактеристичном за последње године XIX и почетак XX века. У сегменту у којем наводи одлике лика протагонисте, Манчић настоји да читаоца подстакне на темељније разматрање и активно читање дела, те тумачење његове суштине и то кроз метод проблематизације важних питања романа, природе протагонисте и његове симболичке функције.

Већ наредне године (2007) у истој издавачкој кући Александра Манчић објављује превод романа *Тристана* (*Tristana*), још једно Перес Галдосово дело из позне фазе стваралаштва, када натуралистичке тенденције у књижевности уступају место приступу у којем се наглашавају унутрашњи светови ликова, психолошке одлике, анализа духовности и интелектуализација многих важних питања не само оновременог већ и духа данашњице. Преводитељка је очигледно била свесна значаја превођења овог романа, који сада и на српском језику омогућава да локална читалачка средина спозна специфичан интелектуални хоризонт Бенита Перес Галдоса у делу о жени епохе и тзв. „женском питању“. Будући да *Тристана* у одређеној мери спада у роман с тезом, преводилац је доследан у решењима које проналази како би идеолошка порука била јаснија, а динамика оригиналног шпанског текста нетакнута. У додатном тексту — „Галдос у Буњуеловој библиотеци“ (2007: 197–202) — ауторка се бави пре свега значајем који Буњуелова екранизација (1970) Перес Галдосовог романа има у развоју рецепције дела. Осим локализације романа у стваралаштву аутора, његове књижевничке и интелектуалне активности у времену настанка дела, размотрена су и питања борбе за женска права, теза о роману као манифесту феминизма или пак угњетавања оновремене жене у ригидном друштвеном систему, као и низ аутобиографских елемената или личних интелектуалних пројекција које се у делу могу открити. У већ традиционалном маниру проблематизовања основних питања књижевног дела, Александра Манчић текст завршава анализом

сличности и разлика у изражајним средствима оригиналног шпанског романа и његове филмске адаптације и интерпретације.

Догађај од изузетног значаја у историји рецепције шпанске књижевности реализма без сумње је објављивање новог превода романа *Доња Перфекта* (*Doña Perfecta*) 2007. године, у издавачкој кући „Клио“ из Београда. Овај класик Перес Галдосовог прозног опуса најчесталије је превођено дело у процесу интеркултурног посредовања у хиспанистичким круговима и бројним европским преводним књижевностима. Чини се да заокупља пажњу преводаца и хиспаниста-истраживача широм света пре свега због универзалних вредности, актуелних и применљивих у различитим срединама, културним и друштвеним амбијентима, али и присутних на општем, симболичком нивоу у разним фазама развоја друштва, од настанка романа до дана данашњег. Преводитељка Биљана Буквић (Исаиловић) не само да је успела да на српски језик пренесе све значајне елементе пересгалдосовског израза, језика и стила, већ је умешним преводачким решењима допринела ваљанијем разумевању амбијента романа, психологије ликова и сложених романескних ситуација. Квалитет овог преводачког подухвата препознао је и жири за доделу преводачке награде „Радоје Татић“ 2008. године, те је управо овај превод прогласио најбољим остварењем. У образложењу одлуке (Фонд „Радоје Татић“ 2008)⁶, жири указује на све квалитете превода и значај конкретног дела у новој културној средини:

Галдосов језик је раскошан, течан, ритам казивања жив, пун акције – што наравно, све доживљавамо кроз изванредан превод Биљане Исаиловић Буквић. У роману има и доста народних изрека и пословица, за шта наш преводац налази адекватне саобразности у српском. И у сликању атмосфере дела и у одговарајућој лексици које су својствене крају 19. и почетку 20. века, наш преводац вешто и са умећем креативног превођења налази одговарајућа језичка решења у српском језику. Тако долазимо до превода који се чита као да је дело писано на српском, што је највећи домет сваког успешног преводиоца и уједно његова највећа амбиција. Захваљујући двоструком постигнућу, написаног и преведеног, роман *Доња Перфекта* је дело које се чита у даху.

Наведеном образложењу комисије требало би додати и оцену да овај превод носи снажан ауторски печат преводиоца,

⁶ [<http://www.forata.org/sr/fond/nagrada/119/Obrazlo%20C5%BEenje-%20C5%BEirija-2008.htm>]

који јасно препознајемо у спартанској борби с компликованим деоницама текста, али и у смелом и оригиналном преводилачком изразу Биљане Буквић. Пример који илуструје ову тврдњу је нпр. задржавање оригиналне шпанске графеме ñ у наслову дела уместо транскрибованог облика речи — *доња*. Издање превода није објављено уз додатни текст преводиоца или неког другог хиспанисте, у којем би се српски читалац упознао с основним биографским подацима писца или с књижевноисторијским контекстом настанка и рецепције дела.

Једини до сада на српски преведени роман Бенита Перес Галдоса из корпуса историјских романа, познатих под заједничким називом „Епизоде националне историје“⁷ (*Episodios nacionales*) јесте *Трафалгар* (*Trafalgar*), објављен 2008. године у издавачкој кући „Утопија“ из Београда. Преводилац је Владимир Нинковић, тада млади хиспаниста чија је намера очигледно била да понуди српским читаоцима и дело из надасве оригиналног и јединственог корпуса романа у историји шпанског реализма. *Трафалгар* је не само први наслов из прве серије, већ и најпознатије дело из ове групе Перес Галдосових романа, познато и изван граница Шпаније. Превод је сачињен у духу епохе, уз пажљив одабир лексике, поштовање језичких и стилских одлика оригинала, често проблематичног и у многим видовима подложног преводилачком и читалачком тумачењу, што процесу превођења романа овог шпанског реалисте увек даје дозу посебног искуства и књижевног доживљаја. С обзиром на то да је дело недвосмислено историјског карактера, те да описане историјске личности или историјске алузије у шпанском националном контексту махом нису познате публици и читаоцима који дело прихватају у српској културној средини, изненађује одсуство додатних референци, објашњења или преводилачких коментара у тексту превода. Пропратни текст у виду говора под насловом „Белешка о писцу“ (2008: 157–158) представља сјајан пример добре традиције по којој читаоца у оквирима локалне преводне књижевности концизно, јегровито и ненаметљиво треба упознати с најважнијим видовима стваралаштва писца и контекстом настанка дела. Тако Нинковић представља биографске околности писца, смештајући га у тзв. „Генерацију 1868.“, уз друге великане шпанске писане речи друге половине века. Кратко разматра романескнуну поетику писца, карактеристичну за доба реализма, уз

⁷ Укупно 46 романа распоређених у пет серија по десет дела, премда је последња серија остала недовршена.

све специфичности које шпанска културна и књижевна средина подразумевају. Посебну пажњу аутор текста усмерава ка анализи књижевних узора Бенита Перес Галдоса (Балзаку и Дикенсу) и шпанској књижевној традицији која је обликовала не само књижевно дело већ и теоријску мисао шпанског реалисте. Последњи фрагмент текста посвећен је кратком представљању преведеног романа, контексту објављивања, развоју рецепције, значају у стваралаштву писца, а индикативна је и општа оцена дела у контексту, пре свега националне културе, али и у процесу интеркултурне размене.

Након ове прве фазе превођења Перес Галдосових романа у српској културној средини, преводилачка активност наших хиспаниста организује се кроз посебне тематске едиције дела, које обухватају неке од најважнијих и најпознатијих наслова историје шпанског књижевног реализма и натурализма. Важан догађај у том смислу је и покретање едиције „Класици шпанског реализма“ у издавачкој кући Пи-Прес из Пирота, у којој је од 2010. до 2012. године објављено укупно осам дела одабраних реалиста – Емилије Пардо Басан, Хуана Валере, Хосеа Марије де Переде, Леополда Алас Кларина и Бенита Перес Галдоса. У оквиру овог пројекта Далибор Солдатић, хиспаниста, универзитетски професор, дипломата и преводилац, објавио је 2012. године превод романа *Разбаштињена* (*La desheredada*). Избор овог важног дела шпанске књижевности, уједно првог романа шпанског натурализма, резултат је сарадње и приближавања естетичких и књижевноисторијских критеријума преводиоца и уредника едиције (Владимира Карановића). Преводилац је имао сложен и захтеван задатак, који је подразумевао не само сусрет са специфичном поетиком књижевног текста писца, већ и с низом језичких особености, типичних за мадридски жаргон, лексичке локализме и регионализме, који захтевају будност преводиоца, искуство у превођењу и способност проналажења најбољих еквивалената у српском језику, а неретко и формирање неологизама јер се у одређеним случајевима решења у семантичком или контекстуалном смислу могу сматрати непримереним или недовољно поузданим. О томе јасну идеју има и преводилац, те се у поговору под насловом „Бенито Перес Галдос и шпански роман“ (Солдатић 2012: 509–510) осврће на проблем превођења Перес Галдосових романа:

Једна од највећих вредности ове прозе проистиче из умећа аутора да унесе колоквијални говор у роман и тако створи једну интимну

атмосферу. [...] Та чињеница у приличној мери отежава посао преводиоца јер нису малобројни случајеви када се значење појединих речи или читавих израза не може наћи у стандардним речима, па чак ни у специјализованим речницима као што је *Diccionario de argot español*, Виктора Леона. Ту и тамо захваљујући Интернету и *Word reference Forumu* дошли смо до решења. На појединим местима драгоцена нам је била студија *Прилози проучавању колоквијалног језика Галдоса* (Manuel C. Lassaletta. *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano*, Ínsula. Madrid. 1974. 293 str.). С друге стране, треба имати у виду да је у питању шпански језик којим се говори у XIX веку. У преводу на српски покушали смо да ту нијансу постигнемо донекле кроз синтетичку структуру и ред речи у реченици, а да опет не добијемо текст који је тежак за читање. Пошто је у питању проза са доста колоквијалних израза, негде смо били приморани да импровизујемо и да у преводу дајемо решења која више одговарају колоквијалним изразима српског језика. У којој мери су дата решења успешна оцениће читаоци. Надамо се да смо успели да пренесемо на српски аутентичност прозе Перес Галдоса.

Аутор поговора поступно, синтетички и умешно упознаје српског читаоца с фактографијом живота писца, одликама стваралаштва и специфичаним контекстом настанка преведеног романа. Посебну пажњу Солдатић посвећује истицању идеолошког капацитета Перес Галдосових романа, амбијенту и простору у којем се одвија већина дела, шпанској престоници — Мадриду —, социјалном раслојавању становника, приказу различитих урбаних целина, те граду који постаје важан колективни лик у значајном делу романескног корпуса. За разлику од досадашњих пропратних текстова преводилаца, у овом несумњиво препознајемо и намеру да се шири круг читалаца обавести о конкретним и бројнијим видовима и проблемским блоковима дела. Стога Солдатић анализира и преведени роман у кључу натуралистичке поетике, романескне естетике аутора, симболичког алегоријског нивоа протагонисткиње Исидоре Руфете као представнице друштвеног слоја у задатим историјским околностима. На крају, од изузетне је важности и Солдатићева позитивна оцена целокупног стваралаштва Бенита Перес Галдоса, чија је перцепција у Шпанији била променљива током историје шпанске књижевности, премда у новије време добија заслужено место у свим релевантним прегледима шпанске књижевности реализма.

Током 2014. године Драгана Бајић, хиспаниста и преводилац, у сарадњи са Слободанком Стојановић и Иваном Катић, приредила је

двојезичну, шпанско-српску антологију под насловом *Шпанска прича на прелазу из XIX у XX век / El relato español en la transición del siglo XIX al XX*, чији су покровитељи Амбасада Краљевине Шпаније у Београду, Институт Сервантес и Удружење књижевних преводаца Србије. Овом антологијом обухваћене су кратке приче 11 аутора, углавном припадника шпанског романтизма и постромантизма (Маријано Хосе де Лара, Густаво Адолфо Бекер), реализма и натурализма (Хуан Валера, Педро Антонио де Аларкон, Емилија Пардо Басан, Леополдо Алас Кларин, Армандо Паласио Валдес, Висенте Бласко Ибањес), али и модернизма (Рамон Марија дел Ваље-Инклан) и Генерације 98. (Мигел де Унамуно). Свакој причи претходи страница посвећена основним биографским подацима аутора и најважнијим смерницама стваралаштва. У уводном тексту под насловом „Кратка уводна реч за кратку антологију“ Драгана Бајић (2014: 9–11) објашњава околности настанка овог занимљивог избора кратких прича. Посреди је преводилачки пројекат ученика Филолошке гимназије у Београду под рецензентским радом професорки Драгане Бајић и Слободанке Стојановић, а циљ је био да млади талентовани филолози спознају основе преводилачке активности и подаре српским читаоцима избор краћих прозних форми наведеног периода шпанске књижевности. Своје место у антологији морао је имати и Бенито Перес Галдос, који је осим великог броја романа, аутор и краћих прозних форми, веома популарних у оновременој Шпанији. Приповетку „Донжуан“ («El Don Juan»), која припада првим годинама Перес Галдосове књижевничке активности (1868), превела је Сара Јокић, а јасна реченица, мелодичност, језичка патина, те свеукупна уочљива саобразност текста и примереност српском језичком изразу, сведоче о квалитетном подухвату и плодном сусрету преводиоца и редактора превода с одабраним миникорпусом пересгалдосовске приповетке.

Почев од 2013. године издавачка кућа „Партенон“ из Београда покренула је серију превода са шпанског језика под називом «Bibliotheca Hispania»⁸, чији су актуелни уредници хиспанисти и преводиоци Жељко Донић, Изабела Бељић и Снежана Јовановић. До краја 2019. године објављено је укупно 20 наслова, подељених у два кола, а међу њима су и два романа Бенита Перес Галдоса: *Фортуната* и *Хасинта* и *Златна фонтана*.

⁸ Vid. Donić 2017: Željko Donić, «La colección *Bibliotheca Hispania* en la casa editorial Partenon: primera colección de clásicos hispánicos», *Beoiberística, revista de estudios ibéricos, latinoamericanos y comparativos*, 1/1: 205–210. [http://beoiberistica.fil.bg.ac.rs/index.php/beoiberistica/article/view/16/16] Web. 15/02/2020.

Превод романа *Фортуната и Хасинта — Две приче о удатим женама* (*Fortunata y Jacinta — Dos historias de casadas*) објављен је у два тома 2015. године у првом колу наведене едиције, а преводилац дела — Далибор Солдатић — након превода романа *Разбаштињена*, враћа се стваралаштву и превођењу дела чувеног шпанског реалисте и натуралисте, премда због избора дела сада уз далеко озбиљнији преводилачки задатак и већу одговорност према локалној културној средини и преводној књижевности. Овај роман припада најплоднијој фази романескне активности Перес Галдоса, а сврстава се у саме врхове шпанске прозе свих времена и сматра неизоставном лектиром на различитим нивоима у шпанском образовном систему.

Поговор Далибора Солдатића, иако под општим, раније познатим насловом „Бенито Перес Галдос и шпански роман“ (2015: 517–521), представља у одређеним, пре свега уводним деловима, скраћену и измењену верзију текста објављеног уз превод дела *Разбаштињена* (2012). Осим познатих података о животу и делу шпанског писца, Солдатић конкретизује и детаљно објашњава разне видове романа: контекст настанка дела, анализира ликове Фортунате и Хасинте, али и друге ликове који су у функцији развоја радње или пак развоја носећег лика. Од значаја су и ауторова нараторолошка и стилска анализа романа, с обзиром на степен оригиналности који на тим пољима показује Перес Галдос, а што итекако утиче на процес превођења једног књижевног дела и на ваљан резултат преводилачког процеса. Посебно место Солдатић посвећује тематској анализи (у први план се истичу теме љубави и морала), анализи симболичких функција догађаја, ликова, историјских подударности и свеукупној слици друштвеног система и живота шпанске престонице. Важан део садржине текста јесу и оцене о квалитету романа и његовом месту у хронолошком следу историје шпанске књижевности, с обзиром на то да сведоче о Далибору Солдатићу као изузетном познаваоцу ширег књижевног и друштвено-историјског контекста стваралаштва Бенита Перес Галдоса, али и преиспитивања и ревалоризације којима су његова дела у новије време подвргнута кроз активности бројних стручњака за ову област у Шпанији и у другим земљама.

Последње до сада објављено интегрално дело Перес Галдоса на српском језику је роман *Златна фонтана* (*La fontana de oro*) (2018) у преводу Снежане Јовановић, у издању издавачке куће „Партенон“. Овај први званичан роман шпанског реализма, објављен у Шпанији

1870. године, преводилац и уредници едиције хиспанских класика учинили су доступним и нашој културној средини, свесни његове важности у историји шпанског реализма, али и релевантности у временима непрестане историјске ревалоризације друштвених феномена који неретко имају универзалну вредност, те могу бити занимљиви и географски удаљеним културама. Сложен шпански књижевни дискурс и бројне историјске алузије преводитељка Снежана Јовановић је савладала у потпуности, изналазећи у свакој ситуацији најбоље или најпримереније решење. Српски читалац у прилици је да се кроз бројна минуциозна објашњења у фуснотама упозна с мање познатим историјским чињеницама и специфичном свакодневицом шпанске престонице током турбулентних политичких времена XIX века. Такође, умешност у проналажењу ваљаних српских еквивалената спорних текстуалних сегмената и способност да се врцави хумор, жаргон или оригинални језички регистар најпримереније приближе српском читаоцу без преводилачких „шумова“ или честе импровизације којој преводиоци неоправдано прибегавају, чине ово дело правим бисером међу преводима дела Бенита Перес Галдоса код нас.

Такође, посредни је темељно приређено критичко издање превода, које осим додатних објашњења и смерница читаоцима у примарном тексту превода, доноси и озбиљну студију о овом делу у виду поговора преводиоца, под насловом „Бенито Перес Галдос и роман шпанског реализма“ (2018а: 341–351). Реч је о синтетичкој студији посвећеној важним биографским видовима писца, његовом животном и професионалном путу и развоју, контексту настанка и зачетка шпанског романа XIX века након дугог периода декаденције и заборава који су му омогућиле класичарске поетике претходних векова. Ауторка текста представља и низ књижевноисторијских чињеница о писцима раног реализма и о костумбризму као конститутивном елементу из којег ће настати шпански роман реализма, а за српског читаоца од изузетне важности је и осврт на компаративни контекст и генезу историјског романа не само у Шпанији, већ и у другим земљама. Поглавље овог пропратног текста посвећено роману *Златна фонтана*, садржи језгровиту и у већем степену конкретизовану анализу разних видова дела. Представљени су садржина романа, костумбристички капацитет дела, односи међу ликовима, њихови немири, унутрашњи светови, симболичка функција у развоју радње, а српски читалац има прилику и да јасно спозна два основна структурна тока — љубавни и историјски —,

солидно повезана у јединствену целину. Ипак, историчари шпанске књижевности повремено износе судове да је тада млади писац са Канарских острва још увек био недовољно способан да предност и доминацију препусти озбиљној анализи националне историје путем романескног књижевног дискурса. Ауторка добро оцењује да је *Златна фонтана* Перес Галдосов роман који је можда и највише неоправдано потцењиван у историји рецепције његовог обимног књижевног опуса, а разлоге оваквом стању треба тражити у сферама изван књижевнокритичког и књижевноисторијског вредновања. Ово дела заправо показује степен зрелости младог писца који ће свој списатељски таленат тек показати током наредних деценија, стварајући нека од највреднијих дела свеколике шпанске прозе.

Најновији податак о присуству дела Бенита Перес Галдоса у српској преводној средини проналазимо у *Антологији шпанске приче XX века*, коју је приредила Драгана Бајић 2019. године за издавачку кућу „Агора“. Реч је тек о првом тому колективног преводилачког подухвата (чак 10 преводилаца), којим су обухваћене приповетке шпанских књижевника од краја XIX и током прве четири деценије XX века, а међу којима су и две Перес Галдосове приче — „Слагалица или главолом“ и „Где ми је глава?“ — у преводу Драгане Бајић. Ове две приче представљају само илустрацију приповедачког талента шпанског реалисте, који је с посебном пажњом био посвећен, као и већина својих савременика, краћим прозним облицима, сматравши их полигонима за показивање приповедачког капацитета, али и умешности аутора да створи вредно прозно дело. У „Предговору“ Драгана Бајић (2019: 5–8) представља антологију, осврћући се на историјат превођења приповетке како хиспаноамеричких тако и шпанских аутора на српски језик. Овај избор савремене шпанске приповетке, иако не први сличан подухват код нас,⁹ на добар начин

⁹ У југословенском и српском културном простору и у преводној књижевности прву антологију шпанске приповетке проналазимо у хрваткосрпском издању које је приредио Јосип Табак (*Španjolske pripovijetke*, preveo sa španjolskoga Josip Tabak, Zagreb / Beograd: Novo pokoljenje, Biblioteka izabranih pripovijetki, Kolo V, Svezak 4, 1949). У српској преводној средини каснијих деценија најважнији допринос у овој области дао је Радивоје Константиновић (*Antologija španske pripovetke od Servantesa do danas*. Izabrao i pripremio Radivoje Konstantinović. Preveli sa španskog Radivoje Konstantinović i Duško Vrtunski, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, Biblioteka „Spektar“, 1984). Такође, у првој половини XX века, када долази до наглог и учесталог интересовања наше културне средине за дела Висентеа Бласко Ибањеса, осим популарних романа овог аутора, на српски језик истовремено су превођене и његове одабране приповетке (од 20-их година XX века до данас укупно објављено је близу тридесет превода његових романа или збирки приповедака), а интересовање

представља српском читаоцу све репрезентативне ауторе и одабране бисере шпанске кратке прозне форме, често у сенци великих шпанских романа. Критеријуми за одабир аутора и приповедака несумњиво су били значај и релевантност књижевног опуса у историји савременије шпанске књижевности. Такође, ангажовање искусних преводаца и универзитетских професора, с једне, и младих и талентованих хиспаниста који чине прве професионалне кораке, с друге стране, сведоче о преко потребном тимском раду како би се локалној културној јавности у најбољем светлу и уз највише преводачке стандарде, представио један овакав избор.

3. Рецепција стваралаштва Бенита Перес Галдоса у академској средини

Иако већ крајем XIX и у првој половини XX века у југословенској и српској културној и академској средини настају први преводи оригиналних шпанских књижевних дела, свест о потреби да се нашој публици приближе основе шпанске књижевне историје и књижевне критике биће тековина каснијих времена. У том смислу, од пресудног значаја је развој институционалног изучавања хиспанистике код нас, почев од шездесетих и седамдесетих година XX века. У оквиру тада југословенских универзитета постепено се уводи изучавање шпанског језика прво као помоћног, факултативног или изборног, а затим и као главног предмета (Филозофски факултет у Београду:

за кратку прозу Бласко Ибањеса не јењава ни у новије време (Visente Blasko Ibanjes. *Poslednji lav*. Izbor i prevod sa španskog Branislava Advigov, Vršac: Kov, Biblioteka „Atlas vetrova“, 2017). У протеклих двадесетак година објављени су избори савременијих шпанских и хиспаноамеричких прича (*Nema više novih ljubavi – Savremena španska priča*. Izabrao i priredio Srđa Sardelić, Beograd: Repro-graf, Biblioteka „Palabras“, 2003. / *Љубавници, диносаури и утваре – Антологија хиспанске мини-приче*. Приредио Фабијан Вике, превели са шпанског Маријана Ашанин, Душан Баралић, Ивана Веселиновић, Татјана Ђоровић, Лидија Лукић, Зорица Мандић, Светлана Милојевић, Александра Михајловић, Катарина Николић, Марија Пантић, Мирјана Секулић, Мерсиа Фејзовић, Самира Фејзовић, Крагујевац: ФИЛУМУС, 2007. / *Digitalni život – hispanska priča novog milenijuma*. Priredila i prevela Bojana Kovačević Petrović, Zrenjanin: Agora, 2017), али и преводи посебних антологија приповедака других шпанских писаца, махом припадника реализма друге половине XIX века, попут Леополда Алас Кларина (Leopoldo Alas Klarin. *Priповетке*. Preveo sa španskog i pogovor napisao Vladimir Karanović, Pirot: Pi-Pres, Edicija „Klasici španskog realizma“, 2012) или Емилије Пардо Басан (Емилија Пардо Басан. *Приче о љубави*. Превела Снежана Вишњић, Београд: Репро-граф, 2013. / Emilija Pardo Basan. *Božićne i novogodišnje priče*. Prevela sa španskog Jovana Živanović, Beograd: Agnosta digital, 2017).

1951; Филозофски факултет у Загребу: 1968; Филозофски факултет у Љубљани: 1981). Догађај од изузетне важности у развоју југословенске хиспанистике је оснивање Групе за шпански језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду у оквиру студија романистике, 1971. године. Тако је након четворогодишних основних студија хиспанистике наша академска и културна средина коначно могла да рачуна на школоване хиспанисте, који ће кроз професионалну делатност и преношење знања наредним генерацијама створити повољну климу за развој оригиналне југословенске, а касније српске хиспанистичке монографске и научне активности. Током безмало 50 година постојања Групе за шпански језик и књижевност (данас Катедре за иберијске студије) на Филолошком факултету Универзитета у Београду, професори и предавачи су кроз свој академски рад и стручне активности настојали да домаћој јавности понуде већи број научних монографских издања у којима се разматрају различите теме савремене хиспанистике: рецепција шпанске и хиспаноамеричке књижевности на српском говорном подручју, нови хиспаноамерички роман, стваралаштво Мигела де Сервантеса, књижевност шпанског реализма, прагматика, фразеологија, контрастивна анализа шпанског и српског језика, сефардске студије, методика наставе шпанског језика, основи хиспанистике, хиспанска социolingвистика, компаративна истраживања шпанске и српске књижевности, итд.

Када је посреди књижевност шпанског реализма и, конкретно, стваралаштво и присуство Бенита Перес Галдоса код нас, можемо издвојити неколико публикација. Први траг о његовом делу у критичком или књижевноисторијском кључу јесте подухват професорке Љиљане Павловић-Самуровић, утемељивача академске хиспанистике код нас, под насловом *Избор текстова из књижевности шпанског језика XIX-ог и XX-ог века* (три издања: 1965, 1972, 1981. године). Књига је јасно конципирана као универзитетски приручник, намењен студентима у виду корпуса за изучавање и учење шпанског језика традиционалним методом. Међу текстовима најважнијих шпанских и хиспаноамеричких писаца XIX и XX века, одељак посвећен Бениту Перес Галдосу (pp. 22–28) садржи кратку биографску напомену о писцу и основним одликама његових дела. Ауторка настоји да пружи основну информацију која студентима и другим заинтересованим читаоцима може послужити као основа за лакше савладавање контекста писца и његовог тада код нас мало познатог књижевног опуса. Након уводних података приложена су

два оригинална одломка на шпанском језику из истоимених Перес Галдосових романа из серије „Епизоде националне историје“, под насловом *Трафалгар* и *Сарагоса*.

Први општи преглед историје шпанске књижевности на српском језику представља превод с енглеског оригиналног дела Џералда Бренана *Шпанска књижевност*, објављеног 1970. године у оквиру чувене едиције „Књижевност и цивилизација“ издавачке куће „Нолит“ из Београда. У поглављу под насловом „Проза деветнаестог века“ (pp. 344–378), Бренан разматра и стваралаштво Бенита Перес Галдоса, посветивши чак двадесетак страница опусу овог шпанског приповедача. Свестан значаја Перес Галдосовог књижевног дела, Бренан му указује велико поштовање и осуђује неправедан заборав и непостојање рецепције његовог стваралаштва ван граница Шпаније, премда по квалитету оно не заостају за делима великих европских реалиста, попут Балзака, Дикенса или Толстоја. Аутор представља биографске податке о писцу, посебно се осврћући на одабране мањепознате епизоде из свакодневног живота писца: његов друштвени живот, начин рада, комуникацију с колегама, културне активности и живот у престоници, итд. Врло темељно Бренан анализира радњу и ликове најважнијих романа разних фаза стваралаштва Перес Галдоса. Посебно су драгоцене оцене дела у контексту свеукупног романескног опуса. Последњи пасуси текста доносе једну објективну и уравнотежену оцену прозног опуса Перес Галдоса, и сведоче не само о Џералду Бренану као обавештеном историчару књижевности, већ и о књижевном критичару који при судовима узима у обзир конкретно дело али и знатно шири контекст, тј. значај дела у развоју шпанске националне књижевности.

Ова историја шпанске књижевности, преведена на српски језик у годинама повоја академског изучавања хиспанистике на нашим просторима, била је неретко предмет критике неких од пионира српске хиспанистике, а споран је највероватније био критеријум који Бренан примењује у одабиру књижевне грађе. Наиме, сматрао је да на селекцију материјала треба примењивати географски, тј. територијални критеријум, давно превазиђен и одбачен у савременијим прегледима историје шпанске књижевности, те је књигом обухваћена књижевност давних времена, настала на другим језицима, попут латинског, арапског, итд. Међутим, већ деценијама је у хиспанистици доминантан тзв. језички критеријум, по којем шпанској књижевности припадају дела написана на шпанском језику, од првих фаза његовог развоја до савременог

лингвистичког израза, и то на тлу Иберијског полуострва (како би се шпанска књижевност дистанцирала од оне настале на шпанском језику у земљама Хиспанске Америке). Упркос овим, али и другим мањкавостима (спорна транскрипција имена са шпанског, понекад упитна фактографија, личан приступ аутора анализи књижевног корпуса, субјективни коментари и оцене), овај преглед историје шпанске књижевности несумњиво је био, и до дана данашњег остао, једна од најкомплетнијих општих публикација о шпанској књижевној историји на српском језику. Чини се да је ваљану оцену целокупног дела дао Хуан Октавио Пренс, аутор „Предговора“ (pp. 9–14) српском издању:

Ово дело попуњава приличну празнину у време када у Југославији расте интересовање за једну књижевност на европском тлу која се одликује веома оригиналним особинама. Књига Џералда Бренана потпуно је на висини озбиљних захтева читалаца. Она ће студенту или љубитељу пружити општи преглед који подстиче на даље продирање у занимљиву шпанску књижевност. А то је, управо, оно што Бренан и жели да постигне својим делом.

Шездесете и седамдесете године XX века у заједничком, југословенском културном простору, биле су тзв. „златне године“ издаваштва, време када су велики државни издавачи посвећено радили на приређивању квалитетних издања и озбиљних подухвата у многим областима културе и науке. Допринос овом визионарском културном процесу дао је и Никола Милићевић, кроатиста, професор савремене књижевности на Филозофском факултету у Загребу, преводилац са шпанског, француског, италијанског, португалског, латинског и неколико словенских језика, који је 1974. године у оквиру издавачке куће „Младост“ из Загреба објавио одељак под насловом „Шпањолска књижевност“, у чувеној вишетомној публикацији *Повијест свјетске књижевности (Том 4)*. У одељку под насловом „Деветнаесто стољеће“ (pp. 284–300) Милићевић посвећује неколико страница стваралаштву Бенита Перес Галдоса, истичући пре свега значај овог писца у развоју шпанске књижевности реализма, који се истиче обимом и квалитетом свога дела. Читалац проналази основне податке о делу писца, класификованом по циклусима и тематским оквирима: од раних романа с тезом, преко романа о националној историји, до дела тзв. „духовног реализма“ из последњих година XIX века. Перес Галдос је представљен као прави реалиста, заинтересован да кроз романе понуди једну анатомску

и комплетну анализу шпанског друштва онога времена, уз све његове мане, врлине и специфичности, непрестано водећи рачуна да се информације прикупе „на извору“, међу људима, пре свега на мадридским улицама, у кафеима, салонима, уз обавезну дозу друштвено-историјске анализе или тумачења спорних феномена шпанске духовности. У анализи и вредновању романа овог шпанског писца Милићевић повремено показује одлике строгог књижевног историчара и критичара, оцењујући нпр. да брзина рада и број објављених дела нису Галдосу омогућили уједначен квалитет нити погодно место свих дела у историји шпанске прозе. Осим тога, примећује да је радња неких дела недовољно развијена, ликови произвољни или неуверљиви, дела личе на скице или илуструју пуке идеје и идеологију без неких дубљих интелектуалних увида или књижевних квалитета. Ипак, Милићевић на крају износи тачну и врло важну оцену укупног књижевног дела Перес Галдоса, истичући да њена вредност не почива на квалитету појединачних дела, већ на комплетности, сложености и специфичности опуса који се искључиво посматра као целина.

Српски хиспанисти се у каснијим деценијама нису бавили шпанском књижевношћу реализма нити је предмет истраживања у академској средини било стваралаштво савременијих шпанских књижевника. У том смислу, повратак овом сегменту изучавања у оквирима српске хиспанистике представља монографска публикација Владимира Карановића — *Шпанска књижевност реализма* (2018), која садржи и обимније поглавље посвећено стваралаштву Бенита Перес Галдоса (pp. 158–217). По речима Далибора Солдатића (2019: 269), једног од рецензената, ова књига очигледан је резултат вишегодишњег истраживања и темељног рада аутора, посвећеног теми реализма и натурализма у шпанској књижевности, а циљ је био да се темељно изуче друштвено-историјске околности, теоријски видови реализма, стваралаштво најважнијих књижевника ове кључне епохе у развоју шпанске књижевности. Солдатић истиче и да ова публикација попуњава велику празнину у корпусу монографија на српском језику које се баве разним видовима и епохама шпанске књижевности, јер је прва свеобухватна и темељна студија о свим репрезентативним појавама у шпанској књижевности наведене епохе, од изузетне важности за могуће компаративне студије у нашој културној и академској средини. Поглавље 8, о стваралаштву Бенита Перес Галдоса, представља исцрпну студију о разним видовима дела чувеног

шпанског реалисте, једног од ретких у чијем опусу проналазимо интересовање за историјске, друштвене, колективне теме, с једне, али и за појединца и његове унутрашње светове, с друге стране. Осим биографских података, класификације књижевног стваралаштва, у поглављу су анализирани најрепрезентативнији Перес Галдосови романи у хронолошком следу. На крају аутор монографије књижевни опус шпанског реалисте квалификује као симболички мост који спаја све познате тенденције XIX века и најављује нове књижевне естетике које ће бити актуелне током XX века (Солдатић 2019: 271).

Након неколико деценија преводне и књижевноисторијске рецепције стваралаштва Бенита Перес Галдоса, у нашој академској средини јавља се и потреба да се различити видови његовог дела анализирају или преиспитају у светлу бројних савремених књижевних теорија и приступа књижевности. У том смислу велики допринос дали су српски хиспанисти посвећени изучавању пре свега шпанске књижевности XIX и XX века. Први научни чланак о неком виду дела Перес Галдоса објавила је Јелица Вељовић 2014. године у *Зборнику радова са V научног скупа младих филолога Србије (Савремена проучавања језика и књижевности), Година V, Књига 2*, под насловом „Дијалектичко истражно осветљавање Шпаније 19. века у Перес Галдосовом роману *Доња Перфекта*“. Вељовић (2014: 693–700) у чланку настоји да у кључу постструктуралистичке анализе дискурса представи идеолошку расправу у роману *Доња Перфекта*. Полазећи од концепције *паноптикона*, описане у текстовима Мишела Фукоа, ауторка детаљно разматра све важне епизоде романа у којима постоји симболичка комуникација између истражитеља и предмета истраге, тј. традиционализма и либерализма, као основе овог дела. Указује се на присуство свих истражних метода, на ток истражног процеса, посматрање, прикупљање информација, контролу простора, на основу којих супарничка идеологија бива осуђена. Вељовић примећује да услед оваквог приступа романескној радњи и структури дела Перес Галдос постаје нека врста врховног иследника целокупног шпанског друштва друге половине XIX века, а уједно и заговорник једне либералне и алтернативне идеологије која би могла допринети да се Шпанија, након векова догматизма, верског фанатизма и укоренењеног традиционализма, коначно окрене савременим токовима и слободнијем начину живота.

Током 2017. године објављена су два чланка Владимира Карановића о различитим видовима анализе романескног корпуса Бенита Перес Галдоса. Чланак под насловом „Хронотопска стварност

у роману *Доња Перфекта* Бенита Переса Галдоса“, објављен у часопису *Филолошки преглед* (2017/1, pp. 103–118), представља студију о хронотопској стварности и међуодносима просторних и временских координата у фиктивном амбијенту романа *Доња Перфекта*. У раду је анализирана мрежа хронотопа, али се наглашава и присуство антиидиличног хронотопа најопштијег типа, који је неретко пристуан у регионалистичком роману епохе. Хронотопска стварност и хронотопски след у делу у тесној су вези с идеолошким хоризонтима писца и у функцији тезе романа, коју Перес Галдос представља кроз амбијент, иронију, поларизацију ликова и непрестану борбу „две Шпаније“. Хронотопско одређење структуре овог романа, осим мреже просторних и временских преплитања и актуализација, свакако подразумева и општу околину у којој живе романескни ликови, пре свега њихове верске, моралне, духовне, социјалне и емоционалне околности живота. Карановић закључује да је *Доња Перфекта* један од шпанских реалистичких романа који најуспешније представља сукоб старог и новог, тј. две непомирљиве Шпаније, те да иако Перес Галдос заузима јасан либералан став према друштвеној организацији, бранећи право на личну слободу и право на избор, није могао да прихвати једнодимензионалну визију шпанске стварности и провинцијске свакодневице. Други рад истог аутора под насловом „Бенито Перес Галдос и «женско питање»: изгубљена слобода у роману *Тристана*“, објављен је у часопису *Филолог* (VIII 2017/16, pp. 195–210) Филолошког факултета Универзитета у Бањој Луци. У чланку су анализирани основне (анти)феминистичке поставке Бенита Перес Галдоса у контексту романа *Тристана*, насталог у кључном тренутку шпанске друштвене историје друге половине XIX века у којем тзв. „женско питање“ има све већи значај. У анализи се полази од књижевног текста као друштвено-симболичког акта, носиоца идентитета и мреже текстуалних пукотина кроз које романописац комуницира с читаоцима у процесу актуализације књижевног дела. Предмет анализе је сплет идеолошких поставки романописца, који књижевни текст употребљава као средство за представљање конкретне идеолошке концепције, исказане кроз делање главних ликова, односе међу половима, али и манифестацију контроле и моћи у оквирима ригидног, традиционалистичког и андроцентричког буржоаског уређења. Основни проблеми обухваћени овим истраживањем јесу: одређивање елемената друштвене субверзије који припремају идеолошку подлогу за могућа освајања женске слободе, права на

избор и формирање концепције „нове жене“; указивање на процес у којем се женско тело појављује као елемент идентитета и перцепције сопства; и, коначно, посматрање овог значајног романа као дела које представља савршену анализу (не)могућности које жена епохе има на располагању уколико жели да промени постојећи поредак и(ли) оствари личну слободу.

До сада последњи осврт на стваралаштво опуса Бенита Перес Галдоса дала је Снежана Јовановић 2018. године, објавивши чланак под насловом «La imagen de la mujer virtuosa y su intencionalidad en la novela *La fontana de oro* de Benito Pérez Galdós» у часопису *Lunap* (XIX/67, pp. 191–200) Универзитета у Крагујевцу. Ова студија, по речима ауторке, није комплетна и нужно свеобухватна анализа теме, већ нека врста нацрта и приближавања концепцији жене и женске природе у роману *Златна фонтана* Перес Галдоса. У уводном делу текста представљене су друштвено-историјске околности, важни морални и религијски видови оновременог шпанског друштва, али и контекст развоја стваралаштва чувеног шпанског реалисте, неоспорно делимично инспирисаног некадашњим романима у наставцима чија је популарност била општепозната. У средишту анализе овог рада је лик Кларе, који сједињује све стереотипе андроцентричног погледа на идеал жене и на женску природу, што је ауторки послужило да илуструје идеолошку концепцију коју је заступао писац с Канарских острва.

У хиспанистичкој академској средини тек у последњим годинама се јављају први радови студената мастер студија који на српским универзитетима пажњу посвећују разним видовима анализе књижевног корпуса Бенита Перес Галдоса. Први рад који делимично обрађује дело шпанског реалисте под насловом „*Реализам и натурализам у романима Регенткиња Леополда Алас Кларина и Разбаштињена Бенита Перес Галдоса*“, 2016. године одбранила је Данијела Казаковић на Филолошком факултету Универзитета у Београду, под менторством др Владимира Карановића. У овом раду анализирани су елементи књижевности реализма и натурализма, доминантни међу књижевницима и другим уметницима у шпанској књижевној и културној средини друге половине XIX века. Предмет анализе су утицаји ових праваца на њихова два највећа представника, Леополда Алас Кларина и Бенита Перес Галдоса. Представљени су критички текстови два аутора о поменутих правцима, о политици, критици друштва и цркве која је незаобилазна тема њихових дела. Истраживачки корпус су и два романа, *Регенткиња Леополда Алас*

Кларина, и *Разбаштињена* Бенита Перес Галдоса, који омогућавају увиду главне одлике шпанског реализма и натурализма и повезивање теоријских ставова два писца с њиховом књижевном праксом.

На Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу Јелена Стојановић одбранила је 2018. године мастер рад под насловом „Идиоматске конструкције у преводима Бенита Переса Галдоса на српски језик“, под менторством др Анете Тривић. У овом раду анализирају се преводи фразема у роману *Разбаштињена*. Циљ рада је тумачење преводачких техника у преводу фразема који су разврстани по нивоима преводачких еквиваленција. У првом делу рада представљен је теоријско-методолошки оквир у ком су дефинисани појмови „фразеологија“, „фразеолошка јединица“, представљена њихова класификација, технике и еквиваленције у процесу превођења, као и одлике фразема. Други део рада бави се анализом и тумачењем поменутих техника. Резултати анализе показују да у апсолутној еквиваленцији нема великих промена у преводу и оне не ремете значење фразема. Најчешће разлике су граматичка категорија, ред речи, различита употреба предлога, а неки фраземи у делимичној еквиваленцији су преведени слободно јер постоје делови у овим конструкцијама који се не поклапају у циљном језику.

У хронолошком следу најновији мастер рад у нашој академској средини је рад Јелене Пакљанац под насловом „*Типолошка анализа женских ликова у романима Разбаштињена, Госпођа Брингас и Фортуната и Хасинта Бенита Перес Галдоса*“, одбрањен 2019. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду (ментор проф. др Владимир Карановић). Ауторка у уводним поглављима објашњава контекст настанка и развоја дела овог шпанског писца, истичући значај буржоаске класе у Шпанији епохе. Ауторка примећује да је у романима Бенито Перес Галдос верно приказивао друштво епохе кроз ликове и догађаје, а највише пажње посвећивао је жени која је била у подређеном положају и лишена основних права. Преко женских ликова, честих протагониста романа, исказивао је жељу за друштвеном реформом и указивао на поремећени систем вредности. У овом истраживачком раду анализирани су женски ликови у романима *Разбаштињена, Госпођа Брингас и Фортуната и Хасинта*, с циљем да се утврди специфична улога жена у друштву, али и начин на који су представљене у одабраним романима и у којој мери су се уклапале у тадашње каноне понашања. На основу спроведене анализе закључује се да Перес Галдос ствара прототип жене који се,

без обзира на прогресивно дистанцирање од буржоаског модела, и даље формира на основу патријархалног система.

4. Закључак

Осврт на присуство стваралаштва Бенита Перес Галдоса у нашој преводној, културној и академској средини потврђује претпоставку да је посреди двоструки вид рецепције: 1) пересгалдосовско стваралаштво се перципира, преводи и критички проматра кроз активности махом хиспаниста, након зачетака хиспанских студија на универзитетском нивоу у некада југословенском, а касније српском културном и академском амбијенту; 2) дело Перес Галдоса проучава се, анализира, преиспитује у академској, филолошкој и научној средини, чији подстицај су представљали први преводи или пак свест аутора о значају одређених романа овог шпанског реалисте у историји шпанске књижевности реализма и савременог прозног израза.

Рецепција овог дела корпуса шпанске књижевности реализма уклапа се у постојеће опште читалачке хоризонте очекивања код нас, те не успевамо да пронађемо трагове нпр. о конкретној књижевној рецепцији и опипљивим утицајима стваралаштва Бенита Перес Галдоса на наше писце. Разлоге за скромну рецепцију и симболичан утицај превода његових дела ван хиспанистичких кругова можда би требало потражити у неоспорној доминацији фосилизоване рецепције стваралаштва искључиво оних шпанских писаца који су на нашим просторима присутни захваљујући истовремено директном интеркултурном дијалогу шпанске и српске средине, али и индиректним, посредним путевима рецепције, кроз контакте српске средине и преводних књижевности других земаља.

Стваралаштво Бенита Перес Галдоса кроз преводну рецепцију присутно је у југословенској, а касније и српској културној средини још од средине XX века, када је на хрватскосрпску варијанту језика преведен роман *Доња Перфекта*. За разлику од пионирских превода дела других шпанских писаца епохе реализма, чија су дела у прво време превођена с француског језика, те посредно постајала део домаће преводне књижевности, удаљена од оригиналног шпанског текста као врста секундарне преводне рецепције, већ први, а и каснији преводи романа Бенита Перес Галдоса превођени су директно са шпанских оригиналних изворника. Одабир преведених дела је репрезентативан и српском читаоцу представља релевантан узорак разних етапа стваралаштва шпанског реалисте. У том смислу

важан је и труд, али и преводилачки таленат који су хиспанисти показали у контакту с оригиналним шпанским изворницима, неретко захтевним и специфичним текстовима, који садрже бројне преводилачке изазове и за настанак ваљаног превода подразумевају изузетно преводилачко умеће.

Кључну улогу у порасту интересовања за дело овог шпанског писца имао је развој институционалног изучавања хиспанистике на овим просторима, а пре свега формирање Групе за шпански језик и књижевност на Филолошком факултету Универзитета у Београду, 1971. године. Преводна, књижевноисторијска и критичка рецепција дела Перес Галдоса неретко је била резултат личне иницијативе, у први мах образованих културних посленика ширег спектра интересовања и образовања, који су били заинтересовани за хиспанске теме, а потом и школованих хиспаниста и преводилаца, пре свега на српском културном простору, који су понудили превод најважнијих дела овог писца и прегршт пропратних критичких текстова који су могли утицати на хоризонт очекивања домаћег читаоца. Књижевнокритичка и књижевноисторијска активност јављају се некад паралелно, а често након објављивања превода дела, као одјек и последица критичког и теоријског уопштавања за које су потребни време и предан стручни и научни рад. Осим информативне функције, текстови наших хиспаниста (предговори, поговори, поглавља у монографским публикацијама, итд.) сведоче о високом степену свести о значају реализованог подухвата у дијалогу међу удаљеним културама. У пропратним текстовима није доминантан само информативни елемент како би се најшири круг читалаца обавестио о основама стваралаштва Бенита Перес Галдоса и разним видовима одабраних преведених дела, већ је циљ очигледно био, посебно у текстовима насталим у последњој деценији, да се хиспанисти и сви други „идеални читаоци“ у српској средини заинтересују за ову област и својим систематским радом и активностима допринесу развоју озбиљнијих студија књижевног опуса једног од најталентованијих и најплоднијих приповедача у историји шпанске књижевности.

ИЗВОРИ

Преводи:

- Перес Галдос 1952: Benito Pérez Galdós. *Doña Perfecta*. Sa španjolskog preveo Ivan Večerina. Napomena o piscu Milena Večerina, Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske, Mala biblioteka, 136.
- Перес Галдос 2006: Benito Peres Galdos. *Nazaren*. Prevela Aleksandra Mančić, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad“, Biblioteka „Reč i misao“, Knjiga 572.
- Перес Галдос 2007a: Benito Peres Galdos. *Doña Perfekta*. Prevela sa španskog Biljana Bukvić, Beograd: Clio, Biblioteka „Gral“.
- Перес Галдос 2007b: Benito Peres Galdos. *Tristana*. Prevela Aleksandra Mančić, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad“, Biblioteka „Reč i misao“, Knjiga 583.
- Перес Галдос 2008: Бенито Перес Галдос. *Трафалгар*. Са шпанског превео Владимир Нинковић, Београд: Утопија.
- Перес Галдос 2012: Benito Peres Galdos. *Razbaštinjena*. Sa španskog preveo i pogovor napisao Dalibor Soldatić, Pirot: Pi-press, Edicija „Klasici španskog realizma“.
- Перес Галдос 2014: Бенито Перез Галдос. „Донжуан“, превела Сара Јокић. *Шпанска прича на прелазу из XIX у XX век*. Избор текстова: Слободанка Стојановић, Ивана Катић, Драгана Бајић. Увод, биографске белешке и редакција текстова: Драгана Бајић. Уредник: Милош Константиновић. Преводиоци: Исидора Грађанин, Ања Животић, Марија Јанковић, Сара Јокић, Милица Крстић, Јелена Младеновић, Тања Младеновић, Наталија Новоградски, Растко Петровић, Милица Тасић, Биљана Тодоровић, Ана Хубер, Београд: *Мостови*, часопис УКПС, 87–93.
- Перес Галдос 2015: Benito Peres Galdos. *Fortunata i Hasinta (Dve priče o udatim ženama)*, 2 тома. Prevod sa španskog, pogovor i napomene Dalibor Soldatić, Beograd: Partenon, Bibliotheca Hispania.
- Перес Галдос 2018: Benito Peres Galdos. *Zlatna fontana*. Prevod sa španskog, beleške i pogovor Snežana Jovanović, Beograd: Partenon, Bibliotheca Hispania.
- Перес Галдос 2019: Benito Peres Galdos. „Slagalice ili glavolom“, „Gde mi je glava?“, prevela Dragana Bajić. *Slagalice – Antologija španske priče XX veka, Tom 1*. Priredila Dragana Bajić. Preveli Dragana Bajić, Anđela Delić, Srđa Sardelić, Dalibor Soldatić, Anđela Gašić, Jelena Rajić, Jasna Stojanović, Bojana Kovačević Petrović, Ljubica Trošić,

Ivana Nikolić. Redaktor prevoda Dragana Bajić, Zrenjanin: Agora, Biblioteka „Pogled preko svega“, Knjiga 15, 10–18.

Научни чланци, стручни текстови и мастер радови:

- Бајић 2014: Драгана Бајић. „Кратка уводна реч за кратку антологију“. *Шпанска прича на прелазу из XIX у XX век*. Избор текстова: Слободанка Стојановић, Ивана Катић, Драгана Бајић. Увод, биографске белешке и редакција текстова: Драгана Бајић. Уредник: Милош Константиновић. Преводиоци: Исидора Грађанин, Ања Животић, Марија Јанковић, Сара Јокић, Милица Крстић, Јелена Младеновић, Тања Младеновић, Наталија Новоградски, Растко Петровић, Милица Тасић, Биљана Тодоровић, Ана Хубер, Београд: *Мостови*, часопис УКПС, 9–11.
- Бајић 2019: Dragana Bajić. „Predgovor“. *Slagalica – Antologija španske priče XX veka, Tom 1*. Priredila Dragana Bajić. Preveli Dragana Bajić Anđela Delić, Srđa Sardelić, Dalibor Soldatić, Anđela Gašić, Jelena Rajić, Jasna Stojanović, Vojana Kovačević Petrović, Ljubica Trošić, Ivana Nikolić. Redaktor prevoda Dragana Bajić, Zrenjanin: Agora, Biblioteka „Pogled preko svega“, Knjiga 15, 5–8.
- Вељовић 2014: Јелица Вељовић. „Дијалектичко истражно осветљавање Шпаније 19. века у Перес Галдосовом роману *Доња Перфекта*“. Маја Анђелковић (уредница), *Савремена проучавања језика и књижевности* (Зборник радова са V научног скупа младих филолога Србије, одржаног 30. марта 2013. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу), Година V, Књига 2, 693–700.
- Вечерина 1952: Milena Večerina. „Napomena o piscu“. Benito Pérez Galdós. *Doña Perfecta*. Sa španjolskog preveo Ivan Večerina. Napomena o piscu Milena Večerina, Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske, Mala biblioteka, 136, 241–244.
- Јовановић 2018а: Snežana Jovanović. „Benito Peres Galdos i roman španskog realizma“. Benito Peres Galdos. *Zlatna fontana*. Prevod sa španskog, beleške i pogovor Snežana Jovanović, Beograd: Partenon, Bibliotheca Hispania, 341–351.
- Јовановић 2018б: Snežana Jovanović. «La imagen de la mujer virtuosa y su intencionalidad en la novela *La fontana de oro* de Benito Pérez Galdós». *Lipar, časopis za književnost, jezik, umetnost i kulturu*, Godina XIX, Vol. 67: 191–200.

- Казаковић 2016: Данијела Казаковић. „Реализам и натурализам у романима Регенткиња Леополда Алас Кларина и Разбаштињена Бенита Перес Галдоса“, мастер рад одбрањен на Филолошком факултету Универзитета у Београду, ментор др Владимир Карановић.
- Карановић 2017а: Владимир Карановић. „Бенито Перес Галдос и „женско питање“: изгубљена слобода у роману *Тристана*“. *Филолог, часопис за језик, књижевност и културу*, VIII, Vol. 16: 195–210.
- Карановић 2017б: Владимир Карановић. „Хронотопска стварност у роману *Доња Перфекта* Бенита Переса Галдоса“. *Филолошки преглед, часопис за страну филологију*, XLIV, Vol. 1: 103–118.
- Манчић 2006: Aleksandra Mančić. „O piscu i delu“. Benito Peres Galdos. *Nazaren*. Prevela Aleksandra Mančić, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad“, Biblioteka „Reč i misao“, Knjiga 572, 217–219.
- Манчић 2007: Aleksandra Mančić. „Galdos u Bunjuelovoj biblioteci“. Benito Peres Galdos. *Tristana*. Prevela Aleksandra Mančić, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad“, Biblioteka „Reč i misao“, Knjiga 583, 197–202.
- Нинковић 2008: Владимир Нинковић. „Белешка о писцу“. Бенито Перес Галдос. *Трафалгар*. Са шпанског превео Владимир Нинковић, Београд: Утопија, 157–158.
- Пакљанац 2019: Јелена Пакљанац. „Типолошка анализа женских ликова у романима Разбаштињена, Госпођа Брингас и Фортуната и Хасинта Бенита Перес Галдоса“, мастер рад одбрањен на Филолошком факултету Универзитета у Београду, ментор др Владимир Карановић.
- Пренс 1970: Huan Oktavio Prens. „Predgovor“. Džerald Brenan, *Španska književnost*. Prevela Maristela Matulić-Veličković. Redakcija prevoda i prevod stihova Radoje Tatić. Predgovor Huan Oktavio Prens, Beograd: Nolit, „Književnost i civilizacija“, 9–14.
- Солдатић 2015: Dalibor Soldatić. „Benito Peres Galdos i španski roman“. Benito Peres Galdos. *Fortunata i Hasinta (Dve priče o udatim ženama)*, Tom 2. Prevod sa španskog, pogovor i napomene Dalibor Soldatić, Beograd: Partenon, Bibliotheca Hispania, 517–521.
- Стојановић 2018: Јелена Стојановић. „Идиоматске конструкције у преводима Бенита Переса Галдоса на српски језик“, мастер рад одбрањен на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, менторка др Анета Тривић.

Поглавља у монографским публикацијама:

- Бренан 1970: Džerald Brenan. „Proza devetnaestog veka“. Džerald Brenan, *Španska književnost*. Prevela Maristela Matulić-Veličković. Redakcija prevoda i prevod stihova Radoje Tatić. Predgovor Huan Oktavio Prens, Beograd: Nolit, „Književnost i civilizacija“, 344–378.
- Карановић 2018: Vladimir Karanović. „Benito Peres Galdos“. Vladimir Karanović, *Španska književnost realizma*. Beograd: Filološki fakultet, 158–217.
- Милићевић 1974: Nikola Milićević. „Španjolska književnost“. Frano Čale et al. (Urednici), *Povijest svjetske književnosti*, Knjiga 4, uredio Mate Zorić, Zagreb: Mladost (Izdavačko knjižarsko poduzeće), 209–336.
- Павловић-Самуровић 1972: Ljiljana Pavlović-Samurović. „Benito Pérez Galdós“. Ljiljana Pavlović-Samurović, *Izbor tekstova iz književnosti španskog jezika XIX-og i XX-og veka*. Drugo, dopunjeno izdanje, Beograd: Naučna knjiga, Univerzitetski udžbenici, 22–28.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Буњак 1998: Петар Буњак. „О питању историје рецепције стране књижевности“, *Књижевна историја, часопис за науку о књижевности*, XXX/104: 5–26.
- Дицков 2014: Vesna Dickov. «Las literaturas hispánicas y el pensamiento crítico y teórico serbio», *Colindancias*, 5: 75–102. [https://colindancias.uvt.ro/index.php/colindancias/article/view/41] Web. 15/11/2019.
- Донић 2017: Željko Donić. *Reseña: «La colección Bibliotheca Hispania en la casa editorial Partenon: primera colección de clásicos hispánicos»*, *Beoiberística, revista de estudios ibéricos, latinoamericanos y comparativos*, I/1: 205–210. [http://beoiberistica.fil.bg.ac.rs/index.php/beoiberistica/article/view/16/16] Web. 15/02/2020.
- Јанићијевић 1977: Jovan Janićijević. „Prevodna književnost“, *Kultura*, 38: 40–50.
- Манчић 2010: Александра Манчић. *Превод и критика*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Солдатић 2010: Dalibor Soldatić. «Las literaturas hispánicas en Serbia», *Colindancias*, 1: 21–28, [https://colindancias.uvt.ro/index.php/colindancias/article/view/99] Web. 24/07/2018.

Солдатић 2019: Dalibor Soldatić. *Reseña*: «Vladimir Karanović. *Španska književnost realizma*, Beograd: Filološki fakultet, 2018. 474 pp.», *Verba Hispanica*, XXVII/1: 269–273.

Интернет странице:

Fond „Radoje Tatić“. „Образложење жирија 2008“. Web. 13/02/2020.
[<http://www.forata.org/sr/fond/nagrada/119/Obrazlo%20C5%BEenje-%20C5%BEirija-2008.htm>]

THE RECEPTION OF BENITO PÉREZ GALDÓS'S LITERARY WORKS IN SERBIAN CULTURAL AND ACADEMIC ENVIRONMENT

Summary

In the past decades, the reception and presence of Spanish literature in the Balkan Peninsula, and particularly in Serbia, have been the subject of interest and research of our distinguished Hispanics, who have studied its translation, but also literary-historical, critical, artistic and cultural reception. The first traces of the presence and reception of Benito Pérez Galdós's works are related to the middle of the 20th century when the novel *Doña Perfecta* was translated into Croatian-Serbian. Not until the first decade of the 21st century can we talk about systematic translation activity and more serious translation, critical, literary-historical and academic reception of the literary works of this significant Spanish storyteller.

This article aims to present the corpus of Benito Pérez Galdós's work translated into Serbian (from the mid-twentieth century to the present) and to analyze its reception through the translation and reading experience of translators and Hispanics in Serbia. Literary-critical, literary-historical, scientific and professional texts devoted to different forms and aspects of Pérez Galdós's works (introductions, epilogs, chapters in thematic volumes, scientific articles published in journals, master thesis papers defended at Serbian universities) are also the subjects of the research.

The translation, literary-historical and critical reception of Peres Galdos's work was often the result of a personal initiative, at first by educated cultural workers of a wide range of interests and education, who were interested in Hispanic topics, and then by educated Hispanics and translators, primarily in the Serbian cultural environment, who offered a translation of this writer's most important works and a handful of accompanying critical texts that may have influenced the horizon of expectation for the domestic reader. Literary-critical

and literary-historical activity sometimes occur in parallel, and often after the publication of a translation of a work, as an echo and consequence of critical and theoretical generalization that require time and dedicated professional and scientific work. Except for the information function, the texts of our Hispanics testify about a high level of awareness when it comes to the importance of the work done in the process of dialogue between distant cultures.

Keywords: Reception of Spanish literature, Benito Pérez Galdós, Spanish Realist literature, literary translation, Hispanic Studies in Serbia.

Snežana Jovanović¹
Universidad de Kragujevac
Serbia

**LA IDENTIDAD DE LA MUJER, DERECHO A LA
EDUCACIÓN Y EL IMPULSO DE REDEFINICIÓN
DE SU ROL EN LA SOCIEDAD EN *LAS MUJERES
ESPAÑOLAS, AMERICANAS Y LUSITANAS
PINTADAS POR SÍ MISMAS***

Resumen

Este trabajo se centra en los textos reunidos en la última colección costumbrista publicada en el siglo XIX —*Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*—, dirigida por Faustina Sáez de Melgar, la obra dedicada a las mujeres y, como indica su título, íntegramente escrita por mujeres. Releyendo los artículos que forman parte de este libro, pretendemos rastrear las primeras voces reivindicativas sobre el papel de la mujer en la sociedad y abordar las consideraciones de las autoras de la colección en torno a la figura de la mujer y su valía. A la vez nos centramos en sus posturas respecto al tema de la educación como medio de su liberación de la marginación social que padece.

Palabras clave: artículos de costumbre, literatura española del siglo XIX, sociedad, identidad de la mujer, educación femenina.

¹ jovanovic.nena@gmail.com

La educación es lo principal, y precisamente de ella debe de nacer toda la verdadera fuerza de nuestros derechos, toda la gran influencia que la mujer está llamada a ejercer en el mundo moderno.

(Sáez de Melgar 1881: 12)

1. Preliminares

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX en España fueron conseguidos varios logros respecto a la posición de la mujer, con los que se pretendían garantizar ciertos derechos, sobre todo el derecho a la instrucción y la enseñanza: la ley reguladora de la enseñanza popularmente conocida como la ley Moyano (1857), la fundación de la Asociación para la enseñanza de la mujer (1870) o de la Institución de Libre Enseñanza (1876). Sin embargo, como es bien sabido, en la práctica cotidiana estos adelantos legislativos o institucionales a las mujeres han traído poca o ninguna mejora; las leyes no tenían el poder de romper con los prejuicios y las tradicionales ideas profundamente arraigadas en la conciencia colectiva sobre la subordinación de la mujer al hombre, su confinamiento en la esfera doméstica y reducción al papel de buena madre y esposa. Cualquier intento de la mujer de hacerse más visible fue considerado una transgresión y llevaba a la censura y estigmatización. Las propias mujeres difícilmente se liberaban del bagaje de la moral tradicional, de los valores y de la inferioridad que se les inculcaban. De ahí que en los discursos sobre la mujer de las escritoras de la época a menudo se reflejan las posturas ambiguas en cuanto a la identidad y el papel social de la mujer. Ni siquiera la pionera del feminismo en España, la gran Concepción Arenal, consigue desvincularse enteramente de esas ideas.² No obstante, eso no le impide lanzarse en *La mujer del porvenir* (1869) a la ardua empresa de disipar las ideas falsas y prejuicios sobre la mujer gobernantes en la mayor parte de la sociedad del momento y defender su capacidad intelectual y derecho a la educación lo que le permitiría acceso a todas las profesiones bajo las mismas condiciones que tenían los hombres (Beljić 2019: 97).

Parece que la breve obra de Concepción Arenal, considerada uno de los primeros manifiestos feministas, en el momento en que salió a la luz no tuvo el impacto y la influencia que adquiriría en la posterioridad, ya que tenían que pasar trece años para que apareciera la primera obra dedicada a la mujer *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí*

² Varios años más tarde, en *La mujer de su casa* (1883), Concepción Arenal desmiente las posturas expuestas en *La mujer del porvenir* declarando que el ángel del hogar no puede ser la mujer del porvenir (Blanco 1998: 459)

mismas. Esta colección redactada por las más notables escritoras de la época, es la última publicada de la serie de colecciones de corte parecido, sin embargo la primera en la que aparece un elemento nada común para la época —la reivindicación de la mujer y de su papel en la sociedad española finisecular—.

2. Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas³

De acuerdo con la norma imperante en la época, la colección publicada en 1881⁴ lleva un largo subtítulo bien explicativo, que no deja lugar a dudas en cuanto a su objetivo e intencionalidad: *Estudio completo de la mujer en todas las esferas sociales, sus costumbres, su educación, su carácter, influencia que en ella ejercen las condiciones locales y el espíritu general del país a que pertenece. Obra dedicada a la mujer por la mujer y redacta por las más notables escritoras hispano-americanas-lusitanas*. En líneas generales, esta obra representa la prolongación de la larga tradición del costumbrismo, corriente literaria inaugurada en la década de los cuarenta por *Los españoles pintados por sí mismos* (1843–1844) y obedece el patrón de estas publicaciones y sus famosos y muy populares tipos y cuadros de costumbres. A diferencia de otras colecciones parecidas,⁵ Faustina Sáez de Melgar edita su proyecto ambicioso con el

³ En los estudios de algunos autores esta colección aparece bajo el título *Las mujeres españolas, americanas y portuguesas pintadas por sí mismas*, probablemente por analogía con la colección *Las mujeres españolas, americanas y portuguesas: tales como son en el hogar doméstico, en el campo, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones* (3 vols.: 1872, 1873, 1876) publicada bajo la dirección de Miguel Guijarro.

⁴ Dado que en la portada del libro no figura el año de su publicación, algunos autores afirman que fue publicada en 1882. Díaz Lage (2006: 355) apoya esta postura basándose en las fechas apuntadas en las ilustraciones que acompañan algunos artículos: «(...) si la portada y las primeras ilustraciones están firmadas por Eusebio Planas en 1881, a partir de la lámina que acompaña a *La solterona*, de María del Pilar Contreras y Alba (pp. 360–375), casi todas llevan fecha de 1882».

⁵ A raíz del gran éxito de la colección *Los españoles pintados por sí mismo*, entre 1870 y 1885 en España se publicó una serie de obras que seguían el mismo modelo. Entre las más famosas figuran los siguientes títulos: *Las españolas pintadas por los españoles* (1871–1872), *Los españoles de ogaño* (1872), ya mencionada *Las mujeres españolas, americanas y portuguesas, Madrid por dentro y fuera* (1873), *Los hombres españoles, americanos y portugueses* (1881). La gran difusión de *Los españoles pintados por sí mismos* traspasa las fronteras de España lo que prueban las colecciones publicadas en Hispanoamérica: *Los Cubanos pintados por sí mismos* (La Habana, 1852) o *Los mejicanos pintados por sí mismos* (México, 1854), por mencionar algunas.

que incursiona en el género que tradicionalmente favorecía la autoría masculina, reuniendo un amplio grupo de escritoras que ofrecen un variado panorama de tipos de la mujer hispana. Entre las autoras de estos textos figuran Emilia Pardo Bazán, Rosario de Acuña, Blanca de los Ríos, Ángela Grassi, Julia de Asensi, Patrocinio de Biedma, Joaquina de Balsameda o Concepción Gimeno. Dada la marginalización de las mujeres y aún más de las que pretendían dedicarse a la literatura, la abundancia de los nombres que aparecen en la colección podría resultar sorprendente. Hoy en día la mayoría de ellas es poco conocida y olvidada por el canon de literatura porque su actividad literaria se limitaba a escribir para la prensa periódica. Como apunta Hibbs Lissorgues (2008: 326), se dedicaban a los «géneros tolerados y considerados bastante inocuos: crónicas de moda, manuales escolares, guías epistolares, por ejemplo». Desde esta óptica podríamos meditar sobre el contenido del prólogo de la editora que abre la obra en el que se dirige más que al público, a sus colegas escritores, justificando la finalidad de su empresa:

No es una obra de combate, no es un libro de polémica el que tratamos de escribir; únicamente y como su título indica, vamos a dedicar un número más o menos crecido de páginas a presentar a la mujer tal como es, lo mismo en España que en Portugal, nuestra hermana, que en América y en Filipinas nuestras hijas (1881: 1).⁶

Parece como si la editora con estas palabras quisiera mitigar los efectos que podrían causar las verdaderas aspiraciones que expresa tanto ella como una buena parte de sus colaboradoras, el deseo de «constituirse en juez y guía de su propio sexo», «conseguir una auténtica y cumplida formación profesional e intelectual para la mujer» y además expresar «las preocupaciones, inquietudes e ideales de un cierto sector de la población femenina» (Ayala Aracil 1993: 201–202), para lo que el artículo de costumbres se presta como una forma idónea por ser un género ameno y a la vez instructivo.

La mayor parte de los 64 artículos⁷ que forman esta obra fueron escritos a solicitud de la editora para la ocasión, sin embargo, el artículo *La cigarrera*⁸ de Emilia Pardo Bazán fue creado varios años antes y aquí

⁶ Citado por Ayala Aracil (1993: 196).

⁷ Curiosamente, en la colección está incluida la breve biografía de solo una de su colaboradoras, Julia de Asensi, que participa con tres artículos (*La aristócrata devota*, *La trapera* y *La pupilera*), elaborada por Matilde Gómez.

⁸ Sobre el tema consultar Díaz Lage: 2006.

aparece en una versión revisada y modificada. Algunas autoras participan con más de un texto, como Julia de Asensi (3), Concepción Gimeno (2) o Patrocinio de Biedma (4). De acuerdo con el propósito de la editora de mostrar la imagen completa y verídica de la mujer para combatir «ciertos veredictos injustos» y «tendencias engendradas por las ideas extraviadas» (1882: 8), en la colección están recogidos los artículos que muestran la imagen de la mujer de diferentes estratos sociales y profesiones, pero también están incluidos los tipos más representativos de la geografía española. A pesar del título de la obra que demuestra la pretensión de la editora de no limitarse exclusivamente a los tipos españoles e incorporar algunos de otros países, la mujer lusitana está representada por solo dos artículos *La fidalga portuguesa* (Concepción Gimeno de Flaquer) y *La mujer portuguesa* (Natividad de Rojas y Ortiz de Zárate), mientras que del mundo hispanoamericano aparece retratada nada más la mujer de Cuba y de México: *La mujer de La Habana* (Olimpia Alborad), *La mujer mexicana* (Refugio Barragán de Toscano,) y de la misma autora *Una boda de Tuxpan*.

3. Esencia femenina y educación moral

Uno de los rasgos característicos del conjunto de los textos de esta colección es la constante preocupación por la moralidad, virtud y deber de la mujer que no es otra cosa que el claro reflejo del concepto predominante de la mujer como centro moral de la sociedad de la época. Patrocinio de Biedma en su artículo *La madrileña* resume las virtudes más puras que debe poseer una mujer y las que no debe sacrificar bajo ningún pretexto: «abnegación de la madre, el cariño de la esposa, la lealtad de la amiga y los frutos de trabajo» (1881: 164). Para algunas autoras la fe y el sentimiento religioso son inseparables de la virtud. Así para Antonia Díaz de Lamarque en la doctrina evangélica y la religión católica está el origen de toda virtud; el sentimiento religioso ayuda a la mujer a dominar sus pasiones. Su opinión comparte Josefa Estévez de García del Canto, afirmando que una mujer religiosa es «el escudo contra el mal». Para Blanca de los Ríos sin religión la mujer se quedaría nada más con el instinto y la ignorancia. Describiendo a las andaluzas en el artículo *La hija del pueblo* expone su definición de la mujer en la que resuena la vieja idea de la débil naturaleza de la mujer necesitada de la protección y amparo masculino, de la mujer como un ser que carece de las capacidades racionales del hombre porque ella es toda afecto. De ahí que «si el hombre se desmoraliza la mujer se prostituye: el hombre mezcla a sus pasiones un rayo de reflexión, la mujer confunde con ellas torrentes de fantasía» (1881: 115).

La maternidad es la más sublime manifestación de la mujer y el matrimonio la base de la historia y la sociedad. María del Pilar Contreras y Alba expresa una postura poco convencional respecto al matrimonio, aunque no niega su importancia; no acepta los matrimonios de conveniencia contraídos únicamente por cumplir un deber de la sociedad, alegando que podrían tener las consecuencias funestas y defiende el derecho de las mujeres a no casarse:

Y si en efecto, el matrimonio es una de las más altas perfecciones humanas, pues con él se eleva la mujer a la categoría de madre, ¿por qué de santo consorcio se ha de hacer un negocio mezquino, un medio de lucro, bastardeando los nobles y elevados sentimientos de la mujer? ¿Por qué se la ha de martirizar hasta el doloroso extremo de hacerla colocar por su propia mano la primera piedra del edificio de la desventura, aceptando el matrimonio de conveniencia, jurando eterna fe al pie de los altares, al hombre que no ama, que no le es dado amar? ¿Acaso es merecedora a que se le exijan tan grandes sacrificios? (1881: 363)

Ana María Sólo de Zaldívar comparte su rechazo de los matrimonios sin un vínculo sentimental que habitualmente conciertan los padres de las mujeres jóvenes eligiendo al futuro marido de sus hijas a su agrado, a alguien que reúne ciertas calidades, sobre todo económicas, sin consultarlas. Para ella, estas uniones son la «prostitución del alma», impiden a la mujer ser la compañera del hombre y la convierten en su socia en los cálculos matemáticos. La escritora admite que la mujer no está en el mundo para dominar, sino para amar; es un ser débil, pero solo en el sentido físico, de ninguna manera inferior intelectualmente al hombre.

Cándida Sanz y Cressini no cuestiona que la esencia de la mujer sea grande y sublime, es más, considera que el mayor valor de la mujer reside en su bondad, sentimiento, amor, virtud e inteligencia y que esos rasgos son los requisitos imprescindibles para que la mujer pueda ocupar en la sociedad lugar que no sea el ínfimo que habitualmente se le destina. Tampoco cuestiona sus funciones fundamentales de la hija solícita, la madre amorosísima y la esposa fiel. No obstante, a las prendas de su naturaleza y moral suma otro factor que podríamos considerar como el eje central de la mayoría de los artículos de la colección y del que hablaremos con más detenimiento en el siguiente bloque – la educación. En su parecer la educación es el medio de liberación dado que la mujer ignorante únicamente puede ser una esclava: «La mujer que a más de estas bellas condiciones, reúna la instrucción, la sencillez, la previsión y la

actividad, esta es la mujer perfecta que traza la moral espiritista, porque esta es su verdadera misión: esta es la mujer de la mañana» (1881: 222).

4. La instrucción de la mujer y su misión en la sociedad moderna

Ninguna de las autoras niega la importancia de la educación moral, pero sí se oponen a la idea de que esta sea suficiente para la mujer y la única a la que tiene derecho y acceso. En diferente medida todas están conscientes de las exigencias y retos que consigo traen los nuevos tiempos y desde distintas perspectivas plantean la cuestión de la instrucción de la mujer en sus textos. Patrocinio de Biedma, la escritora con más presencia en esta obra colectiva, aboga por una mejor y más extensa educación para la mujer determinándola como vía para reducir la posición de desigualdad en la que se encuentra respecto al hombre. Da cuenta de algunos avances significativos que se han producido, que el Consejo superior de instrucción pública ha reconocido la necesidad de apertura de centros educativos donde las mujeres obtendrían una instrucción más completa que la insuficiente que solía tener y permitió su acceso a ciertas carreras profesionales, «prefiriendo las de comercio y telégrafo» (1881: 168). Desde la posición muy cercana a la de los krausistas resalta que únicamente a través de la cultura y educación es posible dignificar el papel de la mujer y conseguir la regeneración de la sociedad: «España volverá a ser grande, fuerte y respetada, y a la mujer deberá en gran parte su prosperidad y regeneración» (1881: 25). Para hacer posible que la mujer ocupe ese papel es necesario que antes entienda su «misión» en la sociedad moderna, sin embargo, varios factores obstaculizan esta tarea. Entre otros, determinadas conveniencias sociales que fomentan el desarrollo de ciertos rasgos negativos de la mujer. La autora se refiere ante todo a lo que señala como una «aberración histórica» — la vida del eterno tiempo libre que se impone a la mujer burguesa, una vida que paradójicamente la aleja de sus deberes: del matrimonio, maternidad y domesticidad y la lleva a la frivolidad, ociosidad e ignorancia. La escritora jiennense propone que las mujeres de las clases adineradas, sobre todo las madrileñas, puesto que poseen posición y mayor grado de independencia, utilicen su tiempo libre de manera útil difundiendo la educación entre los sectores menos afortunados y las mujeres del pueblo que tradicionalmente están siempre en la situación más precaria que las de las ciudades viviendo en la «dolorosa esclavitud de la ignorancia» (1881: 412). Destaca como emblemático el caso de la escasa educación de las mujeres de Jaén que se guían en la vida únicamente por sus instintos

y costumbres; pasan su existencia aisladas, inconscientes de la propia ignorancia, carentes de ocasión y de voluntad de aprendizaje. En su modo de ver lo último representa el mayor impedimento para conseguir cualquier mejora, ya que la mujer misma tiene que iniciar esos cambios:

Si la mujer *quiere*⁹ ilustrarse vencerá lo que imposible parece: si no hace suyo el empeño, triste es decirlo, pero será cada vez más visible su atraso en la marcha general de los pueblos civilizados, y olvidada, ignorada, lejos de ocupar el lugar a que tiene derecho por sus virtudes, quedará relegada a no salir de su pobre rincón natal, pues lejos de su pueblo, y en comparación con las ilustradas mujeres del día, hará una triste figura, a pesar de su valor moral, pues la sociedad solo está obligada a juzgar por lo que ve, y en ella encuentra la nulidad insoportable de la mujer-máquina de los tiempos de Mari-Castaño, anacronismo vivo en el cuadro de la civilización (1881: 412-413).

El mensaje que dirige a las mujeres es: «Haceos ilustradas para ser perfectas» (1881: 404) y el modelo a seguir que propone es la mujer inglesa, bella y útil a la vez, que gracias a sus esfuerzos ha conseguido el derecho a trabajar y educarse, y ha sabido utilizar hábilmente los conocimientos obtenidos no solo en la vida profesional sino también en la vida doméstica aumentando de este modo el bienestar familiar. En ese sentido propugna que la educación de las mujeres en España sea obligatoria. Por otro lado, la escritora tiene un mensaje para los hombres: «No teman los moralistas que la familia falsee sus bases si se arranca a la mujer de la ignorancia: la ilustración no será jamás un elemento de muerte porque es, al contrario, un elemento de vida» (1881: 820).

Ana María Sólo de Zaldívar, la autora que aparte de unas incursiones ocasionales en la poesía al estilo becqueriano entregó su vida a la pedagogía, en esta colección se presenta con una semblanza de *La mujer extremeña*. Afirmando que en Extremadura no existe un tipo único de la mujer dado que su carácter se modela dependiendo de un conjunto de factores entre los que figuran las costumbres, la educación y la instrucción, Ana María Sólo de Zaldívar examina a las mujeres de estas tierras según el estrato social al que pertenecen. Pese a que llevan vidas dispares, tienen algo en común – la deficiente educación. Los atrasos del sistema educativo existente se evidencian sobre todo en la fase decisiva para el desarrollo afectivo, social e intelectual de una persona, en la escolarización de los niños, que hasta en las niñas aristócratas se reduce a «saber leer, y no muy bien, a escribir muy mal; algo de aritmética, que pronto olvida y un poco de historia sagrada y doctrina cristiana (1881: 478)». Otro problema

⁹ La cursiva es de Patrocinio de Biedma.

es que las niñas del pueblo no asisten a las clases aunque hay escuelas municipales, por eso la autora, igual que Patrocinio Biedma, aboga por la educación infantil obligatoria ya que la educación de la mujer es «el mayor bien que pueda hacérsela» (1881: 480) y el único medio para que desarrolle su potencial. También comparte su posición sobre la educación como fuerza que podría borrar las diferencias tanto de sexo como de clase: «(...) la educación es la que verdaderamente da el sello de la nobleza a una persona: entre dos de educación análoga, no existe diferencia de clases, profesan las mismas ideas sobre el mundo, tienen los mismos principios, y sus aspiraciones son idénticas» (1881: 478).

Camila Calderón es otra de las colaboradoras que ve la educación como factor de igualdad o dicho de otro modo, lo que separa a los individuos de una sociedad no es la clase a la que pertenecen sino su nivel de educación. Retratando con tintes crítico-satíricos el tipo de la mujer joven de familia de ricos de nuevo cuño censura su noción vulgar de educación. La instrucción en sí para ellos carece de relieve; lo importante no es el aprendizaje sino mantener la imagen de la familia adinerada y elegir el colegio de acuerdo con esa imagen. Al terminar sus estudios la señorita rica sigue igual de ignorante, y dado que su dinero y su belleza no encubren las faltas de su educación, se casa con alguien de escasa instrucción como la suya y de esa manera perpetua el círculo de ignorancia. Este tipo guarda muchas similitudes con la mujer rica de Ventura Hidalgo, la clásica «mujer adorno», «planta de invernadero».

En varios artículos de esta colección la falta de educación se relaciona con las condiciones duras e injustas en las que las mujeres desempeñan los pocos oficios a los que en esa época pueden optar. Las autoras trazan semblanzas de las actividades a las que se dedican las mujeres de las clases más humildes por necesidad, para poder mantener sus familias. Sus criadas, lavanderas, cigarreras, porteras, lecheras, traperas o costureras aceptan su destino y largas horas de trabajo agotador sin rechistar. Retratando a la sardinera santanderina, Joaquina A. Oliván apunta que la mujer trabajadora de las clases populares, con su nula instrucción, no tiene otra salida. Además, la falta de tiempo y de instrucción trae consigo una consecuencia aún más funesta, la imposibilita a realizar una de sus funciones básicas — educar a sus hijos. La autora claramente achaca a la sociedad la responsabilidad de «proporcionar los medios de instrucción y de dirección que hace grandes a las colectividades, instruidos a los pueblos, y buenos y honrados a los individuos» (1881: 553).

La figura más representativa da la recopilación, Emilia Pardo Bazán, en su texto *La cigarrera* se adentra en el mundo de la mujer obrera, tema al que volverá algunos años más tarde en la *Tribuna* (1883),

considerada la primera novela social y naturalista de España. De manera casi documental Pardo Bazán pinta las condiciones de explotación laboral de las cigarreras que al terminar su jornada laboral se retiran a sus hogares para seguir trabajando. Con cierta simpatía la autora constata que estas «infelices mujeres» se distinguen de las otras representantes de su género. Dado que entran en la fábrica siendo todavía niñas, esta vida y trabajo duro forjan su carácter: «No es la cigarrera la tosca mujer del campo, de sentidos torpes y obtusos, de tarda comprensión, tímida al par que brutal; es al contrario una criatura lista como la pólvora, de afinados nervios y rápidas impresiones» (1881: 798). Son más atrevidas, libres y propensas a protestar. Sin apoyo del gobierno, abandonadas a su destino, se ven obligadas a exigir sus derechos por sus propios medios.

5. Mujer que sabe latín... no tiene marido ni buen fin

Si la posición de la mujer carente de educación era difícil, ser mujer instruida en la sociedad española de esos tiempos no presentaba menor reto. Considerada «bicho raro, ser perjudicial y extraño», como lo testimonia Prudencia Zapatero de Angulo (1881: 437), o «ratón de librería, pedagogo con faldas, bachillera necia e insufrible» (1881: 870), a la mujer culta no se reconocía la capacidad de ser buena esposa y madre. En la digresión introductoria de su artículo *La marisabidilla*, Pilar Pascual de San Juan se detiene a abordar las condiciones en la que está sumida la mujer instruida y asume una actitud crítica frente a la misoginia y desprecio que la rodean. Se rebela contra el tratamiento injusto que recibe ya que a menudo se la iguala con la erudita falsa y presumida que da nombre a dicho artículo, tipo recurrente de la literatura costumbrista. Admite que la mujer demasiado pretenciosa encarnada en este estereotipo es merecedora de reprobación, pero levanta la voz contra la costumbre de tildar a todas las mujeres educadas de pedantes alegando que es un rasgo que se presenta indistintamente en ambos sexos. Pinta a su marisabidilla, Paquita, como una mujer pomposa y superficial que «entiende de todo menos de cumplir con sus deberes» (1881: 827), mujer que es una «verdadera calamidad» para su familia porque no realiza ninguno de los papeles asignados a la mujer. En su pasión por los «estudios» falla como hija, esposa y madre. Parecido a sus colegas masculinos la autora parodia su forma de vida y su concepto equivocado del verdadero significado de los estudios que esta iguala con la lectura sin criterio alguno. Como era habitual, no podía faltar la alusión a las lecturas mal orientadas — novelas históricas y de costumbre, «algunas de dudosa moralidad».

En lo que Pilar Pascual de San Juan difiere del planteamiento de sus colegas masculinos es en la causa que lleva a esos comportamientos censurables. Ella los ve como consecuencia de mala educación, actitud altanera de los hombres hacia las mujeres y poca estima que les tienen. La escritora rehúye el establecido canon entre los géneros según el que únicamente el hombre es un ser racional, mientras la naturaleza de la mujer es instintiva y afectiva: «Que dejen eso del instinto para su perro, y concediéndonos una razón tan perfecta como la suya, que traten de ilustrarla con una educación sólida, y a la medida que crezca el número de las mujeres estudiosas, irá siendo menor el de las marisabidillas» (1881: 823). Por otro lado, detrás de la oposición de los hombres a la educación de las mujeres está el miedo de que invadan su terreno. El miedo también motiva el rechazo de las mujeres escritoras cuyas obras condenan sin leerlas siquiera. Pilar Pascual de San Juan les lanza una respuesta directa: «Que nos dejen en paz y si no quieren leer nuestros escritos que no los lean. Nosotras no escribimos para los hombres: porque los sabios no necesitan nuestros humildes consejos, ni nada de cuanto pudiéramos decirles, y los ignorantes desdeñan nuestras obras» (1881: 823).

La contribución de Felicia¹⁰ a esta colección es el artículo titulado *La mujer instruida*, otro texto en el que se expone la crítica a las mujeres pedantes. Esta vez el tipo se nos presenta a través de la poco frecuente perspectiva masculina. Ricardo es un hombre prejuicioso y no muy amante de la moderna mujer culta, dado que la identifica con las marisabidillas y su erudición fastidiosa. De ahí que se casa con su contrapunto, una mujer bonita pero superficial y frívola, y acaba en un matrimonio desventurado, descubriendo tarde el grave error que había cometido en lo que le ayuda haber conocido en una tertulia una verdadera mujer ilustrada. La autora contrarresta la verdadera y falsa educación en los personajes de Modesta y Beatriz, queriendo desvincularse de la segunda y ensalzar la primera como modelo a seguir.

En el artículo *La poetisa del pueblo*, María del Pilar Contreras de Alba defiende el derecho de la mujer a dedicarse a los «asuntos de pluma propios de hombres» (1881: 688) y deja constancia de la posición poco envidiable de las mujeres que se atreven a adentrarse en el territorio prohibido. Una mujer con dotes y aspiraciones literarias está en continua lucha contra los intentos de la sociedad de hacerla invisible o desprestigiarla, y los obstáculos a los que se enfrenta aumentan proporcionalmente al tamaño de la población en la que viven. A diferencia de la poetisa de la ciudad, la del pueblo cuenta solo con su talento ya que recibe una educación

¹⁰ Seudónimo de Virginia Felisa Aubert y de Nova.

bastante limitada, no tiene acceso a las tertulias literarias y las bibliotecas, y sus lecturas se reducen a las «novelas de pasatiempo» o los folletines de periódicos. En esos ambientes reducidos a menudo se la tacha de pedante y marisabidilla por sus inclinaciones literarias, se cuestiona su capacidad de ser buena madre y se convierte en el blanco de la envidia, murmuraciones y ataques. Sin embargo, a la autora le cuesta asumir que sean las propias mujeres las que estigmatizan a las literatas y las atacan despiadadamente en vez de apoyarlas:

Unas, las más eruditas, opinan que no puede ser suyo lo que escribe, en virtud a la escasa educación que ha recibido; y se burlan de sus producciones y se ríen de sus afanes; otras, no pudiendo menos de confesar y conocer el justo mérito de sus poesías y deseando ridiculizar ante el mundo a la que nació superior a ellas, hacen uso de la sátira mordaz: cuentan mil anécdotas referentes a su víctima, atribuyéndola defectos que no tiene, y todo es hijo de vergonzosas pasiones, por vengar quizá los agravios juveniles, sin pensar que solo en corazones bajos y miserables pueden tener cabida tan bastardos sentimientos (1881: 687).

Trazando el retrato de *La poetisa romántica*, Graciella¹¹ se sitúa en la misma línea que sus compañeras de pluma criticando los convencionalismos y poco respeto que recibe la mujer escritora tanto de los hombres como de la sociedad en general. La autora sugiere que los hombres se sienten amenazados por la mujer escritora y ahí busca el motivo de sus críticas incesantes, independientemente de la calidad de sus producciones: «los de talento porque prefieren la mujer poco sabia, los necios porque no sufren que la mujer valga más, y ser ante ella segunda figura» (1881: 151). Para Graciella escribir y ser escritor no es lo mismo y pide para las literatas el mismo trato que tienen los hombres —hacer la distinción entre las escritoras y las pedantes que con su comportamiento solo consiguen empañar los logros de las primeras—.

6. Reflexiones finales a modo de conclusión

Está claro que la colección *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* nace como reacción a la imagen de la mujer presentada en las compilaciones parecidas que se publicaban desde los mediados del siglo XIX y sus artículos firmados exclusivamente por los autores masculinos. La pretensión similar, la de corregir la imagen distorsionada, en este caso de toda la nación, que poblaba las

¹¹ La identidad de esta autora sigue siendo desconocida.

obras de autores foráneos, igual que la necesidad de dejar constancia de las auténticas costumbres españolas, ha inspirado la creación de las obras que le sirvieron de modelo. Sin embargo, el elemento fundamental que distingue nuestra colección de sus predecesores es el matiz de la reivindicación del rol de la mujer en la sociedad moderna, de su participación en la sociedad, sus derechos y sobre todo derecho a la educación, inusitado en la literatura de corte costumbrista. Las autoras de esta colección en sus textos no proponen una ruptura radical con las expectativas sociales sobre su identidad. Ellas mismas todavía están impregnadas de los valores convencionales consensuados por la sociedad decimonónica. Estos principios ideológicos y morales, por un lado apoyados en los postulados religiosos del cristianismo y por otro en las normas de manuales de etiqueta, fueron encarnados en la esposa virtuosa y ama de casa, pilar de la familia y fuente del abnegado apoyo a su esposo (Karanović 2013: 210). La mujer ideal es casta, modesta, discreta, sabe guardar la compostura. Y es depositaria del honor del marido. De ahí que en varios artículos está patente la finalidad didáctica; a través de la pintura de tipos se exponen ciertos rasgos femeninos merecedores de censura y otros que se ofrecen como modelo a seguir. No obstante, al mismo tiempo, de manera más o menos discreta en sus escritos asoma la idea de que la mujer vale para algo más, que posee las capacidades intelectuales para dedicarse a las actividades fuera de sus labores domésticos sin que esto afecte el ámbito familiar. Las autoras ya no están dispuestas a admitir la vieja creencia sobre la mujer como un ser imperfecto y por naturaleza intelectualmente inferior al hombre. Reclaman mayor acceso de las mujeres a la educación y una educación más completa que no ofrecería solo conocimientos superficiales e inútiles. ¿Cómo una mujer puede cumplir con las expectativas de la sociedad y ser la compañera de hombre si es ignorante? La mujer instruida sería capaz de educar a sus hijos y en el sentido más amplio al pueblo entero, contribuyendo así a la reducción del retraso intelectual en el que estaba sumido el país en la época y a la conversión de los españoles en una nación moderna. Nuestras autoras también se hacen eco de la actitud contradictoria de los hombres que critican severamente a la mujer por ser frívola y superficial, a la vez que impiden sus intentos de educarse y su deseo de desarrollar sus capacidades interpretan como una amenaza. En este sentido el mayor logro que evidencian los textos de esta compilación es que las mujeres, por lo menos las instruidas, han tomado la conciencia de su situación y asumido que son ellas mismas las que tienen que iniciar los cambios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arce Pinedo 2007: Rebeca Arce Pinedo. *Dios, patria y hogar. La construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*. Santander: Publican, Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- Arenal 2010: Concepción Arenal. *La mujer de porvenir*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. 14/10/2019.
- Ayala Aracil 1993: M^a de los Ángeles Ayala Aracil. *Las colecciones costumbristas (1870–1885)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Ayala Aracil 1995: M^a de los Ángeles Ayala Aracil. «Costumbrismo y reivindicación feminista». *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 2: 11–20. Web. 15/12/2019.
- Ballarín Domingo 1989: Pilar Ballarín Domingo. «La educación de la mujer española en el siglo XIX». *Historia de la educación. Revista interuniversitaria*, 8, Universidad de Salamanca: 209–215.
- Beljić 2019: Izabela Beljić. „Žena budućnosti: španski feministički manifest“. Konsepsjon Arenal. *Žena budućnosti*. Prevela sa španskog i pogovor napisala Izabela Beljić, Beograd: Partenon, Bibliotheca Hispania, 91–119.
- Blanco 1998: Alda Blanco. «Teóricas de la conciencia feminista». Alda Blanco et al. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria editorial, 445–473.
- Díaz Lage 2006: Santiago Díaz Lage. «Dos versiones de *La cigarrera*, texto olvidado de Emilia Pardo Bazán». *La Tribuna: cuadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 4: 355–384. Web. 15/12/2019.
- Gómez-Ferrer Morant 2002: Guadalupe Gómez-Ferrer Morant. *Hombres y mujeres. El difícil camino hacia la igualdad*. Madrid: Editorial Complutense.
- Hibbs Lissorgues 2008: Solange Hibbs Lissorgues. «Escritoras españolas entre el deber y el deseo: Faustina Sáez de Melgar (1834–1895), Pilar Sinués de Marco (1835–1893) y Antonia Rodríguez de Ureta». Pura Fernández & Marie-Linda Ortega (eds.), *La mujer de letras o letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 325–343.
- Karanović 2013: Владимир Карановић. *Идеологија либерализма и традиционализам у роману Регенткиња Леополда Аласа Кларина*. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду.

- Karanović 2016: Владимир Карановић. „Емилија Пардо Басан и феминистичка мисао: право на личну слободу и концепција «нове жене» у роману *Успомене једног нежење*“, *Радови Филозофског факултета у Источном Сарајеву* (Филолошке науке), 18: 109–126.
- Mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas, Las. Estudio completo de la mujer en todas las esferas sociales, sus costumbres, su educación, su carácter, influencia que en ella ejercen las condiciones locales y el espíritu general del país a que pertenece. Obra dedicada a la mujer por la mujer y redacta por las más notables escritoras hispano-americanas-lusitanas bajo la dirección de la señora Faustina Sáez de Melgar, e ilustrada con multitud de magníficas láminas dibujadas por don Eusebio Planas.* Barcelona: Establecimiento tipográfico – Editorial de Juan Pons, 1881. Web. 10/10/2019.
- Peñas Ruiz 2014: Ana Peñas Ruiz. *El artículo de costumbres en España (1830–1850)*. Vigo: Editorial Academia de Hispanismo.

THE FEMALE IDENTITY, THE RIGHT TO EDUCATION AND THE IMPULSE TO REDEFINE THEIR ROLE IN SOCIETY IN *LAS MUJERES ESPAÑOLAS, AMERICANAS Y LUSITANAS PINTADAS POR SÍ MISMAS*

Summary

This paper focuses on the texts gathered in the last costumbristic collection published in the 19th century —*Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, directed by Faustina Sáez de Melgar, dedicated to women and as its title indicates, written entirely by women. Rereading the articles contained in this one volume compendium, we intend to trace the first vindictive voices about the role of women in society and address the concept that the authors of the collection had of women and their own worth. At the same time we centre on their positions on the issue of education as a means by which women can free themselves from the social marginalization they suffer.

Keywords: costumbristic articles, XIX century Spanish literature, society, women's identity, women's education.

Жељко Донић¹
Универзитет у Београду
Србија

ПОСРЕДНИЦИ И РЕЦЕПЦИЈА: ПРЕВОД И КРИТИКА ПЕСНИЧКОГ ДЕЛА РАФАЕЛА АЛБЕРТИЈА У ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ КУЛТУРНОЈ СРЕДИНИ

Резиме

У раду се изучавају различити елементи рецепције поетског дела шпанског песника Рафаела Албертија у југословенској културној средини, с посебним освртом на улогу и значај посредника (преводиоца, тумача, критичара) између песника и читалачке публике на српскохрватском језику. Полазећи од Јаусове теорије рецепције те теоријских специфичности рецепције књижевности у страној средини, књижевни превод је сагледан као нужан услов за успостављање културних и књижевних веза Албертијевог песништва с југословенским читаоцима, као и за заснивање критичког односа према његовом делу у домаћем научном амбитусу. Трагови деловања посредника, као образованог читаоца, који је у већини случајева први прималац дела, први тумач, а неретко, и први његов оцењивач у новој средини, посматрају се као вредни извори и полазиште за проучавање односа између изворног Албертијевог дела, превода у југословенској средини, нове читалачке публике и рецепције. На тим основама видокруг

¹ donzellco@yahoo.com

очекивања домаћег образованог читаоца спрам Албертијевог песничког дела могуће је делимично реконструисати на основу анализе перспективе посредника који су га с тим делом упознали.

Кључне речи: рецепција, књижевни превод, посредници, поезија, Рафаел Алберти.

Увод

Крајем седамдесетих година XX века шпански песник Рафаел Алберти (Rafael Alberti, 1902–1999), један од најпознатијих припадника тзв. „Генерације 27“ био је на врхунцу светске славе. С полазиштем у традицији, најпре фолклору и шпанским класицима, гонгоризму, преко различитих књижевних опита авангардних покрета, па све до пуног надреализма и ангажоване књижевности, плодан Албертијев израз сазревао је непредвидиво, прилагођавајући се променама на историјској, друштвеној и личној разини, те према песниковим идеолошким и филозофским назорима. Борбени марксист и револуционар од тридесетих година XX века, постао је током Шпанског грађанског рата песнички глас левице против франкистичког насиља, што га је на крају сукоба, 1939. године, приморало да, као уосталом и највећи део напредних шпанских интелектуалаца и уметника, напусти земљу и емигрира у Мексико. Франковом смрћу и успостављањем демократије у Шпанији, након готово четири деценије изгнанства, песник се 1977. вратио у домовину. По повратку, одмах наставља политичку борбу – узима учешће на првим слободним изборима, 1978. године, и као кандидат комунистичке партије бива изабран за посланика у шпанском Кортесу.

Будући ангажован песник левице, антифашиста и комуниста, Алберти је уживао неподељене симпатије наших читалаца, критичара и песника, крунисане 1978. године признањем „Златни венац Струге“, једном од најпрестижнијих југословенских песничких награда, поводом чије доделе је исте године посетио СФР Југославију. На књижевне и културне везе с југословенском средином, посебно интензивирание током послератних деценија XX stoleћа, указује и сâм Алберти, чије импресије² сведоче о

² У кратком уводном тексту насловљеном „Та чудесна херојска земља“, написаном у Мадриду лета 1980. године за потребе издања Јелићевог избора (1981), песник

необичној популарности његове, али и уопштено шпанске поезије у Југославији:

Током година мог дугог избјеглиштва, живећи у разним земљама и тако далеко од домовине, био сам упознат, превасходно преко књиге, да су шпански пјесници Антонио Мањадо, Федерико Гарсија Лорка, па и ја сâм, били веома познати и читани у Југославији, чак можда и више него у самој Шпанији. У она франкистичка времена наша имена су у Шпанији била забрањена (Алберти 1981: 7).

Превод и рецепција: теоријски оквири за проучавање рецепције књижевног дела у страниј средини

Полазећи од становишта већине компаратиста да су „преводна и изворна књижевност две неодвојиве струје једног тока“ Јован Јанићијевић (1977: 187) подсећа да их треба изучавати у њиховој „сложеној међузависности и неразлучивости“, што нужно подразумева успостављање теоријског односа међу овим појавама, нарочито ако се претпоставља да изучавање преводне књижевности представља само део проучавања националне књижевности, у оквиру израде историје националне књижевности у свој њеној сложености (Јанићијевић 1977: 186).

Премда се мора признати оправданост замерки које су Јаусовој теорији рецепције³ упућиване по питању „објективне

изражава задовољство што ће у Југославији његове песме објавити баш црногорски издавач „Побједа“. О Црногорцима, Црној Гори и „њеној древној престоници Цетињу“, говори с епским надањуем и дивљењем: „Још од својих школских дана, када сам чуо прве приче о Црној Гори, почео сам да гајим симпатије за тај комад чудесне земље, тврде и херојске, која је својом великом пасијом према поезији и слободи натјерала свијет да је воли и поштује [...] Касније, преко мојих црногорских пријатеља које данас имам, сазнао сам да су Црногорци свом националном пјеснику Његошу подигли велики споменик, можда најимпресивнији у цијелој Југославији, што ми је још више помогло да схватим смионост овог народа, тако маленог по броју и тако великог по својој вјековној борби за слободу“ (Алберти 1981: 8).

³ Јаус (1978: 58) је у студији „Књижевна историја као изазов науци о књижевности“ потцртао захтев нове књижевне историје да се традиционална естетика производње и приказивања заснује на теорији рецепције и деловања, чиме би се срушиле предрасуде историјског објективизма. Историчност књижевности отуд „не почива на *post festum* успостављеној повезаности ‘књижевних чињеница’, већ на претходном, преко читаоца оствареном, искуству књижевног дела. Овај дијалогски однос је за историју књижевности и примарна датост. Јер, историчар књижевности и сам мора најпре постати читалац пре него што узмогне да једно

истраживости“ видокруга очекивања и рецепције књижевности, нарочито оне настале у прошлости⁴, одређене релације између дела, читалачке публике и рецепције извесно је могуће барем делимично реконструисати, како на основу постојећих извора (често малобројних), тако и на основу мишљења образованих или компетентних⁵ читалаца, за чијим ауторитетом се тзв „ћутљива већина“ (Маркјевич) обично поводи, а које замењује искуство настало посредством лектире и пред-разумевањем света живота (Буњак 1998: 6). Управо захваљујући образованом читаоцу може се наслутити „идеална пројекција“ једног дела и његове рецепције, односно многоврсног међуодноса књижевног дела и публике, те је стога у историјској пројекцији књижевне рецепције, објашњава у раду *О питању историје рецепције стране књижевности* Петар Буњак (1998: 8), образовани читалац „извор незаменљивих сазнања“ а самим тим, после самог књижевног дела „друго основно истраживачко полазиште“.

Писци, посредници и примаоци дела у области упоредне књижевности начелно су стављени у равноправан положај али је приликом проучавања књижевних веза питању посредника несумњиво придавано најмање значаја, док је њихова улога неретко занемаривана или превиђана (Јанићијевић 1977: 190). Нешто више пажње посветили су им теоретичари упоредне књижевности у својим методолошким разматрањима, наглашавајући, попут француског компаратисте Пола Ван Тигема (Paul Von Tieghem) да међу разноврсним модусима размене књижевних утицаја између појединих народа и култура веома значајно место припада посредницима, који олакшају ширење и прихватање страних

дело разуме и класификује: другим речима, да сопствени суд утемељи са свешћу о месту сувременог му становишта у историјском низу чинилаца.“

⁴ Теорија рецепције у тријади аутор-дело-прималац првенство даје односу дела и примаоца. Твртко Куленовић (1988: 227) указује на могуће релације дела и читаоца, где се између прошлости и садашњости развија дијалогски однос: савремено дело / савремени читалац; прошло дело / прошли читалац; прошло дело / савремени читалац; прошли читалац / савремено дело; савремено дело / прошли читалац; савремени читалац / прошло дело.

⁵ Већ је Волфганг Изер, развијајући своју теорију деловања према улози коју врше у односу на текст диференцирао више различитих типова читалаца (*савремени читалац*, затим *информисани читалац* и *намеравани читалац*, према одговарајућим профилисаним типовима читаоца, итд); образованом или компетентном читаоцу одговарао би *идеални читалац*, који у суштини представља фикцију односно идеал култивисаног читаоца који би оличавао тип критичара (Вучковић 2008: 132).

књижевних дела, идеја и облика у корпус националне књижевности. Ван Тигем разликује неколико врста посредника, међу којима појединце, друштвене средине или групе, критику у периодичним издавањима и монографским публикацијама, те напосе преводе и преводиоце (*apud* Јанићијевић 1977: 190–191).

Превод је сам по себи чињеница која сведочи о рецепцији одређеног књижевног дела у страниј средини⁶ те се о њему говори (Водичка) као о *конкретизацији*, будући да преводиоца средина одређује као појединца који је истовремено први читалац дела страног писца, његов први тумач а врло често и први критичар. У страну средину писац ретко улази директно, већ се читаоцима обраћа путем посредника, чију личност обликују и неки важни елементи средине (самобитни књижевни процес, традиција, публика и њен видокруг очекивања, итд) предодређујући у великој мери стереотипе књижевне рецепције (Буњак 1998: 20–21).

Према Ван Тигему превођење је у већини случајева нужно средство ширења стране књижевности, а проучавање превода представља неопходан услов и за настанак радова из области компаратистике. То значи да је најважнији задатак на овом научном пољу проучавање превода, поређење с оригиналом, међусобно поређење различитих превода — како са становишта верности и потпуности, тако и спрам особености преводиоачевог поступка — затим, анализа друштвене и књижевне биографије преводиоца, те напослетку, изучавање пропратних текстова, предговора и/или поговора који могу да пруже драгоцене податке о склоностима и ставовима преводиоца, читалачкој публици или, уопште, о датој средини (Јанићијевић 1977: 191).

⁶ Појам *средина*, који ћемо и у овој раду користити у сличном одређењу, Буњак (1998: 15) дефинише као „временски и просторно ограничен, културно и историјски дефинисан ареал (нација, друштвена група) који уз помоћ осећања припадности апсорбује пре свега читаоца. Са становишта синхронije, у једној тачки временске осе, средина је нација (или ужа социолошка категорија) као колектив са целокупном својом политичком и културном прошлoшћу, са свешћу о тој прошлости, са својом материјалном и духовном културом и њеним одговарајућим установама. [...] Тако схваћена средина је, дакле, категорија надређена читаоцу, шира је и од публике, али и од саме националне књижевности. Она је заправо скуп свих дистинктивних обележја једне националне, територијалне или друштвене заједнице која активно утичу на дефинисање у целини.“ (Буњак 1998: 15).

Иницијално интересовање за песништво Рафаела Албертија у југословенској средини

Прве песме Рафаела Албертија у Југославији, појављују се тридесетих година XX века, прво у књижевној периодици, где налазимо да је Хајим Алкалај 1936. године, у *Прегледу* превео Албертијеву песму „Позив харфи“. У првој југословенској антологији шпанског песништва (1954) Алберти је представљен скромно, са свега пет песама, из збирке о анђелима, а састављач и преводилац тог избора, Миодраг Гардић у белешци о њему кратко пише да се „борио против Франка“, да је сада политички емигрант у Америци, те, да му је поезија „оригинална, прожета изненађујућим мотивима и сликама“ (Гардић 1954: 75). Никола Милићевић (*Антологија новије шпањолске поезије*, 1959) крајем шесте деценије XX века за Албертија каже да је један од највећих и најинтересантнијих шпанских песника, „[к]омплексан [...], богат и разнолик, као ниједан од његових савременика“, доноси у преводу на српскохрватски петнаест композиција из његових до тада објављених збирки (Милићевић 1959: 14). Према нашим сазнањима први је од српских преводилаца у периодици поезију Рафаела Албертија шездесетих година почео преводити Душко Вртунски, објавивши у *Летописцу Матице српске*, 1963. године кратку љубавну песму „Зора која именује“ (*El Alba Denominadora*). Можда не случајно, те 1963. године, већ прослављени шпански песник у егзилу враћа се са путовања по земљама Латинске Америке у Европу, и настањује се у Риму. Исте године је и у Кошутићевој *Шпанској лирици* преведено десет његових песама. Тај скромни избор уједно успоставља модел за превођење различитих етапа његовог традиционалистичког дела опуса у еквивалентним метричким формама. Владета Р. Кошутић је (1963: 56–57) у предговору разноврсност Албертијеве поетике илустровао карактеришући овог песника као „троструког носталгичара (за завичајним рајем, за изгубљеним небом и Шпанијом) и троструког стила, народњачког, ученог и апстрактног.“⁷ Поред свих ових спорадичних похвала и антиципације у општим приказима поезије, интересовање за Рафаела Албертија у нашој средини сазрева тек крајем осме деценије XX века, захваљујући понајвише

⁷ Рафаел Алберти представљен је највећим делом песамама из збирки *Морнар на копну* и *О анђелима*. Кошутић (1963: 283) истиче да је „као пример савременог ‘гонгоризма’ препеван само први део Албертијеве „Сирене“, а из поеме „Гиртеј“, („Метак и два метра земље...“) изабран је низ најлепших двостиха“.

ванлитерарним, историјским факторима који су тог песника у нашој средини учинили много познатијим и признатијим, омогућивши му да се представи у форми књиге, што је уједно и први и нужан услов за рецепцију у ширем читалаштву.

Јордан Јелић

У померању видокруга очекивања домаће публике када је реч о Рафаелу Албертију током седамдесетих година у Југославији, најважнију улогу одиграо је Јордан Јелић. По струци компаратиста и социоантрополог, а по вокацији есејиста, преводилац и песник, Јордан Јелић (1942–2012) био је један од најеминентнијих југословенских културних посленика који се бавио хиспанским и латиноамеричким темама током друге половине XX века. Поред поезије Рафаела Албертија преводио је још и поезију Никанора Паре, Октавија Паса, Пабла Неруде, Сесара Ваљеха, Федерика Гарсије Лорке итд. Аутор је и више књижевно-теоријских огледа и антрополошких студија. Он је прво 1973. године за крушевачку „Багдалу“ превео Албертијеву песмарицу *Драгана (La amante)*, што је прва Албертијева интегрална песничка збирка на српскохрватском језику. Издањем тог превода долази до иницијалног пробоја Албертијеве поезије у нашој средини. Јелић је Албертија на крају књижице представио кратком белешком у којој наглашава да је велики песник „топлином свог шпанског југа и вјечног путника створио засебни поетски свијет: комплетан, разнолик, чудан, чудесан, необичан...” јер је сваком својом књигом „негирао“ пређашњу „афирмирајући истовремено силну енергију, рјечитост, неисцрпност у спонтаном изричају широког спектра варијација“ (Јелић 1973: 34, 37). Јелић наглашава да Албертијеве раније збирке (*Морнар на копну, Драгана, Зора шебоја, Пјесма и креч*) „изразито кореспондирају кроз лирске интонације непопуларизма [sic] и модалитета гонгоризма, творећи мале композиције живих тонова...“, док за збирку *О анђелима* каже да је представљала „прворазредно изненађење“ будући у исти мах „почетак и врхунац надреалистичке шпанске поезије“ (Јелић 1973: 35).

Пратећи трагове Јелићевог деловања наишли смо потом на превод у сарајевском часопису за књижевност и културу *Живот*, где је 1975. године објавио и прву интегралну верзију превода Албертијеве прослављене збирке *Морнар на копну* (1925) о чему у краткој белешци о писцу, пише:

Књига „Морнар на копну“ коју први пут комплетну представљамо нашој јавности, у ствари је збирка носталгичних пјесама, елегија, човјека рођена поред мора. Море и све што је везано уз њега: солане, лађе, весла, љубави, снажно су присутни под топлим андалужанским сунцем. Младеначки занос Р. Албертија даје им склад и љепоту, коју у себи носи само прави пјесник (Јелић 1975: 50).

Један део песама из поменутих збирки, уз још неколико нових, Јелић је 1978. публиковао и у књижевном часопису *Поље*.⁸

Најзначајнији допринос Јелића рецепцији Рафаела Албертија у нашој средини представља антологија *Морнар на копну и друге песме*, коју је 1981. године саставио и превео за „Побједу“ из Титограда. Јелић је ово јамачно учинио и због тога што су његови преводи из књижевних часописа које смо горе навели, остали непознати широј читалачкој публици. Јелић (1981: 130) вели да је у овом издању настојао више простора дати композицијама о мору и „анђелима“⁹,

⁸ Реч је о песамама „Мадригал о снегуљици „Сирена дјевица“, „Једном капетану“, „Федерику Гарсији Лорки“, „Рози Алеберти која је сетна свирала на харфи“, „Полетјети!“, „Успаванка мртвоме дечаку“, „Срна моја“, „Од два, до три“, „Земљотрес“, „Елегија“, „Драгана“, „Госпођици Х, сахрањеној у западном ветру“, „Добри анђео“, „Телеграм“, „Галоп“, „У петој сам регименти!“, Јордан Јелић 1978, у: *Поље*, год. 24, бр. 230, 1978: 20–21.

⁹ *Морнар на копну* („Једном капетану“, „Полетјети!“, „Земљопис“, „Елегија“, „Море, сиње море“, „Уздах за морем“, „Волио бих да имам шкрге“, „Подморксо извикавање“, „Тагори“, „С пучине“, „Говорио сам ти заставицама“, „Увијек кад сањам плаже“, „Брод угљенар“, „Исциједите ме“, „Сан“, „Застори...“, „Мали од палубе“, „Другови моји“, „Сјети ме се на пучини“, „Црно сунце“, „Сиреница“, „Ко ће јахати коња“, „Ако сам рођен за сељака“, „Ако ми глас на копну заћути“, „Ларедо“, „Заборављени морнар“, „Кариби“, „Живе воде“, „Осамнаеста пјесма“, „Срна моја“, „Блиједи-Сњегни-Мјесец“, „Роси Алберти која је сјетна свирала на харфи“, „Елегија“, „Врт Ужитка“, „Од два до три“, „Драматични мадригал о ужареној-и-хладној“, „Кад би се Гарсиласо вратио“); *О Анђелима* („Непознати анђео“, „Добри анђео“, „Ратнички анђели“, „Анђео бројева“, „Пјесма о анђелу без среће“, „Разувјерени анђео“, „Лажљиви анђео“, „Позив на зрак“, „Добри анђео“, „Истински анђео“, „Похлепи анђео“); *Пјесма и Креч* („Искра“, „Непознатој Госпођици, сахрањеној у западноме вјетру“); *Сликаству* („Црвено“, „Жуто“, „Зелено“, „Црно“, „Бијело“); *Био сам будала а оно што сам видео претворило ме је у две будале* („Чарлијев тужни састанак“, „Бастер Китон тражи своју заручницу која је једна права крива“); *Између каранфила и мача* („Превари се голулица“). Песме из других збирки и часописа: („Урани, љубљена моја“, „Испод црне тополе“, „Кастиљани“, „Пењаранда на Дуеру“, „Лерма“, „Јуриш на ријеку“, „Не знам сада...“, „Пијевци већ пјевају“, „Зелени јежеви морски“, „Улазак у Мадрид“, „Мадригал о изгубљеном чешљу“, „По читавој Шпанији...“, „Увијек нека козица има“, „Смрт“, „Потребно је бити слијеп“, „У петој сам регименти!“, „Галоп“, „Коњ је чаршаве молио“, „Пета пјесма“, „Тридесетшеста пјесма“, „Балада о бициклу с крилима“, „Герилац“, „Просјак“.

према његовом мишљењу „централним темама“ Албертијеве поезије, иако те песме спадају у његове ране радове. Јелић је свестан важности овог превода за рецепцију шпанске књижевности на нашим просторима, изражавајући на крају „Биљешке о писцу“ наду да ће он бар делимично надомести празнину „која одиста постоји у познавању велике шпанске књижевности у нас“ (Јелић 1981: 130). У потрази за исправним преношењем поруке и смисла са шпанског на српски језик Јелић је, како видимо, могао рачунати и на помоћ хиспаниста, што објашњава релативно мали број материјалних грешака¹⁰:

С овом поезијом другујемо више година, објавили смо бројне преводе у многим часописима и листовима на српскохрватском подручју. Такођер, напомињемо да је немогуће, не само због ограничености простора, већ прије свега због нарави преводачког посла, објаснити све оне жеље и стрепње да преводи буду што је могуће бољи. Савршен превод не постоји. Преводац се осјећа задовољним, ако успије пренијети поруке пјесме и изразити њен смисао. Свакако да дугујемо захвалност пријатељима, професорима шпанског језика, с којима смо о неким пјесмама дискутовали и од њих добили корисне сугестије (Јелић 1981: 130).

Као и преводом *Драгане*, и овим препевом Јелић настоји да опонаша Албертијеву ритмику, пре него метричке обрасце. Он вешто влада кратким асонованим стиховима и лако изналази звучне и спонтане сликове, по распореду који не следи увек изворну схему. Складна композиција шестераца (*Море. Сиње море. / Море. Само, море*), седмераца и осмераца (*урани, љубљена моја... / по балустрадама*) ритмичко померање усека, умешно изведене алтерације дугог и кратког стиха, Јелићев препев чине звонким и мелодичним.

Спрам преношења метричких форми Јелић се поставља двојако, од случаја до случаја. Док краће шпанске стихове народног карактера и *verso fluctuante*, често преноси адекватним метрима, било исте дужине, било нашим „народним“ еквивалентом, класичне и сталне облике преводи слободније, тежећи да ритам и тоналност песме ухвати у „белом стиху“.

¹⁰ Премда има упитних места, многозначност песничкога језика неретко не искључује ни понуђена решења, попут синтагме из наслова збирке *Цалу цанто*, коју је Јелић дословно превео као *Пјесма и креч*. Изгледније је ипак да је овај устаљени израз који може значити да је шта (као) „опеком зазидано“, Кринка Видаковић-Петров превела исправније и песнички успелије, као „Стамен камен“.

У песми „Заборављени морнар“ (*Marinero olvidado*) Јелић складно компоује петерце и јампске седмерце (*Страни бродови, кћери, / страни бродови. / Страни бродови / усидрени у луци*); у песми „Кариби“, за коју бисмо рекли да спада у успелије, и у којој се складно смењују три дужа (осмерац или деветерац) и два краћа стиха (четверац–шестерац) у маниру шпанске „преломљене стопе“ рима је спорадична и игра улогу тек помоћног сигнала Албертијевом ритмичном набрајању: *Кариби, пламен што плаче. / Кариби, qiена што пати. / Кариби, луна што излази, / смрт што слуша, / кожа што се свија*, (Алберти 1981: 38).

С друге стране, сонет „Једном капетану“ (*A un capitán de navío*) препеван је слободним стиховима повезаним асонантском римом, прво у парним стиховима, а онда, у паровима асонованих дистиха, док у сонету „Роси Алберти која је сјетна свирала на харфи“ (*A Rosa de Alberti, que tocaba, pensativa, el arpa*) слик нестаје готово у потпуности, укључујући и асонанцу. Оваква схема римовања Албертијев сонет у првом случају приближава традиционалној асонантској копли, док у другом случају он постаје песма разбарушеног авангардног слободног и неримованог стиха (сем неколико можда и случајних сазвучја); и свакако губи од виртуозности и строгаће старинске форме, у дугом и мајсторски компонованом Албертијевом везаном стиху.

Преводилац је сигурније осетио тоналност Албертијевих „анђела“, како видимо у песми „Истински анђео (*El Ángel Ángel*),

Y el mar fue y le dio un nombre
y un apellido el viento
y las nubes un cuerpo
y un alma el fuego.

La tierra, nada.

Ese reino movable,
colgado de las águilas,
no la conoce.

Nunca escribió su sombra
la figura de un hombre (Алберти 1972: 57).

коју наводимо као пример, упркос различитом метру и изостанку нагомилане асонанце из првог катрена у преводу, уз сличан свечан „пророчки“ тон:

Би море и име му даде,
и вјетар презиме
и облаци тијело
и ватра душу.

Земља ништа.

Ово покретно краљевство,
што су орлови објесили,
не познаје земљу.

Сјена његова никад не оцрта
фигуру човјека. (Алберти 1981: 79).

Наводили смо да је доследносту преношењу смисла програмски преводиочев став, од кога заиста ретко одступа. Занемарљива су такође померања на микростилистичкој равни. Јелићев стил се, мање или више успешно, мења и прилагођава сменама стилова Албертијевих поетских етапа.

Кринка Видаковић-Петров

Након што је 1980. у *Летопису Матице српске* објавила превод Албертијевих „Десет песама“,¹¹ из збирке *Рим, опасност за пешаке*, Кринка Видаковић-Петров¹² 1986. године преводи *Изабране песме*, најрепрезентативнији избор из целокупног дела овог познатог шпанског песника на српскохрватском језику. За књигу у издању Београдског издавачко-графичког завода Видаковић-Петров је написала и уводни стручни текст, обимне коментаре, као и детаљну (биографску) хронологију. Адекватним преводом чак 113 песама из

¹¹ Из збирке *Roma, peligro para caminantes*, „Пешаци чувајте се Рима“, „Забрањено мокрити“, „Кампо де Фиори“, „Песнички живот“, „Базилика С. Петра“, „Госпode, буди милосрдан“ (264); „Улазим у цркве твоје“, „Артритис II“ „Мост дојки“ „***[Борба са мачкама у Риму...].“ Све ове песме са мањим изменама укључене су и у антологију *Изабране песме* (1986). Вид. Библиографија: Алберти, Рафаел.

¹² Кринка Видаковић-Петров основне студије завршила је на Одсеку за енглески језик и књижевност Филолошког факултета у Београду (1969), где је на Одсеку за светску књижевност и магистрала, 1972. године. Докторат на тему Култура шпанских Јевреја на југословенском подручју одбранила је на Филозофском факултету Загребачког свеучилишта 1982. године. У Институту за књижевност и уметност Видаковић-Петров ради од 1970. године, истражујући највише у областима хиспанистике, јудаистике, фолклористике, компаратистике и књижевног превођења.
<http://www.ikum.org.rs/people.php?id=1>

22 збирке, антологија српским и југословенским читаоцима отвара могућност да се упознају са свим дотадашњим етапама Албертијевог плодног стваралаштва.¹³

Представљајући несвакидашње завојиту путању утицаја и поетика Албертијевог песничког дела, Видаковић-Петров (1986б: 7) као најпоузданији примењује хронолошки принцип, истичући да ће читалац, када опус овог песника сагледа у временском низу — што омогућавају избор и редослед композиција у антологији — „запазити разноврсност песама и уочити одсуство праве линије развоја“: „Док се поједини песници, више или мање доследно, уз већа или незнатнија

¹³ *Морнар на копну* („Милог ми јеленка“, „Земљопис“, „Гусар“, „Са пучине“, „Елегија за Хелејеву комету“, „Мадригал за белу-снежу“, „Не би лепша лађа пловила“, „Умре ли мој глас“, „Капетан брода“); *Драга* („У пролазу“, „Ла Ора“, „Из Каникосе де ла Сиере“, „Лерма“, „Христос из Бургоса“, „Христос из Бургоса“, „Побожна песма“, „Од Бургоса према Виљаркају“); *Зора шебоја* („Уочи бекства у Мисир“, „Тамничарко, откључај браве“, „Под маслином“, „Иснахарска кула“); *Стамен камен* („Анђели зидари“, „Мадригал за трамвајску карту“, „Венера у лифту“, „Мој погреб“, „Искра“, „Телеграм“, „Miss X, сахрањено у западноме ветру“); *О анђелима* („Ратоборни анђели“, „Анђео бројева“, „Разочарани анђео“, „Пепелни анђео“, „Анђели журбе“, „Окрутни анђели“, „Анђео анђео“, „Угљени анђео“, „Завидљиви анђео“, „Осветнички анђели“, „Пламени пас“, „Глупи анђео“, „Успеће“, „Неми анђели“, „Добри анђели“, „Грамзиви анђео“ и „Анђели месечари“); *Био сам будала а оно што сам видео претворило ме је у две будале* („Шарлоов тужни састанак“, „Бастер Китон по шуми тражи своју вереницу која је права крава“, „Five o'clock tea“); *Проповеди и боравишта* („Збогом крви“); *Неки баук кружи Европом* („Неки баук кружи Европом“); *Престоница славе* („Ноктурно“, „Магли, моме псу“, „Интернационалним бригадама“, „Елегија за песника који није умро својом смрћу“, „Мадрид-јесен“); *Између каранфила и мача* („Голуб се преварио“, „Све ужасно, мрачно“, „Страх се чуо као зарђала шарка“); *Плима* („Сви смо веровали“, „Песме“); *Сликарству* („Црвена“, „Бош“, „Гоја“ и „Миро“); *Песме из Пунта дел Есте* („Стари вук“, „Шума је голема и пуста“); *Повратак оног што је живо и далеко* („Повратак једног рођендана“, „Повратак љубавни на једној тераси“, „Повратак Јехуде Халевија Кастиљанца“, „Повратак слатке слободе“, „Повратак пред шпанским обалама“); *Приморје и приморци* („Кадис, сан мог детињства“, „Бекство пророка Јоне у Тарисис“); *Баладе и песме паране* („Балада о комарцима“, „Дошао сам у самоћу“, „Да песма буде мања од зрна“, „Није ви више стало да будем нов“, „Не стидим се да певам“, „Хтео бих да певам“, „С каквом тугом“, „Балада за оног ко никад није био у Гранади“); *Отворено у свако доба* („Лајао бих и ја“, „Бешумна јесен ове шуме“, „У том граду јесен је тад била“, „Изгажена јесен одлази“, „Слике, река, возови, авиони“); *Матадор* („Матадор“, „Статуа“, „Калуђер“, „Сахрана“, „Непредвиђено“, „Тај генерал“, „Више-мање“, „Ситуација“, „Продавац“); *Рим, опасност за пешаке* („Рим, опасност за пешаке“, „Забрањено мокрити“, „Кампо де Фиори“, „Песнички живот“, „Сервантес је ушао у Рим“, „Љубав“, „Базилика Св. Петра“, „Господе, буди милосрдан“, „Борба с мачкама у Риму“, „Мост дојки“, „Артритис (II)“); *Осам Пикасових имена* („Мир“); *Песме из високе долине Аниене* („На маслини“, „Село је опустело“, „Пукотина у камену“, „Ја добро знам“); *Свеске песничке свакодневнице* („Свиће, чини ми се“, „Поезија је кад нећеш да се скрасиш“).

одступања придржавају начела једне поетике, код других су такве привржености краткорочне и неотпорне пред изазовима другачијих и неискушаних могућности писања и књижевног деловања. Међу ове друге сврстава се и Алберти, који је превасходно био и остао песник-практичар, на кога су више утицале околности личног живота и који се ређе укључивао у друштвене сукобе, него што се бринуо о чистоти слова песничких прогласа и о верности школама, групама и правцима“ (Видаковић-Петров 1986б: 7).

Да је Видаковић-Петров превод Албертијевих песама припремала темељно и с јасним преводилачким усмерењем, препознаје се по малом броју материјалних грешака и упитних места, занемарљивим семантичким померањима те исцрпним коментарима који, ослањајући се на релевантну литературу, сваку појединачну песму тумаче и осветљавају у књижевно-историјском, теоријском или биографском контексту. Закључци изнети у „Коментарима и напоменама“ у бројним случајевима били су корисни за доношење важних преводилачких одлука (избор метра, ритам, регистар) те одабир стилских средстава у макростилистичком нијансирању превода различитих етапа Албертијевог стваралаштва. Показаћемо на неким карактеристичним примерима.

У коментару песме: „Милог ми јеленка“ (из *Морнар на копну*) коју је Алберти написао „на народну“, инспирисан кратком анонимном композицијом из Барбијеријеве *Музичке песмарице* („У Авили, очи моје“, XV век),

Mi corza, buen amigo,
mi corza blanca.

Los lobos la mataron
al pie del agua.

Los lobos, buen amigo,
que huyeron por el río.

Los lobos la mataron
dentro del agua (Алберти 1972: 37).

Видаковић-Петров (1986а: 241) полази од мотива љубавног састанка на извору познатог и у шпанској и у српској усменој традицији, те наслов песме — *mi corza* — у прецизном преводу „моја срна“, преводи *Милог ми јеленка*, јер се лексема *јеленак*, по

ауторкиним речима у нашој народној поезији може асоцирати са темом невине смрти вољене особе из бугарштице о Марку и Андријашу. Правилни седмерци и петерци Албертијевих дистиха (7-5 7-5 7-7 7-5) и асонантска рима у парним стиховима

Белог јелена, пријатељу добри,
милог ми јеленка,

растргоше вуци
крај извора.

Вуци, пријатељу добри
који побегоше реком.

Вуци га у води
растргоше. (Алберти 1986: 29).

замењени су, по сличној схеми алтерације дугих и кратких, нашој народној традицији уобичајенијим трохејима: четверцима, шестерцима и осмерцима (5/6-6 6-4 8-8 6-4); слик је у складу са изворником те особинама наше народне лирике сведен, и ослоњен на сазвучја настала понављањима (добри, добри), асонанцом (добри, води) те подударењем клаузула (јелена/извора). Замена редоследа синтаксичких елемената у прва два стиха, избор адекватних средстава из усменог регистра и архаичних облика („милог ми“ уместо „мог“; „вуци“ уместо „вукови“) песму прикладно приближава домаћој фолклорној матрици.

Слично је и с другим песмама из збирке *Морнар на копну*, где Видаковић-Петров стихове преводи ослањајући се на фолклористичка и компаратистичка запажања. Правилни осмерци, у песми „Земљопис“ (*Geografía física*), испеваној древном формом виљансика, замењени су разноврсним стихом, у првом делу највише ритмички складним шестерцима и осмерцима, али и паровима дужих стихова, једанаестерца, са сликовима који само донекле следе изворну схему виљансика, преносећи изворне асонанце или праве чисте риме *A pie de la mar morena, / solo, en un banco de arena: Тако крај мора где је вода црна / седи на клупи од пешчаних зрна* или *Partiendo el agua, un bajel sale del fondeadero. / Camino del astillero, / va cantando el timonel: Крстарица је сидро дигла / таласи под крмом брује, / кормиларева се песма чује, до излаза још није стигла* / (Алберти 1986: 30). Асонанце је Видаковић-Петров распоређивала по нешто

измењеном распореду, асонујући међ собом дистихе (*Земљопис нико не зна / као моја сестра; Два залива спаја / плава јегуља канала*); таквим распоред риме постиже се у нас прикладна атмосфера дечје песме, и асоцијација на Кадис и песниково детињство. Сонет „Капетану брода“ (*A un capitán de navío*) показује преводитељкин приступ сталним формама.

Sobre tu nave —un plinto verde de algas marinas,
de moluscos, de conchas, de esmeralda estelar,
capitán de los vientos y de las golondrinas,
fuiste condecorado por un golpe de mar.

Por ti los litorales de frentes serpentinas
desenrollan, al paso de tu arado, un cantar:
—Marinero, hombre libre que los mares declinas,
dinos los radiogramas de tu estrella Polar.

Buen marinero, hijo de los llantos del norte,
limón del mediodía, bandera de la corte
espumosa del agua, cazador de sirenas;

todos los litorales amarrados del mundo
pedimos que nos lleves en el surco profundo
de tu nave, a la mar, rotas nuestras cadenas (Алберти 1972: 64).

Шпански александринац Видаковић-Петров такође није настојала да опонаша (ни као симетрични четрнаестерац, ни као нашу симетричну дванаестерачку адаптацију),

Морски талас те постави за капетана
брода — корита зелена од бесцветног биља,
звездана смарагда, шкољки и трава —
заповедника ветрова и ластавичјих крила.

Стрме обале серпентинских гора
по проласку твог броја песму поје:
— Поморче слободни, што оплови мора,
покажи нам радиограм Северњаче твоје.

Поморче добри, што ловиш сирене
носећи дворски барјак од пене,
сине сузе севернице, лимуне југа;

ти си за нас сужње обала спас,
раскини нам окове, ослободи, поведи нас
дубоком браздом твог бродског плуга (Алберти 1986: 37).

утемељујући ритам својих флуентних стихова уместо на силабичкој, на самерљивости понављања четирију акценатских стопâ и разноврсних полустихова. Видаковић-Петров у првом катрену слик замењује асонанцом, растеређујући такође њен распоред увођењем још једног пара риме.¹⁴

Издање и препев Кринке Видаковић-Петров добили су веома позитивне оцене и у критичком приказу Бошка Томашевића, на који ћемо се додатно осврнути у наставку, у одељку о критичкој рецепцији. Томашевић (1987: 966) истиче да се објављивање превода изабраних песама Рафаела Албертија на српскохрватски језик дугује Кринки Видаковић-Петров, „изузетно добро упућеном преводиоцу Албертијевог дела, којег зналачки извајан торзо сада краси БИГЗ-ову чувену библиотеку преведене поезије ‘Врхови’“. Томашевић (1987: 966) оцењује да је тај „значајан превод, [...] уз Томасовићев превод Песоине поезије, Мићевићевих превода Малармеа и Валерија, Живојиновићевог превода Рилкеа, те Мркоњићевог превода Хелдерлинове поезије — један од најзначајнијих преводилачких подухвата деценије.“

Прилог за студије критичке рецепције песничког дела Рафаела Албертија

За критичку рецепцију песничког дела Рафаела Албертија на српском говорном подручју може се рећи да је релативно скромна јер према нашем сазнању обухвата, сем пропратних текстова у изборима песама о којима смо писали, један критички приказ књиге те неколико критичких осврта и поетичких описа. О Албертијевом песничком делу писали су код нас највише Јордан Јелић, Кринка Видаковић-Петров, и Далибор Солдатић, највише о збиркама *Морнар на копну* и *О анђелима*. Један од првих асистената на групи за Шпански језик и књижевност Филолошког факултета Универзитета у Београду — Далибор Солдатић — 1969. године на Националном Аутономном Универзитету Мексика (*Universidad Nacional Autónoma*

¹⁴ Полустихови се у преводу јављају се по следећем обрасцу 5+8/8+6/6+5/8+6//5+8/4+7/6+6/8+6/ 5+6/ 5+5/8+5/ 7+9/5+5; Изворна схема риме АВАВ АВАВ ССД ЕЕД у преводу је постала АВАВ ССД СД ЕЕФ ГГФ.

de México) одбранио је магистарску тезу под насловом *La nostalgia en la Obra Poética de Rafael Alberti* (*Носталгија у песничком делу Рафаела Албертија*). Премда никада није преведена на српски језик, та студија утицала је на критичку рецепцију песничке збирке *Морнар на копну* у Србији. Јордан Јелић (1981: 124) нас у предговору-белешци о писцу збирци *Mornar na kopnu i druge pjesme* обавештава да му је Солдатићев „изузетни рад о песништву Р. Албертија много [...] помогао у разумијевању песникове стваралаштва“, где се феномен *мора као носталгије* „одиста минуциозно анализира“ (Јелић 1981: 124). Солдатић проналази да је у збирци *Морнар на копну*, у већем делу песама из првог дела књиге, *море* за Албертија *носталгија*, „која попут сна открива симболе слободе“ односно да „[м]огућности слободе и потврде властитог бића пјесник нипошто не очекује у реалном свету, већ за њим трага у ‘свијету мора’, магији подморја, гдје је за њега све могуће“, као и да је далеко море Америке из збирке *Плима* песников „друг бола“, јер само оно може разумети песника (Јелић 1981: 124–125). Солдатић је сличне погледе изложио и у кратком тексту „Морнар на копну: Рафаел Алберти (1902–1999) у часопису *Овдје* (32, 388/390) 2001. године, повезујући у форми некролога тематске и биографске податке о песнику.

У наставку дајемо осврт на најважније написе и критичке чланке о песничком делу Рафаела Албертија.

Књига *Морнар на копну и друге пјесме* Јордана Јелића (1981) поред Албертијевог кратког увода, доноси још два вредна прилога библиографске и књижевне критике:

а) Јордан Јелић укључио је у ову збирку и аутобиографску белешку *Однесите ме на море* Борислава Лалића, новинара, дугогодишњег југословенског дописника Танјуга из Шпаније. Лалић (1981: 109–122) у тексту износи низ занимљивих и мање познатих анегдота, реминисценције о сусретима са Рафаелом Албертијем и догађајима из песниковог живота којима је сведочио током боравка у Шпанији. Из текста се дâ закључити да је Лалић с Албертијем имао присан, пријатељски однос, а теме о којима води разговор с песником разноврсне су и актуелне. Лалићев текст обилује Албертијевим медитацијама о политици, утисцима по повратку у Мадрид након готово четири деценије изгнанства, страховима и надама пред измењеном стварношћу, носталгији за морем, његовом омиљеном темом и најчешћим мотивом, затим о политичким активностима у оквиру комунистичке партије, изборној кампањи за шпански парламент, односу према родном Кадису и Андалузији, Генерацији

27, нарочито Антонију Мађаду, Федерику Гарсија Лорки и Висентеу Алејксандреу, итд.

б) У *Биљешци о писцу*, из које смо већ наводили његове критеријуме за избор Албертијевих песама, Јордан Јелић (1981: 123–130) се подробније бави тематским окосницама песникове ране стваралачке фазе. У уводном делу есеја — служећи се у у доброј мери закључцима и анализама из горепоменутог магистарског рада Далибора Солдатића — Јелић трага за идентификацијом Рафаела Албертија као *песника мора*, будући да та тема „у његовом пјесништву заузима централно мјесто“. Море у збирци *Морнар на копну* увек нужно подразумева и носталгију за детињством, безбрижношћу и успоменама из родног Кадиса, која је део песникове потраге за властитим бићем и људскошћу, односно отварања димензије „прошлог“ коју треба разумети као „једину могућу стварност садашњег“. За песме из збирке *О анђелима*, настале нешто касније, у периоду песникових личних драма, „у процепу незнања, ништавила, хаотичности“ Јелић (1981: 127) сматра да представљају квалитативни помак у контексту дотадашње Албертијеве поетике, тврдећи „с великом сигурношћу“ да у њима нема религиозности, односно да је „Албертијев свијет и поезија, свијет без бога“, у шта га је, како каже, у разговору уверио и сâм песник, приликом гостовања на Струшким вечерима поезије у августу 1978. године.

Предговор књизи *Изабране песме* (1986) под насловом *Песништво Рафаела Албертија* Кринке Видаковић-Петров представља један од најсвеобухватнијих стручних осврта на Албертијеву поезију код нас. Видаковић-Петров на прегледан начин образлаже етапе кроз које се песник непрестано „мењао и обнављао“, од најраније поетике оваплоћене у прве три збирке, преко рехабилитације херметичног гонгоризма, излета у надреализам, „ургентне уметности“ Шпанског грађанског рата, која је непосредним потребама борбе и пропаганде подређивала естетске циљеве, социјално ангажоване поезије, поетских огледа посвећеним сликарству, итд (Видаковић-Петров 1986б: 8–24). Напис Кринке Видаковић-Петров има елементе прегледа књижевно-историјског карактера састављеног на основу богате литературе, а посебним ауторкиним доприносом могу се сматрати њени вредни аналитички осврти, тумачења и запажања, бројни како у предговору тако и у коментарима. У покушају да синтетички дефинише једну комплексну песничку биографију Видаковић-Петров (1986б: 26) за Рафаела Албертија каже да је био „херметични гонгориста,

повремени надреалиста, недоследни авангардиста, елегичар, социјални песник, драмски писац, имитатор, пародичар, хумориста, пропагатор, сликар, марксиста, борац, емигрант — али пре свега и увек песник који животна искуства, своја и не само свог народа, историјска и савремена, као и 'сећања' на уметност и осећања њоме призвана, враћао, преносио, и претварао у поезију.“ Ауторка отуд закључује да Албертијева поезија, саздана на виђењу света као обреда, мита, бајке, трагедије, комедије и апсурда представља „променљиви исход непрестаног трагања за слободом у речи и на делу“.

Поред кратке похвале издању и преводу Кринке Видаковић-Петров, коју смо навели, Бошко Томашевић је највећи део приказа насловљеног „Рафаел Алберти или *О анђелима* у њиховој нескривености“ (*Летопис матице српске*, 1987), посветио књижевно-естетској евалуацији Албертијевог песничког дела, с посебним критичко-поетичким освртом на збирку *О анђелима*. Један од најчувенијих [живих] шпанских песника, према Томашевићевој оцени, „упркос бројним до сада објављеним збиркама, аутор је тек једне уистину значајне песничке књиге, по којој ће, као Гонгора својим *Самоћама* или као Хорхе Гиљен својом *Химном* и Федерико Гарсија Лорка својим *Циганским романсером*, остати упамћен, и то тек међу читаоцима боље упућеним у поезију“ (Томашевић 1987: 962). Томашевић даље сматра да је првих неколико Албертијевих збирки написано као припрема за књигу *О анђелима*, док осталих двадесетак представља песников напор да се „књига о анђелима унутар сопственог опуса превазиђе, или пак да се тек обнови врхунски песнички домет речене“ што се, према његовој оцени „на жалост није догодило“ (Томашевић 1987: 962). Томашевић објашњава (следећи делимично предговор Кринке Видаковић-Петров) да је Алберти пре и после те књиге прешао дуг песнички пут, пишући у стиху народне поезије, гонгоризма, ангажоване и експерименталне поезије (лирикографије), те изражавајући се у оквиру поменутих начина писања поезије кроз мноштво песничких облика: летриље, виљансика, сераниље, романсе, сонета, баладе, елегије, „сценске“ песме, а да „славу своје пете књиге никако не досегне“ јер збирка *О анђелима*, „по својој уметничкој вредности, надмаша све оно што је Алберти пре и после ње створио“. Томашевићево (1987: 964) мишљење је да је *О анђелима* једина кохерентна збирка овог песника и коначно његова једина књига у којој се конзистентно исказује став „спрам

вечних питања живота и смрти“. У тумачењу Албертијевих песама аутор се обилато користио књижевно-естетским судовима Владете Р. Кошутећа и Сесила М. Бауре. Према Томашевићу (1987: 966) тема *Анђела* је тема изгубљеног раја, односно изгубљености логоса или „прецизније изгубљености језика бића. Отуд нам се на исти начин Албертијево песништво „указује као прикривени говор једног незнања која је преко свог излагања унутар логоса бива изведено на разину највише поезије.“ „На жалост“ — оцењује чини се ипак престрого Томашевић (1987: 966) — у Албертијевом случају „то се догодило у склопу казивања многобројних збирки тек само *једанпут*. Ово једанпут, пак, за многе песнике значи ниједанпут, и утолико је, и само утолико, Рафаел Алберти велики песник“.

Вредан прилог проучавању поетике Рафаела Албертија код нас представља рад *Надреализам у Шпанији: пример Рафаела Албертија* Далибор Солдатића (2007: 367–368) који проблематизује питање присуства надреалистичког тока у Шпанији, посебно се усредсређујући на пример Албертијеве збирке *О анђелима*. Полазећи од мишљења историчара књижевности Жана Канавађа (Jean Canavaggio) да шпански песници никада у потпуности нису прихватили Бретонову технику аутоматског писања, Солдатић даје кратак увод у настанак и развој надреализма у шпанској уметности од Луја Арагона и Салвадора Далија, с посебним освртом на Буњуелов филм *Андалузијски пас*, настојећи да прво ближе одреди најкарактеристичније одлике тог покрета, а затим и да укаже на његове специфичне појавне облике у шпанској средини. Солдатић (2007: 369) у прилогу тврди да се надреализам, који се „дефинитивно јавља у Шпанији, мада недостају теоријски текстови и манифести“, никада суштински „није етаблирао као покрет“: тешко је било ког шпанског песника квалификовати искључиво као надреалисту — иако користе нека достигнућа нове технике и новог поимања стварности, шпански песници остају верни потрази за сопственим изразом. Најснажније се, према ауторовом мишљењу (Солдатић 2007: 371), сем код Албертија, елементи надреализма уочавају код песника Хуана Ларее (Juan Larrea), Висентеа Алејксандреа, Федерика Гарсија Лорке (*Poeta en Nueva York*) и Луиса Сернуде (*Un río, un amor*). Нова свест код млађе генерације писаца нарочито оних који су тежили променама, ствара се под утицајем друштвене кризе, хипокризије владајуће класе, те политичке кризе у Шпанији тридесетих година XX века. Солдатић (2007: 371) истиче да је збирка *О анђелима* Рафаела Албертија једно од „најзначајнијих достигнућа

шпанског надреализма“ упућујући, са становишта сагледавања поетичких елемената, пре свега на сам песнички имагинаријум, односно „галерију“ анђела из Албертијеве збирке. Свет Албертијевих анђела, према Солдатићу (2007: 374), „свет је духовних катастрофа“, а песник, упркос жељи да створи „кохерентан“ систем и пронађе одговоре на „егзистенцијална“ питања, наилази само на патњу и беспомоћност, немоћ која „проистиче из катастрофалног распарчавања личности. Песников его тоне у ништавило а небески и паклени анђели представљају метафизичке пројекције тог повређеног ега“ (Солдатић 2007: 375). Иако поједини анђели из ове Албертијеве збирке корене вуку из „традиције шпанске лирике“ — што би „на неки начин указало на потпуно свестан и рационалан чин стварања, супротан надреалистичком методу“ — „одбацивање стварности и тежња ка чудесном“ условљавају „противречне знаке који разбијају разне видове стварног“ (Солдатић 2007: 376) и неминовно се везују за надреализам. У закључку Солдатић (2007: 376), потцртава: „Алберти није био надреалиста у свом целокупном опусу, али тренутак у ком ствара *Sobre los ángeles*, околности и крајњи плод су несумњиво надреалистички“.

У раду Дечији фолклор у авангардном и неопопуларистичком песништву Федерика Гарсија Лорке и Рафаела Албертија анализирамо (2013: 223–235) присуство тзв. дечијег фолклора у поезији наведених аутора, како авангардног, тако и неопопуларистичког карактера, проучавали смо бавећи се начином на који су специфичне усмене фолклорне форме транспоноване у њихове поетике. Са језичко-стилског аспекта анализирани су оне Албертијеве песме у којима се дечији фолклор препознаје као инспирација (*Ratoncito Pérez, Dondiego sin don, La Pajara Pinta, Ja, je, ji, jo, ju*). Значајно место у оквиру традиционалистичког тока под утицајем дечијег фолклора припада раној Албертијевој поезији, највише збирци *Морнар на копну*, за коју су карактеристични стил дечијих песмица и разбрајалица, игре речима које стоје ван логичких односа, као и хитанхафора — стилско средство које Алберти користи најчешће међу савременим шпанским песницима. У раду се на примерима указује на формално-стилске узорне из усмене шпанске дечје књижевности у неколиким неопопуларистичким и авангардним песмама поменуте двојице песника (Донић 2013: 237).

Закључна разматрања

Полазећи од Јаусове теорије рецепције те теоријских специфичности рецепције књижевности у страниј средини, може се закључити да су књижевни преводи Албертијевих песничких дела представљали нужан услов за успостављање културних и књижевних веза овог песника с југословенским читаоцима, као и за заснивање критичког односа према његовом делу у домаћем научном амбитусу. Трагове деловања посредника, „образованих читалаца“ — почев од Хајима Алкалаја, Душка Вртунског, Јордана Јелића, Кринке Видаковић-Петров, Далибора Солдатића, Бошка Томашевића и др. — првих прималаца, интерпретатора и критичара шпанског песника у новој средини, посматрали смо као полазиште за проучавање односа између шпанског изворника, различитих превода објављених у југословенској средини, читалачке публике и самог процеса рецепције. На тим основама видокруг очекивања домаћег образованог читаоца спрам Албертијевог песничког дела покушали смо да делом реконструишемо на основу доступних извора, језичко-стилске анализе превода, као и анализе перспективе компетентних посредника који су га с тим делом упознали.

Премда спорадични преводи у књижевној периодици које смо навели сведоче о интересовању за Албертијево песничко дело у нашој средини од тридесетих година XX века, тек су преводи у форми књиге (1973, 1981, 1986) обезбедили услове за живљу рецепцију у широј југословенској читалачкој публици српскохрватског језика. Као ангажован књижевник, антифашиста и левичар, Алберти је уживао неподељене симпатије југословенских читалаца, критичара и песника на идеолошкој основи, што је рецепцију умногоме олакшало те оснажило песникове личне и културне везе са СФР Југославијом. Две збирке у преводу Јордана Јелића, једног од најеминентнијих југословенских преводаца и латиноамериканиста друге половине XX века, омогућиле су иницијални пробој Албертијеве поезије у нашу средину, постављајући темеље стилски и метрички адекватној рецепцији његовог обимног песничког дела, нарочито збирки *Драгана*, *Морнар на копну* и *О анђелима*. Међутим као много обухватнији и пропраћенији, подухват Кринке Видаковић-Петров представља најважнији књижевни догађај у рецепцији тог песника у југословенској културној средини. Обимна и репрезентативна збирка *Изабране песме* доноси успео превод, а њен допринос исправнијој и широј рецепцији поезије Рафаела Албертија на српском

говорном подручју тек треба темељније дијахронијски проучити. Ауторка је Албертијевом делу пришла стручно, као хиспанисткиња, компаратисткиња, компетентна читатељка и напосе талентована књижевна преводитељка. Антологија *Изабране песме* имала је добар пријем и одјек у нашој компетентној читалачкој публици будући да је исте године превод Кринке Видаковић-Петров вреднован престижном наградом „Милош Ђурић“ Удружења књижевних преводилаца Србије.

Највише интересовања домаће критике изазвале су Албертијеве збирке *Морнар на копну* и *О анђелима* — као врхунско дело европског надреализма, којима су вредне текстове посветили Далибор Солдатић и Бошко Томашевић. За критичку рецепцију песничког дела Рафаела Албертија на српском говорном подручју, која према нашем сазнању обухвата, сем пропратних текстова у изборима песама о којима смо писали, тек неколико поменутих критичких приказа, осврта и поетичких описа, ипак се мора рећи да је релативно скромна, нарочито у односу на важност овог песника за шпанско песништво, али и шире, у оквирима историје светске књижевности.

ИЗВОРИ

Преводи: књиге

- Алберти, Рафаел. *Драгана*, избор, превод и поговор Јордан Јелић. Крушевац: Багдала, 1973.
- Alberti, Rafael. *Mornar na kopnu i druge pjesme*, izbor i prevod Jordan Jelić. Titograd: Pobjeda, 1981.
- Alberti, Rafael. *Izabrane pesme*, izbor, prevod, predgovor, komentari i hronologija Krinka Vidaković Petrov. Beograd: BIGZ, 1986.

Преводи: књижевна периодика

- Alberti, Rafael. „Poziv harfi“, preveo sa španskog Hajim Alkalaj. *Pregled*, 146 (1936): 69.
- Алберти, Рафаел. „Зора која именује“, са шпанског превео Душко Вртунски. *Летопис Матице српске*, 139, 392, 1 (1963): 58.
- Alberti, Rafael. „Mornar na kopnu“, sa španjolskog preveo Jordan Jelić. *Časopis za književnost i kulturu — Život*, God. XXIV, knj. XLVIII, br. 7–8 (1975): 34–49.

- Алберти, Рафаел „Madrigal o Snjeguljici“, „Sirenica djevica“, „Jednom kapetanu“, „Federiku Garsiji Lorki“, „Rozi Alberti, koja je sjetna svirala na harfi“, „Poletjeti!“, „Srna moja“, „Zemljotres“, „Od dva do tri“, „Elegija“, „Dragana“, „Gospođici X, sahranjenoj u zapadnom vjetru“, „Dobri anđeo“, „Telegram“, „Galop“, „U petoj sam regimenti!“, prevod sa španskog i beleške o pesniku Jordan Jelić. *Polja*, God. 24, br. 230 (1978): 20–21.
- Алберти, Рафаел. „Сликарству: (фрагменти)“, превео Јордан Јелић. *Летопис Матице српске*, 155, 423, 1 (1979): 51–56.
- Алберти, Рафаел. „Десет песама“ [*Пешаци чувајте се Рима, Забрањено мокрити, Кампо де Фиори; Песнички живот; Базилика С. Петра; Господе, буди милосрдан; Улазим у цркве твоје; Артритис II; Мост дојки; *** [Борба са мачкама у Риму...]*], италијанског превела Кринка Видаковић Петров. *Летопис Матице српске*, 156, 425, 2 (1980): 261–266.
- Alberti, Rafael. „Izgubljeni raj“, „Smrt i sud“, „Poziv harfi“, „Mrtvi anđeli“, „Ružni anđeli“, „Preživeli anđeli“, preveo Branislav Prelević. *Савременик*, God. 26, knj. 51, sv. 6 (1980): 465–470.
- Алберти, Рафаел. „Песме“ [*Интернационалним бригадама, Елегија за песника који није имао своју смрт*], превео Бранислав Прелевић. *Повеља*, Год. 16, бр. 1 (1986): 30–31.
- Алберти, Рафаел. „Халејева комета“, „Луис Буњуел у Венецији“, „Нешто о Јасмину, души која лута из Пунте дел Есте“, са шпанског Душка Радивојевић. *Летопис Матице српске*, Год. 162, књ. 437, св. 5–6 (1986): 745–749, 931–938.
- Алберти, Рафаел. „О анђелима“, превео са шпанског Јордан Јелић. *Летопис Матице српске*, 175, 463, 1–2 (1999): 73–78.
- Алберти, Рафаел. „Лакоми анђео“, са шпанског превео Никола Милићевић. *Овдје*, Год. 32, бр. 388/390 (2001): 31.
- Алберти, Рафаел. „Балада о бициклу са крилима“, „Отворена карта“, превод Лепота Кузмановић. *Багдала*, Год. 56, бр. 502 (2014): 76–77, 89–90.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Алберти 1972: Rafael Alberti. *Marinero en tierra, La amante, El alba del alhelí*. Edición, introducción y notas de Robert Marrast. Madrid: Castalia.
- Алберти 1981: Rafael Alberti. *Mornar na kopnu i druge pjesme*, izbor i prevod Jordan Jelić. Titograd: Pobjeda.

- Алберти 1986: Rafael Alberti. *Izabrane pesme*, izbor, prevod, predgovor, komentari i hronologija Krinka Vidaković Petrov. Beograd: BIGZ.
- Буњак 1998: Петар Буњак. „О питању историје рецепције стране књижевности“. *Књижевна историја*, Год. 30, бр. 104, 5–26.
- Видаковић-Петров 1986а: Krinka Vidaković-Petrov. „Komentari prevodioca“. Rafael Alberti, *Izabrane pesme*, izbor, prevod, predgovor, komentari i hronologija Krinka Vidaković Petrov. Beograd: BIGZ, 235–303.
- Видаковић-Петров 1986б: Krinka Vidaković-Petrov. „Pesništvo Rafaela Albertija“. Rafael Alberti, *Izabrane pesme*, izbor, prevod, predgovor, komentari i hronologija Krinka Vidaković Petrov. Beograd: BIGZ, 7–26.
- Вучковић 2008: Радован Вучковић. *Писац, дело, читалац (о креативном писању, читању и интерпретацији)*. Београд : Службени гласник.
- Гардић 1954: Miodrag Gardić. „Rafael Alberti“. *Iz savremene španske lirike: Sto odabranih pesama*, odabrao i preveo Miodrag Lj. Gardić. Beograd: Rad, 75.
- Донић 2013: Жељко Донић. „Дечији фолклор у неопопуларистичкој и авангардној поезији Федерика Гарсије Лорке и Рафаела Албертија. Зоран Пауновић & Биљана Дојчиновић (уредници), *Филолошка истраживања данас, Том IV: Парадигме, утицаји, рецепција*, Београд: Филолошки факултет, 223–235.
- Јанићијевић 1977: Jovan Janićijević. „Prevodna i nacionalna književnost“. *Kultura*, 186–192.
- Јаус 1978: Hans Robert Jaus. *Estetika recepcije*, prevela Drinka Gojković, Predgovor Zoran Konstantinović. Beograd: Nolit.
- Јелић 1973: Jordan Jelić. „О песнику“. Rafael Alberti, *Dragana*, izbor, prevod i pogovor Jordan Jelić. Kruševac: Bagdala, 33–37.
- Јелић 1975: Jordan Jelić. „Bilješka o piscu“. *Časopis za književnost i kulturu „Život“*, God. XXIV, knj. XLVIII, br. 7–8: 49–50.
- Јелић 1981: Jordan Jelić. „Bilješka o piscu“. Rafael Alberti, *Mornar na kopnu i druge pjesme*, izbor i prevod Jordan Jelić. Titograd: Pobjeda, 123–130.
- Кошутећ 1963: Владета Р. Кошутећ. „Предговор“. *Шпанска лирика*, избор, препев и предговор Владета Р. Кошутећа. Београд: Просвета, 5–65.
- Куленовић 1988: Tvrtko Kulenović. *Moderna tumačenja književnosti*. Sarajevo: Svjetlost.

- Лалић 1981: Borislav Lalić. „Odnosite me na more“. Rafael Alberti, *Mornar na kopnu i druge pjesme*, izbor i prevod Jordan Jelić. Titograd: Pobjeda, 109–122.
- Милићевић 1972: Nikola Milićević. „Predgovor“. *Zlatna knjiga španjolske poezije: od XII do XX stoljeća*, sastavio i preveo Nikola Milićević. Zagreb: Matica hrvatska, 5–19.
- Солдатић 1969: Dalibor Soldatić. *La nostalgia en la Obra Poética de Rafael Alberti*. (Universidad Nacional Autónoma de México). [Необјављена магистарска теза, на шп.].
- Солдатић 2007: Далибор Солдатић. „Надреализам у Шпанији: пример Рафаела Албертија“. Јелена Новаковић (ур.), *Надреализам у свом и нашем времену*. Београд: Филолошки факултет, 367–378.
- Солдатић 2001: Далибор Солдатић. „Морнар на копну: Рафаел Алберти (1902–1999)“. *Овдје*, Год. 32, бр. 388/390: 28–30.
- Томашевић 1987: Бошко Томашевић. „Рафаел Алберти или *О анђелима* у њиховој нескривености“ (Приказ књиге: Рафаел Алберти. *Изабране песме*. Избор, превод, предговор, коментари и хронологија Кринка Видаковић Петров, Београд, 1986). *Летопис Матице српске*, Год. 163, књ. 439, св. 6: 962–967.

**MEDIATORS AND RECEPTION:
TRANSLATION AND CRITIQUE OF RAFAEL ALBERTI'S
POETIC WORK IN THE YUGOSLAV CULTURAL ENVIRONMENT**

Summary

The paper examines the various elements of the reception of the poetic work of the Spanish poet Rafael Alberti in the Yugoslav cultural environment, with particular reference to the role and importance of the mediators (translators, interpreters and critics) between the poet and the readership in Serbo-Croatian. Starting from Hans Robert Jauss's reception theory and the theoretical peculiarities of the reception of literature in a foreign environment, translation is observed as a necessary condition for establishing cultural and literary connections of Alberti's poetry with Yugoslav readers, as well as for founding a critique towards his work in the domestic scientific milieu. Traces of the work of the mediator, as an educated reader, who in most cases is the first recipient of the work, the first interpreter, and often his first evaluator in the new environment, are seen as valuable sources and starting points for studying the relationship between the original Alberti's work, translation in the Yugoslav environment, new reading audiences and receptions. On this basis, the Horizon of expectations of the educated Serbo-Croatian speaking Yugoslav reader in relation to Alberti's poetry can be partially reconstructed on the basis of an analysis of the perspectives of the mediators who introduced it into a new environment.

Keywords: reception of literature in a foreign environment, literary translation, poetry of Rafael Alberti.

Sergio García García¹
Universidad Autónoma de Madrid
España

**«SI YO ME PIERDO, QUE ME BUSQUEN
EN ANDALUCÍA O EN CUBA»: LA MIRADA
ANTILLANA DE FEDERICO GARCÍA LORCA
A PARTIR DE «SON DE NEGROS EN CUBA»**

Resumen

Después de su conocida estancia en Nueva York, Federico García Lorca residió durante tres meses en Cuba. Dicha experiencia fue plasmada por el granadino en el último poema incluido en *Poeta en Nueva York*: «Son de negros en Cuba». El objetivo de este trabajo es determinar las distintas relaciones entre el contenido del poema con el viaje de García Lorca a Cuba, y justificar la naturaleza musical del texto, así como la intención del poeta con respecto a él, ya que se defiende que «Son de negros en Cuba» no responde a un anhelo lorquiano por visitar Santiago de Cuba, como podría entenderse a partir de una lectura literal del poema, sino que representa en esencia un homenaje a la propia isla de Cuba.

Palabras clave: García Lorca, Cuba, son, Santiago de Cuba, Poeta en Nueva York.

¹ sergio.garciag@uam.es

En una carta fechada en Madrid en enero de 1929, Federico García Lorca escribe a su familia anunciándoles la oportunidad de realizar un viaje al otro lado del Atlántico, un viaje que, pasados los años, desembocaría en un libro: *Poeta en Nueva York*. El granadino les escribe lo siguiente:

Lo más importante que me pasa es que me han propuesto una *tournée* por América. Esto está todavía apenas iniciado pero me puede dar muchísimo dinero. Desde luego, ya os tendré al corriente de lo que me digan.

Yo [sic] lo aceptaría. Sería una *tournée* de conferencias por Cuba y las universidades norteamericanas.

Yo [sic] me gustaría hacer este viaje, que me podría proporcionar dinero y cultura (García Lorca 1997: 1091).

Un año y dos meses después de la redacción de esta carta, concretamente el 6 de marzo de 1930, García Lorca viaja en tren desde Nueva York a Tampa, en Florida, donde embarca en el vapor norteamericano de nombre *Cuba* con destino a La Habana. La mañana del día siguiente, el poeta desembarca en el muelle de La Habana, lugar al que regresará el 13 de junio de 1930 para tomar el barco que lo devuelva a su tierra natal, tras un año de ausencia (Gibson 1987: 81, 86, 122)². «Son de negros en Cuba»³ es el único testimonio poético de la experiencia antillana de García Lorca, fin de su periplo por el continente americano. Pero el poeta no narra en el poema dicha experiencia, sino que, a partir de su raíz, es decir, de todo lo vivido, lo aprendido, lo sentido y lo escuchado en la isla, construye un elenco de imágenes en el cual se reconoce la fotografía poética de una realidad determinada. «Son de negros en Cuba» es el fruto de la mirada personal de García Lorca hacia la Cuba que descubre y que lo cautiva en la primavera de 1930.

Aunque en la carta a su familia de enero de 1929 ya le menciona la idea de viajar a la isla, en una carta posterior dirigida a Carlos Morla Lynch y fechada en Granada el 6 de junio de 1929 asegura que a su regreso de Nueva York pasará unos meses en París en vez de en Cuba:

Estoy en Madrid dos días para ultimar unas cosas y en seguida salgo para París-Londres, y allí embarcaré a New York. ¿Te sorprende? A mí

² Andrew A. Anderson asegura que García Lorca llegó a Cuba en un *ferry* desde la isla de Cayo Hueso (en inglés *Key West*), perteneciente al archipiélago de Cayos de la Florida. Posiblemente, el poeta saliera desde la Península de Florida, es decir, desde Tampa hacia Cayo Hueso, y de ahí tomara un ferri con dirección a La Habana (Anderson 2013: 7).

³ El texto de «Son de negros en Cuba» que se ha empleado para este estudio es el que recoge la edición de *Poeta en Nueva York* realizada por Anderson (García Lorca 2013: 281-282).

también me sorprende. Yo estoy muerto de risa por esta decisión. Pero me conviene y es importante en mi vida. Pasaré en América seis o siete meses y regresaré a París para estar el resto del año. New York me parece horrible, pero por eso mismo me voy allí. Creo que lo pasaré muy bien. El viaje lo hago con mi gran amigo Fernando de los Ríos, viejo maestro mío y persona encantadora en extremo, que me allanará las primeras dificultades, ya que, como tú sabes, yo soy un inútil y un tontito en la vida práctica (García Lorca 1997: 1100).

Pero la isla regresa pronto a los planes de García Lorca: ya en Nueva York escribe en diciembre a su familia diciéndoles que «ya me han escrito de Cuba. Ya os contaré. Hoy no adelanto nada. Ya no *adelanto* ni digo *nada* mientras las cosas no sean *hechos* realizados» (García Lorca 1997: 1155); y un mes después, en enero de 1930, el poeta les confirma su viaje: «Ya es seguro que voy a Cuba en el mes de marzo. Onís me ha arreglado el viaje. Allí daré ocho o diez conferencias» (1997: 1157). Así, desembarca en marzo en La Habana.

En la conferencia dedicada a su periplo americano titulada «Un poeta en Nueva York», pronunciada por primera vez el 16 de marzo de 1932 en la Residencia de Señoritas de Madrid «bajo los auspicios del recién creado Comité de Cooperación Internacional» (Anderson 2013: 9), García Lorca describe la primera impresión que tuvo de La Habana, una imagen inicial que, más que de novedad, lo inundó de recuerdos y de una sorprendente familiaridad:

Pero el barco se aleja y comienzan a llegar, palma y canela, los perfumes de la América con raíces, la América de Dios, la América española.

¿Pero qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez Andalucía mundial?

Es el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a carmín y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez.

La Habana surge entre cañaverales y ruido de maracas, cornetas chinas y marimbas. Y en el puerto, ¿quién sale a recibirme? Sale la morena Trinidad de mi niñez, aquella que se paseaba por el muelle de La Habana, por el muelle de La Habana paseaba una mañana⁴.

Y salen los negros con sus ritmos que yo descubro típicos del gran pueblo andaluz, negritos sin drama que ponen los ojos en blanco y dicen: «Nosotros somos latinos».

Con tres grandes líneas horizontales, línea de cañaveral, línea de terrazas y línea de palmeras, mil negras con las mejillas teñidas de naranja, como si tuvieran cincuenta grados de fiebre, bailan este son que yo compuse y que llega como una brisa de la isla (García Lorca 1997: 1173).

⁴ Según Gibson, este personaje que evoca el poeta es el de una habanera que formó parte de su infancia en la Vega de Granada (1987: 84).

El son al que se refiere es su poema «Son de negros en Cuba». Pero antes de tratar directamente esta composición, es preciso resaltar que en La Habana el granadino se topa de bruces con su Andalucía natal, no solo en lo que se refiere al paisaje, sino también al ritmo de la música cubana, y así se lo comunica a su familia en la primera carta que les envía desde Cuba, fechada en La Habana el 8 de marzo de 1930:

La llegada a La Habana ha sido un acontecimiento, ya que esta gente es exagerada como pocas. Pero Habana es una maravilla, tanto la vieja como la moderna. Es una mezcla de Málaga y Cádiz, pero mucho más animada y relajada por el trópico. El ritmo de la ciudad es acariciador, suave, sensualísimo, y lleno de un encanto que es absolutamente español, mejor dicho, andaluz. La Habana es fundamentalmente española, pero de lo más característico y más profundo de nuestra civilización. Yo naturalmente me encuentro como en mi casa. Ya vosotros sabéis lo que a mí me gusta Málaga, y esto es mucho más rico y variado. Por ahora no sé deciros más. A cada momento tengo la impresión de encontrarme a los amigos detrás de la esquina y a cada momento tengo que pensar que estoy en el mar Caribe, en las hermosísimas Antillas, para no hacerme en Vélez o en Motril. El mar es prodigioso de colores y luz. Se parece al Mediterráneo, aunque es más violento de matices (García Lorca 1997: 1164–1165).

Cuando García Lorca finaliza los poemas que compondrán *Poeta en Nueva York*, inicialmente decide incluir en el poemario «dibujos, fotografías, tarjetas postales (se presume que fotográficas) y fotomontajes» que fue recopilando en su viaje por Estados Unidos y Cuba, pero pronto se desprende de esa idea aconsejado por José Bergamín, quien iba a ser el editor del libro (Anderson 2013: 126–130). El poema «Son de negros en Cuba», la última composición del poemario y el único poema de la última sección del libro titulada «El poeta llega a La Habana», iba a estar acompañado por una fotografía titulada «Paisaje de La Habana» y que muestra la Bahía de La Habana con el Faro del Morro al fondo⁵.

Desde el mar caribeño que salpica la costa habanera, recibe García Lorca la primera impresión del lugar donde pasará los tres meses que lo separan de Nueva York y de España. En el muelle de La Habana al poeta le reciben «un nutrido grupo de intelectuales, escritores y artistas cubanos», y se instala en el hotel La Unión, situado «en medio de un laberinto de calles estrechas con enrejadas ventanas, que al poeta le recordaron en seguida a Cádiz», como invitado de la Institución Hispano-Cubana de Cultura (Gibson 1987: 86), cuyo presidente era en aquel tiempo Fernando

⁵ Dicha imagen se puede ver en García Lorca, 2006: 232.

Ortiz, musicólogo, jurista y antropólogo (Soria Olmedo 2013: 441), persona a quien García Lorca dedica «Son de negros en Cuba». Ortiz invita al granadino a dar una serie de conferencias en La Habana, concretamente en el Teatro Principal de la Comedia: el 9 de marzo García Lorca pronuncia «La mecánica de la poesía», versión de «Imaginación, inspiración, evasión en la poesía», conferencia ya pronunciada en Nueva York; el 12 de marzo, «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino en el s. XVII», y el 16 de marzo, «La imagen poética de don Luis de Góngora» (Gibson 1987: 88). Las dos últimas conferencias que pronuncia el poeta en La Habana, «La imagen poética de Luis de Góngora» el 19 de marzo y «La arquitectura del cante jondo» el 6 de abril, se las envían sus padres a finales de enero de 1930 a Nueva York —el poeta se las pide en la carta ya citada fechada en Nueva York en enero de 1930, en la cual les confirma su viaje a Cuba—, y García Lorca les contesta lo siguiente:

Hoy mismo recibí las conferencias. La del cante jondo sólo me servirá para algunos detalles, pero la de Góngora me será más útil. Por eso os ruego que hagáis el favor de enviarme las cinco últimas hojas [...] Yo quisiera que me la enviaseis en seguida [...] Porque es la parte de la muerte de Góngora, que es *a propósito* para la gente *sentimental* de Cuba (García Lorca 1997: 1162).

Era tanta la admiración que «la gente *sentimental* de Cuba» sentía por el poeta granadino que la Institución Hispano-Cubana amplía su programa de conferencias (Leante 1986: 236). Así, el 7 de abril y el 5 de junio pronuncia dos conferencias más en la ciudad de Cienfuegos, y el 2 de junio, «Mecánica de la poesía» en la Escuela Normal de Maestras de Santiago de Cuba, ciudad presente en su «Son de negros en Cuba» (Iturria Savón 2006: 24).

García Lorca tenía previsto acudir a Santiago de Cuba a principios de abril, pues tenía programada una conferencia para el día 5 de ese mes (Rabassó & Rabassó 1998: 463), pero debido a que al día siguiente debía pronunciar otra conferencia en La Habana, el poeta no viajará a Santiago de Cuba hasta finales del mes siguiente. El granadino parte de La Habana en tren el 31 de mayo y llega a Santiago de Cuba al día siguiente; en la estación es recibido por Max Henríquez Ureña, presidente de la Institución Hispano-Cubana de esa ciudad (Soria Olmedo 2013: 445).

Algunos conocidos del poeta siempre dudaron de su visita a Santiago de Cuba, como es el caso del músico español Antonio Quevedo, quien, junto con su mujer María Muñoz, llevaba desde 1919 viviendo en

Cuba (Leante 1986: 236–237); en cuanto García Lorca llegó a La Habana, acudió a visitarlos. El matrimonio había creado la revista *Musicalia* (Gibson 1987: 87), y es en el número de abril-mayo de 1930, en las páginas 43 y 44, donde García Lorca publica por primera vez «Son de negros en Cuba», aunque con un título más reducido: «Son» (Soria Olmedo 2013: 445). Antonio Quevedo pudo dudar del viaje del granadino a Santiago de Cuba por dos razones: bien por simple desconocimiento, bien porque el poema fue compuesto en abril de 1930 (Anderson 2013: 58), esto es, antes de que García Lorca visitará la ciudad. Guillermo Cabrera Infante establece que aquellos que cuestionan la estancia del poeta en Santiago de Cuba son aquellos «que consideran la poesía como una acción metafórica» (1986: 224); Cabrera Infante olvida, como se acaba de mencionar, que García Lorca compuso el poema antes de conocer la ciudad, por lo que en él no narra ningún tipo de viaje ni experiencia, sino que desarrolla un texto que bien podría considerarse un homenaje a toda la isla. Entonces, en este caso particular, sí que habría en «Son de negros en Cuba» un fuerte contenido metafórico, como se intentará demostrar más adelante.

Poco se sabe de la estancia de García Lorca en Santiago de Cuba, salvo que se hospeda en el hotel Venus, paradero «de artistas, escritores y cuanta gente distinguida visitaba por esa época la ciudad» (Gibson 1987: 97), y que visita el Santuario de Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, pues a su vuelta le regala a su amiga Flor Loynaz una medallita de la virgen. Los Loynaz, «una excéntrica, aristocrática y rica familia de cuatro hermanos poetas y artistas: Flor, Enrique, Carlos Manuel y Dulce María», a cuya finca del barrio habanero del Vedado acudía García Lorca a diario, nunca supieron nada más de su viaje al oeste de la isla; es más, el granadino, a pesar de la amistad que le unía a dicha familia —sobre todo a Flor y a Carlos Manuel, con quienes «recorre noche tras noche antros y tascas de La Habana Vieja y sus alrededores»—, nunca les informó de su partida. Los Loynaz se enteraron de ello por el personal del hotel La Unión, al no acudir García Lorca a su finca después del almuerzo (Gibson 1987: 99–102).

Su interés por visitar y conocer Santiago de Cuba aumenta cuando descubre que de allí procede el son (Cabrera Infante 1986: 245), género musical cubano que conoce en La Habana y que le conquista desde un primer momento. En una entrevista publicada en el *Heraldo de Madrid* el 9 de octubre de 1930, Miguel Pérez Ferrero le pregunta al poeta por aquello que más le ha impresionado de Cuba, a lo que García Lorca contesta: «A mí, su música. Después de terminada mi actuación de conferenciante, yo me quedé a estudiar la música». Tanta es la fascinación que desarrolla por la música cubana que, en la misma entrevista, le confiesa al Pérez Ferrero

que desea regresar a la isla para continuar indagando en su cultura musical (García Lorca 1997: 372). Sobre esta pasión que se despierta en el interior del poeta por el son cubano, Adolfo Salazar, en un testimonio de 1938, recuerda la siguiente anécdota:

En La Habana [García Lorca] era el mejor conocedor de sones y soneros. Se había hecho amigo de los morenos de los sextetos y no había noche que la excursión no terminara en las «fritas» de Marianao. Primero, escuchaba muy seriamente. Luego, con mucha timidez, rogaba a los soneros que tocasen este o aquel son. En seguida probaba las claves, y como había cogido el ritmo, y no lo hacía mal, los morenos reían complacidos haciéndole grandes cumplimientos. Esto le encantaba: un momento después, Federico acompañaba a plena voz y quería ser él quien cantase la copla. Algunas letras le hacían morir de risas (Anderson & Maurer 2013: 327-328).

El son que cautiva a García Lorca se define como un «género vocal, instrumental bailable, que constituye una de las formas básicas dentro de la música cubana» y cuya estructura presenta elementos de procedencia tanto africana como española (Orovio 1992: 455). El granadino, quien ya estaba «completamente aplanado» al mes de estar en La Habana (Roig de Leuchsenring 2006: 54), al regresar de una visita a la ciudad de Matanzas (Gibson 1987: 95), compone un son: su «Son de negros en Cuba». El poema, pues, como se ha ido adelantando en las líneas anteriores, no es una traslación poética de su experiencia antillana, sino, simplemente, una canción, un son que García Lorca dedica al territorio cubano. Es entonces la música, la música cubana en este caso, el germen de «Son de negros en Cuba», como ya lo fuera de algunas de sus primeras obras, como *Poema del cante jondo*, *Suites* y *Canciones*.

Una de las características fundamentales y más representativas del son cubano es la presencia de un estribillo de cuatro compases llamado *montuno* que se repite a lo largo de toda la pieza (Orovio 1992: 456-457). En «Son de negros en Cuba» el estribillo es un pentasílabo heroico, «Iré a Santiago», que García Lorca repite en dieciocho ocasiones dentro de los treinta y siete versos que forman el poema. La presencia de un estribillo en el poema viene dada por la propia naturaleza del son, aunque Soria Olmedo considere que es la influencia de la tradición clásica española lo que mueve a García Lorca a construir el poema en torno a un estribillo, ya que en el comienzo del acto III de *La dama boba* de Lope de Vega, obra que el granadino «adaptó para la compañía de la actriz Eva Franco y se estrenó en 1934, en Buenos Aires», ya aparece un estribillo compuesto de

un verbo direccional acompañado de un topónimo: «Viene de Panamá» (Soria Olmedo 2013: 449–450). Asimismo, según establece García-Posada, «la fidelidad del estribillo», que tanto recuerda a su vez al poema «La cogida y la muerte», la primera parte del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, es la característica que determinada la clasificación de «Son de negros en Cuba» como un poema tradicional, frente al resto de poemas de *Poeta en Nueva York*, que estarían en una posición intermedia entre la métrica tradicional y el verso libre (García-Posada 1981: 195–196). También, la aparición del nombre de Santiago de Cuba en el estribillo, así como en el primer verso del poema, ha generado toda esa mitología que gira alrededor de la estancia de García Lorca en dicha ciudad.

El hecho de que el poema sea una canción, sitúa la musicalidad global del poema en la ya mencionada repetición del estribillo y en la presencia de la rima asonante, tanto en el interior como al final del verso. Por su parte, García Lorca alterna metros pares (octosílabos y un decasílabo) con impares (pentasílabos y endecasílabos), así como con algunos metros hemistiquiales (alejandrinos [7+7] y un heptadecasílabo [9+8]), por lo cual la regularidad rítmica de los versos, fundamentada en las disposiciones de los acentos tónicos, no es homogénea. Tomás Navarro Tomás asegura que, aunque refiriéndose al metro octosilábico, la ejecución de las distintas posibilidades rítmicas por parte de García Lorca depende solamente de su intuición y de su sensibilidad (2014: 359), idea que bien se podría aplicar a los metros que componen este poema. La musicalidad de «Son de negros en Cuba», pues, no depende del ritmo interno del verso, sino de su configuración estructural.

Con respecto a la rima asonante, rima que poseen todos los versos del poema, destaca, en primer lugar, la rima en *á-o*, por la constante repetición de «Santiago», así como por la presencia de otras palabras como «plátano», «tabaco» y «barro», y, en segundo lugar, la rima en *é-a*, que, en la mayor parte de las ocasiones, se alterna con la rima en *á-o*. También, aunque en menor medida, el granadino se sirve de la rima asonante interna: así, en los vv. 29 y 31 «coral» y «mar» riman entre sí; en el v. 1, «luna» y «Cuba» —asimismo, el adjetivo «llena», situado al final del primer hemistiquio de este verso, rima en *é-a* con el v. 3—; en los vv. 18 y 20, «cintura» y «Cuba», y en el v. 36, de nuevo «Cuba» con «curva». Por último, en el v. 33 «blanco», aunque esté en el interior del verso, rima en *á-o* con el verso que la antecede y la precede, ambos con la palabra «Santiago» al final; la pausa interna que genera la coma en el v. 33 —«Calor blanco, fruta muerta»— crea una cadencia bastante elaborada, pues la palabra final de este verso, «muerta», rima en asonante con los versos

situados dos posiciones por encima y por debajo. Un caso parecido es el de los vv. 1 y 2, a causa de la repetición de «Santiago» en dos ocasiones: en el interior del v. 1 y al final del v. 2.

Como se ha mencionado anteriormente, García Lorca utiliza tanto metros pares como impares para componer «Son de negros en Cuba», lo que lleva a la dislocación del ritmo homogéneo del poema en algunos momentos puntuales, sobre todo a causa del empleo del octosílabo, como se muestra a continuación:

17	Cuando llegue la luna llena iré a Santiago de Cuba,	3.6.8+2.4.7
5	iré a Santiago	2.4
8	en un coche de agua negra.	3.5.7
5	Iré a Santiago.	2.4
5 10	Cantarán los techos de palmera.	3.5.9
5	Iré a Santiago.	2.4
11	Cuando la palma quiere ser cigüeña	4.6.8.10
5	iré a Santiago.	2.4
11	Y cuando quiere ser medusa el plátano	4.6.8.10
10 5	iré a Santiago.	2.4
5	Iré a Santiago	2.4
11	con la rubia cabeza de Fonseca.	3.6.10
5	Iré a Santiago.	2.4
11	Y con el rosa de Romeo y Julieta	4.8.10
15 5	iré a Santiago.	2.4
11	Mar de papel y plata de moneda.	1.4.6.10
5	Iré a Santiago.	2.4
11	¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!	2.4.8.10
5	Iré a Santiago.	2.4
20 14	¡Oh cintura caliente y gota de madera!	3.6+2.6
5	Iré a Santiago.	2.4
14	Arpa de troncos vivos. Caimán. Flor de tabaco.	1.4.6+2.3.6
5	Iré a Santiago.	2.4
11	Siempre he dicho que yo iría a Santiago	1.4.(7).8.10
25 8	en un coche de agua negra.	3.5.7
5	Iré a Santiago.	2.4
8	Brisa de alcohol en las ruedas.	1.4.7
5	Iré a Santiago.	2.4
8	Mi coral en la tiniebla.	3.7
30 5	Iré a Santiago.	2.4
8	El mar ahogado en la arena.	2.4.7
5	Iré a Santiago.	2.4
8	Calor blanco, fruta muerta.	(2).3.5.7
5	Iré a Santiago.	2.4
35 11	¡Oh bovino frescor de cañaveras!	3.6.10
11	¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!	2.4.8.10
5	Iré a Santiago.	2.4

Íntimamente ligada al son está la figura del afrocubano. El son en su esencia es un baile para bailar en pareja, y son los negros y las negras habaneros los que lo bailan, así como aquellos que lo interpretan. Esta relación tan estrecha y necesaria la menciona García Lorca directamente en el título de su poema; aunque solo aparezcan en una ocasión en todo el texto, son los afrocubanos los receptores de «Son de negros en Cuba». Pero aquellos que el granadino encuentra en La Habana y en todo el territorio cubano no son, en palabras de Francisco Umbral, esa «otra raza proscrita, como los gitanos» que conoce en Nueva York (2011: 154), sino que son los protagonistas de su tierra, los dueños y creadores de su cultura. García Lorca canta y se deja cautivar por la alegría del pueblo negroide cubano, porque en él no ve represión ni exclusión como sí lo hizo en Estados Unidos.

Durante sus días neoyorquinos, el granadino ya descubre al pueblo cubano: en una carta fechada el 14 de julio de 1929 le cuenta a su familia que una de sus compañeras de clase de inglés en Columbia University es «una cubana de sesenta años pintadísima que se llama Ofelia», así como que es también allí donde descubre la belleza de la mujer negra (García Lorca 1997: 1113–1114). Una vez en La Habana García Lorca reafirma estas impresiones neoyorquinas. En una carta a su familia, aunque esta vez desde La Habana, fechada el 5 de abril de 1930, escribe:

Anteayer me ofrecieron un té las damas distinguidas de La Habana en un Lyceum Club. Allí vi las mujeres más hermosas del mundo. Esta isla tiene más bellezas femeninas de tipo original, debido a las gotas de sangre negra que llevan todos los cubanos. Y cuanto más negro, mejor. La mulata es la mujer superior aquí en belleza y en distinción y en delicadeza (García Lorca 1997: 1168).

También, en La Habana el poeta conoce la belleza del hombre negro cubano, pues mantiene un romance «con un bello y vigoroso mulato de veinte años llamado Lamadrid, bajito de cuerpo y con piel café claro, a quien la gente recuerda por sus ampulosas gesticulaciones y modales cursis» (Gibson 1987: 106). En definitiva, no solo la belleza del pueblo cubano le hace sentirse fuera del mundo cotidiano e imperfecto —«Esta isla es un paraíso» le asegura a sus padres (García Lorca 1997: 1168)—; también el folclore de los negros abre una nueva puerta para su imaginario poético y personal, y de ahí la composición de «Son de negros en Cuba» y la inserción de la experiencia antillana en otras de sus obras, como podría suceder, según establece Ian Gibson, en *El público*, haciendo referencia a «la

Dominga de los negritos», personaje con el cual se identifica el Director y que hace alusión «a una célebre bailarina que actuaba en un establecimiento del puerto de La Habana» frecuentado por el granadino (1987: 113).

La estructura de «Son de negros en Cuba» sigue en su mayor parte el esquema formal del son: el estribillo se intercala por lo general con un verso que equivale a una o varias imágenes aisladas, salvo en los vv. 10 y 9, donde el estribillo se repite dos veces, y en los vv. 24 y 25, y 35 y 36, donde las imágenes autónomas ocupan dos versos. Algunas de estas imágenes aluden en parte al futuro viaje a Santiago de Cuba que realizará el sujeto lírico: en los vv. 1 y 24 la alusión es clara: «Cuando llegue la luna llena iré a Santiago de Cuba» y «Siempre he dicho que yo iría a Santiago». Otros versos desvelan cómo se realizará el viaje —«en un coche de agua negra», vv. 3 y 25—, cuándo se llevará a cabo —el ya citado v. 1 y los vv. 7–10: «Cuando la palma quiere ser cigüeña / iré a Santiago. / Y cuando quiere ser medusa el plátano / iré a Santiago»— y los elementos que acompañarán al visitante —«Iré a Santiago / con la rubia cabeza de Fonseca. / [...] Y con el rosa de Romeo y Julieta / iré a Santiago», vv. 11–15—. Las referencias constantes al deseo de acudir a Santiago de Cuba no se deben interpretar en un sentido literal; el viaje es la excusa que García Lorca encuentra para escribir un son cubano. El resto de imágenes son, fundamentalmente, impresiones sobre el contexto antillano.

Dejando a un lado el viaje y el topónimo, la llegada de «la luna llena» que recoge el v. 1 recuerda directamente a un dibujo que realiza García Lorca durante su estancia cubana: *Teorema de la mujer que se come la luna*, fechado en La Habana en 1930 (Hernández 1990: 202). Aunque el primer verso del poema no posea ningún significado poético, sino que, más bien, sirve exclusivamente para introducir el motivo estructural del poema, a partir del v. 3 el poeta inicia la sucesión de metáforas que ocupa toda la composición hasta su penúltimo verso. En el v. 3, y en el v. 25, el sujeto lírico establece que acudirá a Santiago de Cuba «en un coche de agua negra»; aún la crítica no se ha puesto de acuerdo sobre la determinación del significado de ese «coche de agua negra», pues las opiniones son muy distintas. La interpretación más coherente y posiblemente más certera, como plantea Gibson, es que el «coche de agua negra» sea el tren Central Habana-Santiago «con su denso humo negro» que García Lorca tenía pensado tomar para ir a Santiago de Cuba —recuérdese que la composición del texto es anterior al viaje—, medio de transporte con el que finalmente se desplaza a dicha ciudad (1987: 97). García-Posada, por su parte, considera que el «coche» es un barco de vapor que, para llegar a Santiago de Cuba, tiene que atravesar el «agua negra» de «esta

zona del Atlántico, muy cercana al mar de los Sargazos», característico por su color oscuro (1981: 142); Gibson también plantea esta posibilidad interpretativa, estableciendo que este barco de vapor es, concretamente, «un vapor a ruedas» (1987: 97), lo cual se relaciona con el v. 27, «brisa de alcohol en las ruedas», aunque, al margen de la imagen de la ebriedad producida por el ron, esas «ruedas» también pueden ser perfectamente las ruedas del tren. Otros, en las antípodas de las interpretaciones anteriores, han visto en el «coche de agua negra» una berlina de charol negro, fruto de las fantasías decimonónicas de la infancia de García Lorca, según establece Soria Olmedo (2013: 449); Leante comparte la misma interpretación de Soria Olmedo, aunque sitúa el origen de la berlina en otro lugar: durante el tiempo que reside García Lorca en La Habana se crea una leyenda sobre una cena que se sirvió en la finca de los Loynaz «en la que todos los comensales vestían de negro y arribaban en coches también negros tirados por caballos negros» (1986: 238).

El «coche de agua negra» podría ser la imagen más críptica de «Son de negros en Cuba», pero más clara es la interpretación de otras imágenes, a la cual se puede llegar a través de los testimonios de algunos conocidos de García Lorca a los que desveló algunas de las claves del poema. Este es el caso del testimonio de Juan Marinello, a quien confesó que los vv. 12 y 14, «con la rubia cabeza de Fonseca» y «Y con el rosa de Romeo y Julieta» respectivamente, hacen referencia a «los estuches de tabacos que de La Habana le enviaban a su padre, hasta su infantil Fuentevaqueros». Así, el v. 12 alude directamente al señor Fonseca, cuyo rostro aparecía en los estuches de habanos de la Fábrica de Tabacos de su mismo nombre. Cuenta Marinello que «agradó a Federico saber que el señor Fonseca, a quien había yo tratado mucho [...], había sido hombre de muy buena sensibilidad y amigo y protector de artistas» (Anderson y Maurer 2013: 331).

También «Romeo y Julieta» es una marca de habanos, y en el v. 14 se hace referencia al color rosa de la cinta en donde el nombre está inscrito (Leante 1986: 239). Adolfo Salazar cuenta una anécdota referida a la escena que se muestra en esta caja de puros, durante un paseo nocturno acompañado del granadino por el pueblo de Caimito del Guayabal:

La casita de campo era de cedro. Dentro de ella se respira un aroma exquisito.

—Esta es la casa de Romeo y Julieta —sentenció Federico y nos anunció incontinentemente que iba a hacer un drama donde el personaje principal tuviese la barba dorada de Fonseca. Desde la galería veíamos ponerse el sol y tomábamos sorbetes (Anderson & Maurer 2013: 329).

Guardan también relación con los habanos los vv. 16, «Mar de papel y plata de moneda», y 29, «Mi coral en la tiniebla». Por un lado, el v. 16, según Leante, es una metáfora de «las policromadas vitolas de los habanos» (1986: 239), pero, si se atiende a las imágenes recogidas en la página anterior que muestran las insignias de las dos marcas de habanos, se aprecia en las dos tanto la presencia de monedas plateadas, como, en el caso de la Fábrica de Tabacos Fonseca, una ilustración en el lado derecho del papel de la Bahía de La Habana con el Faro del Morro al fondo, misma imagen que la fotografía que García Lorca quería incluir al lado de «Son de negros en Cuba» en *Poeta en Nueva York*. Por otro lado, el «coral en la tiniebla» del v. 29 hace referencia a la lumbre roja del habano que ilumina el rostro de quien lo fuma por la noche. Para García-Posada, el habano «es un símbolo de vida, de despreocupación, de alegría exultante; un símbolo, que es un deseo, y por eso mucho más punzante, ya que las huellas del infierno irán quemando la piel» (1981: 106).

El v. 22 contiene tres imágenes distintas: «Arpa de troncos vivos», «Caimán» y «Flor de tabaco». La tercera de nuevo hace referencia al tabaco habano, y la primera y la segunda se pueden interpretar gracias al propio testimonio de García Lorca. En primer lugar, el «arpa de troncos vivos» es una imagen de toda la isla de Cuba, según las impresiones del poeta. Sobre ello, cuenta Marinello que al granadino, «al atravesar el suave arco sellado de palmeras que es nuestra isla, le quedaba la visión de un arpa gigantesca formada por millones de troncos sonoros, esperando que una mano descomunal, la mano de un dios músico, le arrancase una sinfonía queda y caliente» (Soria Olmedo 2013: 453). Y, en segundo lugar, la mención del «caimán» puede hacer referencia a una cacería de cocodrilos a la que asiste García Lorca al mes de llegar a Cuba, que le relata a su familia en una carta fechada en La Habana el 5 de abril de 1930 (García Lorca 1997: 1167–1168).

La música cubana no solo configura la estructura formal y el sentido del poema, sino que además acapara algunas imágenes del texto, concretamente, aquellas que contienen los vv. 18 y 20: «¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!» y «¡Oh cintura caliente y gota de madera!». Estos dos versos aluden directamente al son: García Lorca decide hacer una referencia metafórica a dos de los instrumentos que componen la orquesta que acostumbra a interpretar los sones: las maracas y las claves (Orovio 1992: 457). Por tanto, según establece Cabrera Infante, «la gota de madera» hace una referencia directa a las claves y el «ritmo de semillas secas», al ritmo de las maracas (1986: 245). La «cintura caliente» también tiene una vinculación bastante marcada con el son, pues con esta imagen

García Lorca, en opinión de García-Posada, describe la vitalidad de las parejas de bailarines cubanos que desprende una «evidente tensión erótica» (1981: 142).

El resto de imágenes que construyen el texto son, en su esencia, las distintas impresiones que recibe el granadino al observar el paisaje cubano, lo cual lleva a confirmar que el tema principal de «Son de negros en Cuba» no es el anhelo por conocer la ciudad de Santiago de Cuba, sino, simplemente, la isla en todos sus ámbitos: folclore, paisaje, etc. En el v. 5 se alude a la vida del pueblo cubano que se desarrolla debajo de «los techos de palmera» que cantarán a su llegada a Santiago de Cuba, que son «los techados de los bohíos, vivienda tradicional campesina hecha toda con hojas, troncos y fibras de la palma real» (Cabrera Infante 1986: 245). Asimismo, para la descripción del paisaje cubano se sirve de la convivencia de la flora y la fauna de la isla en un mismo verso para expresar «la exhuberancia [sic] vegetal del trópico» (García-Posada 1981: 91): «Cuando la palma quiere ser cigüeña», v. 7; «Y cuando quiere ser medusa el plátano», v. 9, y «¡Oh bovino frescor de cañaveras!», v. 35. Lo vegetal aspira a lo animal, pero en esencia y en apariencia son lo mismo, pues, en palabras de Emilio Ballagas, «nuestras palmeras —las palmas— duermen como las cigüeñas, la hipotética cabeza extendida debajo de las plumas del macho y en un solo pie, eternamente, sin que ningún susto posible les haga “poner en tierra la otra pata”» (2006: 62). El poeta aúna, por tanto, lo natural con lo humano, ambos elementos se sumergen el uno en el otro en todo el poema, como en el v. 31 el mar se ahoga en la arena caliente cubierta de «frutas ya putrefactas» (García-Posada 1981: 142) —«Calor blanco, fruta muerta», v. 33—. En definitiva, García Lorca homenajea la tierra que lo acoge con una canción elaborada a partir de lo vivido allí, y a partir de su imaginario y de sus recuerdos de su infancia andaluza. Cuba, pues, es la protagonista del son lorquiano, y con ella finaliza el poema: la «curva de suspiro y barro» del v. 36 es la propia isla, representada, en este caso, por su curva geográfica (Rabassó & Rabassó 1998: 470–471).

El 7 de marzo de 1930 Federico García Lorca llega a La Habana como un invitado, como un huésped procedente de Estados Unidos, pero ya desde el primer contacto desde el mar con el horizonte cubano comienza a desprenderse de su traje de visitante. García Lorca descubre en la isla de Cuba que su Andalucía natal es universal, porque también existe en las calles de La Habana, de Matanzas, de Santiago de Cuba, así como en el son que cantan y bailan los negros que también son como él: latinos, españoles y andaluces.

El conjunto poemático de *Poeta en Nueva York* se cierra, como ya se ha mencionado, con un homenaje musical a todo el territorio cubano: «Son de negros en Cuba», un texto que ya empieza a gestarse en los juegos infantiles del Federico niño en Fuentevaqueros y que se nutre de todos los paisajes que la mirada del poeta va captando de punta a punta de la isla, hasta alcanzar su resultado en un sitio cualquiera de La Habana durante el mes de abril. Cuando García Lorca compone su «Son de negros en Cuba», no lo hace con una mirada andaluza, sino con una mirada antillana, aunque, al fin y al cabo, ambas miradas son la misma, como ambos sitios, Andalucía y Cuba, son para García Lorca el mismo. «Si yo me pierdo —escribe el poeta—, que me busquen en Andalucía o en Cuba» (García Lorca 1997: 1168).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson 2013: Andrew A Anderson. «Introducción». Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*. Andrew A. Anderson (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 7–138.
- Anderson & Maurer 2013: Andrew A. Anderson & Christopher Maurer. *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: Cartas y recuerdos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Ballagas 2006: Emilio Ballagas. «Un recuerdo de García Lorca». Miguel Iturria Savón (ed.), *Miradas cubanas sobre García Lorca*. Sevilla: Renacimiento, 59–67.
- Cabrera Infante 1986: Guillermo Cabrera Infante. «Lorca hace llover en La Habana». *Cuadernos hispanoamericanos*, 433–434: 241–248.
- García Lorca 1997: Federico García Lorca. *Obras completas III. Prosa*. Miguel García-Posada (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- García Lorca 2006: Federico García Lorca. *Poeta en Nueva York*. María Clementa Millán (ed.). (14.^a ed.) Madrid: Cátedra.
- García Lorca 2013: Federico García Lorca. *Poeta en Nueva York*. Andrew A. Anderson (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- García-Posada: 1981: Miguel García-Posada. *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*. Madrid: Akal.
- Gibson 1987: Ian Gibson. *Federico García Lorca*. Vol. II. Barcelona: Grijalbo.
- Hernández 1990: Mario Hernández. *Libro de los Dibujos de Federico García Lorca*. Madrid: Ediciones Tabapress / Fundación Federico García Lorca.

- Iturria Savón 2006: Miguel Iturria Savón. «La ruta cubana de García Lorca». Miguel Iturria Savón (ed.), *Miradas cubanas sobre García Lorca*. Sevilla: Renacimiento, 15–32.
- Leante 1986: César Leante. «Federico en Cuba». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433–434: 235–240.
- Navarro Tomás 2014: Tomás Navarro Tomás. *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*. Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Castellanos.
- Orovio 1992: Helio Orovio. *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. (2.^a ed.) La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Rabassó & Rabassó 1998: Carlos A. Rabassó & Francisco Javier Rabassó. *Granada – Nueva York – La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Roig de Leuchsenring 2006: Emilio Roig de Leuchsenring. «Federico García Lorca, poeta ipotrocasmio». Miguel Iturria Savón (ed.). *Miradas cubanas sobre García Lorca*. Sevilla: Renacimiento, 51–58.
- Soria Olmedo 2013: Andrés Soria Olmedo. «Cuba en un poema de Federico García Lorca». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 38/1–2: 441–459.
- Umbral 2011: Francisco Umbral. *Lorca, poeta maldito*. Barcelona: Austral.

**«SI YO ME PIERDO, QUE ME BUSQUEN AN ANDALUCÍA O EN CUBA»:
THE ANTILLEAN LOOK OF FEDERICO GARCÍA LORCA
FROM «SON DE NEGROS EN CUBA»**

Summary

After his well-known stay in New York, Federico García Lorca lived in Cuba for three months. That experience was captured by the Grenadian in the last poem included in *Poeta en Nueva York*: «Son de negros en Cuba». The goal of this work is to determine the different relationships between the content of the poem and the trip of García Lorca to Cuba. Additionally, it is intended to justify the musical nature of the text, as well as the poet's purpose with it. It is defended that the poem «Son de negros en Cuba» does not meet a wish from the poet to visit Santiago de Cuba, as it could be understood from a literal first reading of the poem. Instead, it essentially represents homage to the Cuban island itself.

Keywords: García Lorca, Cuba, son, Santiago de Cuba, Poeta en Nueva York.

UDK: 821.134.2.09-31 Валера X.
821.133.1.09-31 Флобер Г.
821.134.2(85).09-31 Варгас Љоса М.
DOI: https://doi.org/10.18485/legado_hispanico.2020.ch7

Isidora Kalović¹
Doktorandkinja Univerziteta u Beogradu
Srbija

TEORIJE ROMANA HUANA VALERE, GISTAVA FLOBERA I MARIJA VARGAS LJOSE: PRILOG UPOREDNOJ ANALIZI

Rezime

Ovaj rad predstavlja prilog uporednoj analizi teorijâ romana Huana Valere, Gistava Flobera i Marija Vargas Ljose. Teorije romana Huana Valere i Gistava Flobera značajne su za istraživanje zbog toga što su savremenici i što se bave probematikom romana u vreme realističkih književnih tendencija, zatim što omogućavaju uvid i poređenje španskih i francuskih teorijskih stremljenja toga doba, ali i što Valera u svojim radovima komentariše i ocenjuje rad Gistava Flobera. Budući da se Mario Vargas Ljosa u svojim esejima bavio kako teorijom romana, tako i Floberovim stvaralaštvom i poetikom, njegova poetska misao, takođe, predstavlja plodno tle za ovu uporednu analizu. Analizirajući stavove koje su navedeni pisci iznosili o romanu, zapažamo zajednička pitanja koja su obrađivali. To su odnos objektivne i stvarnosti književnog dela, pitanje forme, lepote kao cilja proznog stvaralaštva, kao i građenje likova u romanima. U ovim izdvojenim poglavljima ispitujemo sličnosti i razlike teorija koje iznose ova tri pisca po pitanju navedenih aspekata romana. Iako same teorije, pogotovo Floberova i Vargas Ljosina, otvaraju i mnoga druga pitanja pogodna za analizu, smatramo da ove četiri celine oslikavaju osnovnu, ali uvek aktuelnu teorijsku

¹ isidorakalovic@gmail.com

problematiku romana, što ih čini najznačajnijim stubovima teorijâ koje su predmet istraživanja. Nakon poređenja, možemo zaključiti da se teorijska razmatranja Valere i Vargas Ljose najviše razilaze, dok se Floberova teorijska misao nalazi između navedenih krajnosti. On ujedno povezuje ova dva autora, zato što ga obojica u svojim radovima pominju, premda analiziraju i ocenjuju njegov rad u potpunosti drugačije.

Ključne reči: Huan Valera, Gistav Flober, Mario Vargas Ljosa, teorija romana, proces pisanja.

Uvod

U raznim rečnicima književnih termina moguće je naći određene definicije romana, poput sledećih, roman je „najvažnija epska vrsta današnjice u koju se ubrajaju razvijena prozna narativna dela slobodne kompozicije i neograničene tematike“ (Gazda & Tinecka Makovska 2015: 888) ili da je roman „jedna od osnovnih vrsta epike, duža prozna naracija (retko u stihu) od stotinu i više strana, koja sadrži radnju i pripovest, zaplete i rasplete, više različitih junaka, a odvija se kroz prostor i vreme (hronotop)“ (Popović 2007: 622–623). Ovakvi rečnici neretko pružaju i čitave preglede istorije i tipologije romana. To, međutim, ne menja činjenicu da je roman vrsta koje se teško definiše. Teorijom romana su se prvobitno bavili sami romanopisci, a kasnije i teoretičari književnosti. U zavisnosti od toga koje karakteristike su konkretno analizirali i iz koje perspektive su proučavali roman, teoretičari su izrodili raznovrsne teorije. Pisci romana XIX veka su se neretko bavili i teorijom romana, to je slučaj i sa španskim i francuskim piscima Huanom Valerom (*Juan Valera*) i Gistavom Floberom (*Gustave Flaubert*). Iako roman u Španiji ima dugu tradiciju, za razliku od francuskih teoretičara, španski teoretičari nisu dali veliki doprinos teoriji romana, niti su njihove teorije imale dalekosežan uticaj poput francuskih. S druge strane Atlantika, podatak da je prvi hispanoamerički roman nastao 1816. godine govori mnogo o zaostatku teorijske misli na hispanoameričkom tlu, čija pojava je odložena za naredni vek. Gistav Flober je, prema rečima Viktora Bromberta (1966: 19), prvi francuski pisac koji se bavi mogućnostima i tehničkim problemima, izazovima i kriterijumima romana kao umetnički značajne vrste. On je jedan od francuskih pisaca čije stvaralaštvo i poetska misao su bili predmet kritika i komentara, kao što je to slučaj sa Huanom Valerom, ali su isto tako umnogome uticali na potonje generacije

pisaca, među kojima je i Mario Vargas Ljosa (*Mario Vargas Llosa*). On se bavio teorijom romana i književnog stvaralaštva kako u svojoj doktorskoj disertaciji *Garsija Markes: Istorija jednog bogoubistva* (*García Márquez: Historia de un deicidio*), tako i u brojnim esejima. Vargas Ljosa u svom eseju *Neprekidna orgija: Flober i „Gospođa Bovari“* (*La orgía perpetua: Flaubert y «Madame Bovary»*) govori o Floberovoj teoriji romana i o teoriji na primeru romana *Gospođa Bovari* (*Madame Bovary*), a kao pisac pripada OY zoni hispanoameričkog novog romana, kako je naziva Elza Deenen (*apud Soldatić 2002: 92*), odnosno zoni „izražajnog realizma“. Dakle, Floberovu teoriju i stvaralaštvo možemo smatrati središtem, odnosno tačkom koja povezuje sva tri pisca, s tim što se Vargas Ljosa u većoj meri bavio analizom Floberovog stvaralaštva od Huana Valere, koji je posmatrao Flobera kao jednog od predstavnika aktuelnog književnog pravca.

Korpus rada čine Valerin esej *O prirodi i karakteru romana* (*De la naturaleza y carácter de la novela*) iz 1864. godine, *Pisma* Gistava Flobera, ponajviše ona koja je posvetio Lujzi Kole (*Louise Colet*) u vreme petogodišnjeg rada na romanu *Gospođa Bovari*, i na kraju, među Vargas Ljosinim stvaralaštvom pronalazimo više značajnih teorijskih tekstova, ali rad baziramo na ranije pomenutoj doktorskoj disertaciji iz 1971. godine, zatim na eseju o Floberovoj *Gospođi Bovari* iz 1975. godine i u manjoj meri na memoarima *Riba u vodi* (*El pez en el agua*) iz 1993. godine. Nakon poređenja ovog korpusa, uviđamo četiri značajne celine, zastupljene kod svih autora, premda na različite načine, a to su: odnos objektivne i fiktivne stvarnosti, pitanje forme, njen značaj i način tretiranja, stil, lirizam, prozni izraz, ali i teorijska razmatranja o građenju likova u romanima.

Objektivna i fiktivna stvarnost

Sva tri pisca obrađivala su teorijski problem upliva objektivne stvarnosti u stvarnost književnog dela i veze koje između njih postoje. Kada Huan Valera govori o potrebi koju nameću aktuelni književni trendovi da delo treba da bude verodostojno, na samom početku relativizuje pojam verodostojnosti:

Para el Sr. Nosedal, por ejemplo, y para mí, que somos buenos católicos, nada hay tan verosímil como el que haga milagros un bienaventurado siervo de Dios; para un físico o un químico racionalista nada hay más absurdo: mucha parte del vulgo cree aún en los duendes, y el Sr. Nosedal y yo no creemos: los persas y los árabes creen en las hadas, en las peris

y en los genios, y los europeos creen o han creído en las brujas: los mahometanos tienen por artículos de fe las patrañas del Korán, y los indios las encarnaciones de Brahma: Pregunto yo, ¿a cuál de estos criterios hemos de apelar para escribir una novela verosímil? (Valera 2003)²

Svet romana je, po Valerinom mišljenju, svet fantazije i na njega nije nužno primenjivati kriterijume verodostojnosti, koji su i sami relativni, jer ponekad fantastično učestvuje u stvaranju logičnog i estetski verodostojnog raspeta radnje. Svoju postavku oslikava poređenjem Don Huana kojeg je stvorio Tirso de Molina i onog čiji je tvorac Molijer. Molijerov Don Huan je verodostojniji u opštem smislu te reči, u odnosu na objektivnu stvarnost, ali su radnja i razvoj Tirsovog dela i lika dosledniji i verodostojniji u granicama samog književnog dela (Valera 2003). Tako shvaćena verodostojnost, koja se ogleda unutar samog dela, unutar stvarnosti književnog dela, koja je fiktivna, a ne podređena objektivnoj stvarnosti, dozvoljava upliv fantastike. Umetničko delo ne treba pročišćavati od neprirodnog, fantastičnog, jer je u suštini svih stvari misterija, koja je prekrivena površinskom jasnoćom i istinom. Međutim, ograđuje se Valera, elementi fantastike moraju biti uvedeni sa merom i ukusom (Valera 2003). Valera (2003) naziva roman poezijom, jer iako je pisan u prozi čini deo poetskog stvaralaštva, a osnovna razlika između istorije i poezije je što «la historia pinta las cosas como son, y la poesía como debieran ser».³ Ovako predstavljen roman, ne treba da bude ogledalo objektivne stvarnosti, već idealne, samim tim ne treba nužno da odgovara postulatima verodostojnog pripovedanja. Valera smatra da i sami realisti, među kojima nabroja i Flobera, zapravo su idealisti, jer u svojim delima stvaraju ideal, što predstavlja suštinu poezije (Valera 2003). Međutim, ideali koje Flober stvara Valera ne smatra dobrim i o tome će biti više reči u nastavku rada.

Flober, iako ne govori o fantastici, zapravo slično obrađuje vezu objektivne i stvarnosti književnog dela. Flober (2013: 89) u pismu Lujzi Kole piše: „Mene sada razdire potreba za metamorfozama. Hteo bih da sve što vidim napišem ne onakvo kakvo je, već preobraženo. Bilo bi mi

² Za gospodina Nosedala, na primer, i za mene, koji smo dobri katolici, ništa nije toliko verodostojno kao čuda blagoslovenog sluga Gospodnjeg; za jednog fizičara ili hemičara nema ničeg apsurdnijeg, veliki deo naroda još uvek veruje u patuljke, gospodin Nosedal i ja ne verujemo, Persijanci i Arapi veruju u vile, persijske vile i genije, a Evropljani veruju ili su verovali u veštice, muslimani imaju kao verske spise laži iz Kurana, Indijci inkarnacije Brame. Pitam ja, koji od ovih kriterijuma treba da primenimo da bismo napisali verodostojan roman? (prevod: autorka)

³ Istorija predstavlja stvari kakve su, a poezija kakve bi trebalo da budu. (prevod: autorka)

nemoguće da tačno ispričam najlepší stvarni događaj. Morao bih sa svoje strane još da *kitim*.“

Vargas Ljosa ovu Floberovu potrebu za metamorfozom, transformacijom objektivne stvarnosti teorijski formuliše tako što tvrdi da je polazna tačka uvek objektivna stvarnost, ali ona nikada nije preslikana u delu, već je izmenjena (Vargas Ljosa 2015a: 127). On ide dalje od posmatranja odnosa između objektivne i fiktivne stvarnosti i ulazi u problematiku književnog, a i umetničkog stvaralaštva uopšte. Tvrdi da romanopisac izmišlja priče na osnovu svog ličnog iskustva, odnosno svoje lične priče i služi se beskrupulozno svime što zapaža u objektivnoj stvarnosti (Vargas Ljosa 2015a: 90). Ovu tezu je Vargas Ljosa predstavio i nekoliko godina ranije, u doktorskoj disertaciji, na primeru Garsija Markesovog stvaralaštva, kada kaže da pisac ne bira svoje teme, već da teme biraju njega i to su piščevi demoni koji mogu biti lični, istorijski i kulturni, dakle mogu poteći iz ličnog života pisca, iz istorije i društva kome pisac pripada, ili iz indirektnih izvora objektivne stvarnosti, mitologije, umetnosti ili književnosti (Vargas Ljosa 1971: 87, 94). Koji god *demoni* proganjali pisca, njihovo poreklo je uvek u objektivnoj stvarnosti. Kada više od dve decenije kasnije piše memoare *Riba u vodi (El pez en el agua)*, objašnjava postupak koji upotrebljava prilikom pisanja i navodi kako je u njegovim delima stvarnost u određenoj meri prisutna tako što pođe od ličnog iskustva koje ga inspiriše, formom simulira realizam, dijalogom i opisima sa bezličnog stanovišta postigne objektivnost i na kraju pruži kritički osvrt na temu koju obrađuje (Vargas Ljosa 1993: 150). Jednu od najpoznatijih Floberovih rečenica: „Madam Bovari, to sam ja“ (Flober 2013: 146), možemo razumeti upravo u ovom kontekstu, teme i likovi romana izgrađeni su uz pomoć piščevih *demoni*, samim tim u delu je uvek prisutan deo pisca. Valerini romani su, takođe, slika njega samog, njegov hir i fantazija, ali taj prikaz je ogledalo duše, a ne spoljašnjeg sveta (Alas Klarin 1882: 23). Sasvim suprotno od Valere, prema Vargas Ljosi, slika koju pisac ima o spoljašnjem svetu, sa kojom je najčešće u sukobu, okidač je za stvaranje romanopisca (Angvik 1987: 4). Prema tome, ono što pisac treba da obradi u romanu, treba da nude njegova slika spoljašnjeg sveta, a ne unutrašnjeg.

Dakle, ni Valera ni Flober ni Vargas Ljosa nemaju potrebu da u svojim delima preslikavaju objektivnu stvarnost, niti smatraju da delo treba da bude njen odraz. Objektivan, prema Floberu, treba da bude način pripovedanja, koji će čitaocu dozvoliti da izgradi ličnu emocionalnu senzaciju (Vargas Ljosa 2004: 224). Flober i Vargas Ljosa ne negiraju da je poreklo inspiracije u objektivnoj stvarnosti i u tome se nalazi

neraskidiva veza objektivne i stvarnosti književnog dela, koja ne definiše i ne ograničava samo književno delo, jer stvarnost koja se u njemu izgradi je uvek samo fiktivna. Valera se udaljava od ovog mišljenja tvrdeći da su fantastika i misterija prikladne za književno delo. Stvarnost romana mora biti dosledna i verodostojna samo sebi samoj i ne mora se ugledati na stvarnost koja nas okružuje. Iako Valera ubraja Flobera među realiste, pri tome ne predstavljajući to kao vrlinu, Flober govori o istinitosti ljudske mašte i o realističnom pripovedanju nečega što se nije ni dogodilo:

Prekjuče, u šumi kod Toka, na jednom krasnom mestu blizu nekog izvora, našao sam opuške od cigara ugašene mrvicama pašteta. Bili ljudi na *izletu!* To sam pre jedanaest godina pisao u *Novembru!* Tada je to bilo samo izmišljeno, a sad doživljeno. Sve što čovek izmišlja istinito je, budi uverena u to. Poezija je nešto isto tako tačno kao i geometrija. Indukcija vredi koliko i dedukcija, a zatim, kada se dođe do izvesne tačke, ne vara se više ni u čemu što se tiče duše. Moja sirota Bovari nesumnjivo pati i plače u dvadeset sela u Francuskoj odjednom, u istom času (Flober 2013: 81).

Flober smatra da nije potrebno bežati u fantastiku da bi se pobeglo od objektivne stvarnosti, dovoljno je maštati, odnosno izmišljati, a to je opet istinito, jer ono što je za nas izmišljeno, što se ne dešava nama, događa se možda drugome, na nekom drugom mestu. Slobodanka Vladiv-Glover (2010: 121) analizira transcendentalni pogled (*le regard*) karakterističan za poetiku realizma u romanu *Gospođa Bovari*:

Dok je ime grada fiktionalno, seoska okolina se čini kao konkretno mesto, kao okolina oko sela Croiseet (blizu Ruana), u Normandiji, gde je Flober živeo od svoje dvadeset pete godine pa sve do smrti, sa svojom majkom i nećakom. Ovaj fiktionalni ali naizgled konkretan pejzaž vizualizuje se serijom „malih slika“ koje se nižu jedna za drugom kako se oko kreće linijom horizonta kao sočivo kamere, hvatajući scenu u jednom okviru a onda krećući se glatko dalje, da bi uhvatilo sledeći kadar (frame). Stoga ono što izgleda kao opisni narativ dat sa tačke gledišta sveznajućeg naratora jeste niz slikovnih okvira, datih kroz perspektivu bezličnog oka (sočivo fotoaparata) kome se prilagođava čitačev pogled.

Flober koristi navedenu tehniku za slikanje pejzaža, ali za njega slike nisu potvrda tačnosti, već saznajno sredstvo, jer da bismo znali, moramo videti (Izrael-Peltije 2004: 180). Valera, s druge strane, smatra da ne treba biti imitator i po uzoru na Getea, veruje da je ključ u usklađivanju podražavanja i izmišljanja, gde ono što se podražava može da predstavlja skelet ili nacrt romana, a sve ostalo treba da bude fantazija (Amoros

2005: 53). Čini se da Valera insistira u svom teorijskom eseju na oštrijem raskidu između objektivne stvarnosti i stvarnosti romana i ne gleda pohvalno na romanopisce koji poput Flobera, a kasnije i Vargas Ljose, koji prilikom pripovedanja ostaju u zoni prikazivanja mogućeg utemeljenog na objektivnoj stvarnosti. On smatra da romaneskno treba da bude nešto što se ne dešava obično (Valera 2003). Pri tome, ne uviđa da pripovedanje mogućeg ne znači nužno preslikavanje objektivne stvarnosti, i da se stvarnost i fikcija i u ovom slučaju jasno razdvajaju. Zanimljivo je i to što Valera, kao i Flober u navedenom citatu, poredi poeziju s naukom. On smatra da svako podređivanje poezije nauci, dogmatizmu ili iznošenju nekakvih teza predstavlja unižavanje poezije (Valera 2003). Za njega cilj poezije predstavlja stvaranje lepote. Međutim, lepota je cilj i za Flobera, koji pak smatra da je poezija isto tako egzaktna kao i geometrija, odnosno nauka.

Roman i forma

Zajedničko za sva tri pisca je i isticanje značaja forme, odnosno prvenstva forme nad sadržinom romana:

Forma je i sada ono što iznad svega volim, samo kad je lepa i ništa više od toga. Žene koje imaju suviše žarko srce i odveć isključiv duh, ne shvataju tu religiju lepog, nezavisnu od osećanja. Njima je uvek potreban neki uzrok, neka svrha. A ja isto tako volim šljokice koliko i zlato. Poezija šljokica je čak viša, po tome što je tužna. Za mene postoje na svetu samo lepi stihovi, lepo sastavljene rečenice, harmonične, zvučne, lepi zalasci sunca, mesečina, slike pune boja, klasični mermerni kipovi i jako izrazite glave. Ništa izvan toga (Flober 2013: 43–44).

Flobera je više mučio problem forme od njegovog savremenika Valere, koji takođe smatra da je važniji način predstavljanja sadržine od nje same. Međutim, Vargas Ljosa (2015a: 214) smatra da je Flober svojim stvaralaštvom pokazao da je u romanu, kao i u poeziji najvažnija forma, jer ona utiče na predstavu o temi. Budući da pojam forme, koji iako je jedan od osnovnih pojmova u teoriji književnosti, može biti shvaćen na različite načine, postavlja se pitanje šta je to forma za Gistava Flobera. Vargas Ljosa (2015a: 84) smatra da:

Como en sus cartas sólo habla del «estilo», la mayoría de los críticos entiende que la obsesión formal de Flaubert tiene que ver exclusivamente con el lenguaje. En realidad, es tan acuciosa en lo que refiere a la estructura

—el orden del relato, la organización del tiempo, la gradación de los efectos, la ocultación o exhibición de los datos— como a la escritura. Su gran aporte a la novela es al mismo tiempo técnico, tiene tanto que ver con el uso de la palabra como con la distribución de los materiales narrativos.⁴

Utemeljenje ove Vargas Ljosine tvrdnje pronalazimo u jednom pismu Lujzi Kole iz juna 1853. godine, kada Flober navodi da bi najviše voleo samo da piše rečenice, jer ono što ga muči je kovanje plana, upotreba efekata, „svi skriveni proračuni koji su ipak umetnost, jer utisak stila zavisi od njih, i to isključivo“ (Flober 2013: 78–79). Dakle, on pod formom ne podrazumeva sam jezik, već celokupni način predstavljanja sadržine. Poznato je da je najduži i najmukotrpniji deo procesa pisanja za Flobera bilo planiranje, kojem se posvećivao veoma iscrpno i opširno, sastavljajući scenario, skice i nacрте (Vilijams 2004: 168).

Vargas Ljosa se još kao student književnosti pod uticajem Foknera bavio formom. Na privremenom poslu u službi novinara intervjuisao je brojne peruanske pisce i najviše ga je zanimalo kako oni pristupaju problemu forme. Tada je među odgovorima zapazio kako se bavljenje formom pripisuje evropskim i američkim književnostima, a ne nacionalnoj, peruanskoj, što ga je umnogome odbijalo od peruanske književnosti (Vargas Ljosa 1993: 177). Vargas Ljosini romani su najbolji dokaz značaja forme u njegovom stvaralaštvu, jer pažljiva selekcija narativnog materijala, vešto konstruisana struktura romana, poigravanje perspektivama iz kojih se pripoveda neretko privlače pažnju više negoli sama sadržina romana. On formu ističe kao suštinsku odliku dobrog govornika, jer smatra da «el buen orador puede no decir absolutamente nada, pero debe decirlo bien»⁵ (Vargas Ljosa 1993: 90). To znači da je forma glavni nosilac sadržine i da od nje zavisi konačna ocena obrađene tematike i predstavljene sadržine. Ovaj Vargas Ljosin stav se preslikava i na njegovo poimanje značaja forme u okvirima književnog dela, odnosno romana.

U teorijama romana Huana Valere, Gistava Flobera i Marija Vargas Ljose pojam forme zauzima veoma važno mesto, ali kada govorimo o

⁴ Kako u svojim pismima samo govori o „stilu“, većina kritičara smatra da je Floberova opsesija formom vezana isključivo za jezik. Zapravo je podjednako iscrpna kako u vezi sa strukturom — redosled pripovesti, organizacija vremena, gradacija efekata, skrivanje ili izlaganje podataka — tako i u vezi s pisanjem. Njegov veliki doprinos romanu je u isto vreme i tehnički, odnosi se kako na upotrebu reči, tako i na distribuciju proznog materijala. (prevod: autorka)

⁵ Dobar govornik može da ne kaže apsolutno ništa, ali mora to da kaže dobro. (Vargas Ljosa 2015b: 198) (prevod: Ljiljana Popović Anđić)

njima kao piscima, Flober je uspeo da neprekidnim radom na formi i stilu narativnu prozu izjednači s poezijom u umetničkom smislu (Vargas Ljosa 2015a: 215). To je bez sumnje bila i Valerina teorijska zamisao.

Lepota kao cilj

Već smo pomenuli da Valera i Flober smatraju da cilj književnog dela treba da bude postizanje lepote, to obojica jasno navode u svojim teorijskim tekstovima. Prema Borhesovim rečima: „Flober je bio prvi koji se posvetio stvaranju jednog čisto estetskog jezika u *prozi*“ (Borhes 1995: 19). Floberova pisma to potvrđuju, reč lepota je na njihovim stranicama konstanta i primetna je permanentna težnja da se stvori lep izraz i lepa rečenica. Neka pisma toliko iskreno ulaze u problematiku stvaralaštva da možemo osetiti sve muke koje je pisanje zadavalo Floberu, pogotovo ona koja su namenjena Lujzi Kole između 1852. i 1857. godine, tokom pisanja romana *Gospođa Bovari*. Flobera razdiru dve težnje tokom stvaralačkog procesa:

U meni su, književno govoreći, dva različita čoveka, jedan koji voli *dreku*, lirizam, visoke orlovske polete, sve zvučnosti fraze i njihove ideje; i drugi, koji kopa i traži istinu koliko god može, koji voli da sitnu činjenicu istakne jednako snažno kao i krupnu, koji bi želeo da ljudi skoro *materijalno* osete stvari koje on predstavlja, taj voli da se nasmeje i rado se bavi životinjskim crtama čoveka (Flober 2013: 62–63).

U ovom drugom tipu pisca koji Flober opisuje, nalazi se još jedan važan pojam za teoriju romana Vargas Ljose, a to je *totalizacija* (*totalización*) ili *totalni roman* (*novela total*), stvaranje stvarnosti književnog dela koja je toliko sveobuhvatna i široka kao i sama objektivna stvarnost (Vargas Ljosa 2015a: 132). Totalni karakter romana se ogleda u tri aspekta – totalnoj materiji, totalnoj formi i narativnoj strategiji. Na primeru dela *Sto godina samoće* vidimo da se totalna materija odnosi upravo na ovu sveobuhvatnost sadržine, koju Vargas Ljosa zapaža i kod Flobera, dok totalna forma podrazumeva neponovljivost i samodovoljnost koje se postižu neraskidivom vezom između materije i strukture (Vargas Ljosa 1971: 480). Prvi tip pisca koji se nadmeće u Floberu je lirski pisac, odnosno romanopisac i na osnovu stava koji Valera, Flober i Vargas Ljosa imaju o lirizmu u romanesknoj formi možemo porediti njihove teorije. Samim tim što Valera roman naziva poezijom, insistira na formi i predstavljanju lepog, jasno je da lirizam u njegovoj teoriji romana zauzima

veoma važno mesto. S druge strane, on odbacuje potrebu za prikazivanjem mogućeg i realističnog, što znači da njegova teorija predstavlja jednu krajnost. Gistav Flober se bori sa svojim lirskim i realističnim porivima, ali lirizam, stil i lepota izraza definišu njegovu stvaralaštvo. Lepota za Flobera nije u sadržaju već u obradi i prezentaciji istog i na tom polju je njegov originalni doprinos najveći. On se, između ostalog, ogleda i u upotrebi određenih gramatičkih oblika, interpunkcijskih znakova i poigravanja jezikom uopšte, koje nije uvek ni moguće prevesti na druge jezike (Finč 2004: 178–151). U spoju koji ga toliko muči, kao pisac bio je mnogo uspešniji od svog savremenika Valere, koji često nije primenjivao svoja teorijska zapažanja u delima (Karanović 2012: 221). Vargas Ljosa bi na osnovu ove kategorizacije bio druga krajnost u odnosu na Valeru, jer lirizmu kako u teoriji, tako i u svojim romanima ne posvećuje naročito pažnju. On se mnogo više bazira na ovom drugom tipu Floberovog pisca, koji se trudi da stvori totalnu stvarnost.

U prethodnom poglavlju smo govorili samo o formi, zbog toga što je ne izjednačavamo isključivo sa stilom i jezikom. Primera radi, vidimo da je u slučaju Vargas Ljose forma izuzetno važna, i to onaj deo koji se tiče strukture, perspektive, redosleda predstavljanja pripovednih tokova, dok stil, zvučnost i lepota izraza to nisu. Vargas Ljosa stil posmatra kao sredstvo pomoću kojeg pisac transformiše *demone* u stvarnost književnog dela (Vargas Ljosa 2015a: 128). Gistav Flober, kao što smo već pokazali, takođe se bavi strukturom i takozvanim „kovanjem planova“, ali ponajviše stilom i lepotom izraza. U nastavku poglavlja ćemo predstaviti Floberova razmatranja o lirizmu, stilu i lepoti izraza u prozi, budući da su kod njega zastupljenija nego kod Valere i Vargas Ljose:

Poezija nikako nije slabost duha, a te nervozne osetljivosti to jesu. Ta sklonost da se prekomerno oseća je slabost. [...] Isto je u književnosti. Strast ne pravi stihove, i što god ste ličniji, bićete slabiji. [...] Što manje čovek ima osećanja za nešto, utoliko je sposobniji da to izrazi onakvo kakvo je (kakvo je uvek, samo po sebi, u svojoj opštosti i oslobođeno svih prolaznih slučajnosti). Ali treba imati sposobnosti pa to učiniti *sebi osetnim*. Ta sposobnost nije ništa drugo nego genijalnost: videti, imati pred sobom model koji sedi (Flober 2013: 74–75).

Flober teži pronalaženju adekvatnog stila i načina pripovedanja kako bi jedna tema mogla da se oseti, što je značajna razlika u odnosu na pisce romantizma koji su smatrali da treba osetiti temu kako bi bila dobro prikazana (Vargas Ljosa 2015a: 219). Kada govori o stilu i izrazu, Flober ne razlikuje prozu od poezije:

Kakva je pasja stvar ta proza! Nikad to nije gotovo; uvek ostaje da se nešto preradi. Ja ipak mislim da joj se može dati čvrstina stiha. Dobra prozna rečenica treba da bude kao dobar stih, neizmenljiva, isto tako ritmična, isto tako zvučna.[...] Više razmišljaj pre nego što pišeš i posveti se reči. Sav dar pisanja, na kraju krajeva, sastoji se u izboru reči. Tačnost izraza čini snagu. Sa stilom je isto kao i sa muzikom: ono što je najlepše je i najređe, a to je čistota zvuka (Flober 2013: 75–76).

Flober stremi perfektnom stilu, to je iz pisama sasvim jasno, kritički okrenut prema sebi žali što ne može da dostigne stil kakav zamišlja (Flober 2013: 62). O značaju stila za roman govori sa sličnog stanovišta kao Valera. Mašta o tome da napiše delo sa što manje sižea, koje bi nosila sama snaga stila, jer „najlepša dela su ona u kojima ima najmanje sadržaja; što god je izraz bliže misli, što god se reč više priljubi i nestane, utoliko je sve lepše“ (Flober 2013: 63). Dve decenije nakon objavljivanja romana *Gospođa Bovari*, u pismu Žorž Sandovoj odbacuje da postoji „njegova škola“, njegovi sledbenici, iako je pre svega zbog odabira tema uticao na pisce naturalizma, jer kako kaže „iznad svega tražim *lepotu*, za kojom su moji drugovi prilično malo u potrazi“ (Flober 2013: 137). Stoga možemo da zaključimo da su za Flobera stil i lepota proznog izraza bili vrhunac kome je težio, a to je slučaj i sa Valerom i njegovim teorijskim esejima. Zbog čega je onda Valera tako malo cenio Flobera? Čini se da kada govori o njemu predstavlja samo jednu stranu Floberovog stvaralaštva, a to je realizam kome se on teorijski suprotstavlja. Pored toga, ovakav Valerin stav može biti takav pošto Flober ne prečišćava svoje romane od ružnog, dok on smatra da treba prikazavati lepo u delima. Likovi koje Flober stvara nisu ideali kakvi bi, prema Valeri, trebalo da budu. Valera u potpunosti zanemaruje pitanje forme, lirizma, stila i lepote izraza kojima se Flober toliko bavio a, između ostalog, imao gotovo podudarne stavove sa španskim savremenikom. Kada je reč o romanima, Flober je umešnije razradio određene Valerine teorijske postavke, negoli sam Valera.

Romanesknii likovi

Huan Valera u svom eseju (Valera 2013) govori o slobodnoj volji (*libre albedrío*) likova i smatra da je poetičnije i da više priliči romanu da lik predstavlja sopstvenu volju, a ne volju nekog drugog. Pored toga, pisac može da predstavi jednog prostog, gnusnog lika, ali mora da postoji njegova suprotnost koja će predstavljati ideal čistote i savršenstva, da bi se na taj način prečistila umetnička slika (Valera 2003). Važnije od

samog predstavljanja postupaka i spoljašnjosti likova jeste predstavljanje duše lika, onog najintimnijeg u njemu. Jedino što ga istinski zanima je unutrašnji svet (Amoros 2005: 37). Prilikom građenja istorijskih likova nije lako verodostojno prikazati jednu istorijsku ličnost, jer bi trebalo da postoji istorija koja prikazuje ličnosti na samo jedan pouzdan način (Valera 2003). Kao romanopisac, Valera se pretežno bavi ženskom psihologijom, predstavlja dušu svojih protagonista i svet viđen njihovim očima (Karanović 2012: 221).

Flober uviđa da likovi moraju delom biti izgrađeni na osnovu iskustva i onoga što je autor doživeo, s tim što je bolje da romanopisac raseje sebe kroz likove i time stvori mnoštvo različitih karaktera (Lojd 2004: 76). On za razliku od Valere, u svojim likovima oslikava i ono što Valera smatra neukusnim i ružnim. Pored toga, govori i o predstavljanju suprotnih ličnosti, ali ne da bi se prikazao ideal čistote i lepote kao u Valerinom slučaju, već da bi likovi isticali osobine jedni drugih: „Taj Žilov karakter je jasno osvetljen samo zbog kontrasta sa Anrijevim. Izdvojena, jedna od te dve ličnosti bila bi slaba. Ja sam prvo zamislio samo Anrija. Potreba za suprotnim što ga ističe navela me da zamislim Žila“ (Flober 2013: 62). Flober se u svojoj prepisci dotakao problema predstavljanja istorijskih likova u romanu, smatrajući da oni moraju biti pažljivo uvedeni jer budući da su zanimljiviji nego fiktivni likovi, lako mogu da postanu centralni. On se s ovim problemom obračunao tako što istorijske likove predstavlja isključivo u pozadini (Grin 2004: 97–98). Floberov najveći doprinos, smatra Porter (2004: 122) je u stvaranju veoma raznolikih dramskih likova i oslikavanju groteskno smešnog.

Vargas Ljosa primećuje Floberovu tendenciju da ljude i likove predstavi poput stvari, na primer u fragmentarnom opisivanju delova tela. Na taj način likovi gube individualnost, predstavljeni su uopšteno, kao industrijski proizvodi istog kalupa. S druge strane, Floberov deskriptivni metod i slobodni indirektni stil omogućavaju direktan uvid u život uma i subjektivnost lika (Vargas Ljosa 2015: 135, 219). Leopoldo Alas Klarin npr. smatra da Flober uspešno predstavlja zapažanja autora kao razmišljanja samih likova i na taj način se stiče utisak kao da se pripoveda iz unutrašnjosti lika (Sobejano 2009). U tome se ogleda još jedan veliki Floberov doprinos modernim tendencijama romana.

Likovi koje gradi Vargas Ljosa, kao i teme, preuzeti su iz objektivne stvarnosti. Na primer, likovi romana *Grad i psi* su ili veoma slobodni i transformisani stvarni modeli, iz vremena kada je pisac pohađao vojnu školu „Leonsio Prado“, ili izmaštani (Vargas Ljosa 1993: 57). Vargas Ljosa, kao i Flober, nalazi inspiraciju za svoje likove u objektivnoj stvarnosti.

Nakon poređenja Vargas Ljosinih memoara i romana, zapažamo brojne sličnosti s romanesknim likovima koje je stvorio i s ličnim iskustvima koja je doživeo. Flober se, s druge strane, inspiriše tako što analitički opaža stvarnost oko sebe i tipove ličnosti.

Zaključak

Floberova teorijska razmišljanja o romanu, rasuta po njegovoj obimnoj prepisci, bave se gotovo svim sferama ove književne vrste, ističući istinu i lepotu kao najvažnije ciljeve romana. Pisac, prema Floberu, treba da piše hladne glave i mirnog srca, jer je postizanje lepote izraza i stila gotovo rudarski posao, pri tome se nikada ne gubi iz vida tačnost izraza i važnost zadatka da se pronađe prava reč, reč koja pogađa suštinu, odnosno samu istinu. Istina i lepota su dve strane istog novčića, one su cilj, i u tom pogledu tematika može biti svakojaka, a ne nužno čista, lepa i uzorna.

Esej Huana Valere predstavlja odgovor, alternativu trendovima u španskoj književnosti druge polovine XIX veka. On ovom prilikom izlaže svoju idealističku teoriju romana (Karanović 2012: 221) kao protivtežu realističkim i naturalističkim stremljenjima u romanu epohe. Međutim, u osnaživanju argumenata protiv ovih težnji u španskoj književnosti gubi iz vida brojne mogućnosti i sužava, pa čak i pojednostavljuje pogled na celokupnu problematiku. Lepota je i za Valeru cilj, ali se ogleda prvenstveno u prikazivanju lepog. Iako je i Flober mrzeo što ga nazivaju realinom (Brombert 1966: 3), Valera ga ocenjuje samo na osnovu realističnog pripovedanja i odabira tema koje smatra vulgarnim, trivijalnim, ružnim, ne sagledavajući uopšte mogućnost sinteze trivijalne teme i realističnog pripovedanja, s jedne strane, i prefinjenog stila, lirizma i lepote izraza, s druge strane. Tačno je, Flober prikazuje i ono ružno, ali čini to na lep način, kroz izraz koji mukotrpnim radom usavršava i glanca do perfektnosti, kojom i dalje ne biva zadovoljan. Čini se da ovaj drugi deo Valera ne uviđa ili ga jednostavno ne ističe kada je u pitanju Floberovo stvaralaštvo.

Vargas Ljosa kao čitalac Valere i Flobera i savremeni hispanoamerički pisac, sa distancom posmatra teorijske tokove kojima su pripadala ova dva pisca. Zato se i njegov pristup veoma razlikuje od Valerinog i Floberovog. On u svojim teorijskim tekstovima, više nego o samoj teoriji romana, govori o procesu stvaranja narativne proze, na primerima konkretnih autora ili dela. Zbog toga je u njegovim tekstovima uvek prisutno pitanje polazišta i porekla inspiracije prilikom književnog stvaralaštva, a njegov stav je da je to polazište u objektivnoj stvarnosti koja okružuje pisca.

Nakon poređenja, možemo zaključiti da se teorijska razmatranja Valere i Vargas Ljose o uplivu objektivne stvarnosti u fiktivnu stvarnost romana, lirizmu i tematici koja treba da bude predmet romana najviše razilaze, dok se Floberova poetska misao nalazi između dve krajnosti. On povezuje Valeru i Vargas Ljosu, tako što je njegovo stvaralaštvo predmet njihovih eseja, u kojima ga analiziraju i ocenjuju u potpunosti drugačije.

BIBLIOGRAFIJA

- Alas Klarin 2003 [1882]: Leopoldo Alas Clarín. «Del estilo en la novela». *Arte y letras*, 3: 23–24. Web. 10/11/2019.
- Amoros 2005: Andrés Amorós. *La obra literaria de don Juan Valera: la «música de la vida»*. Madrid: Castalia.
- Angvik 1987: Birger Angvik. «Mario Vargas Llosa's Theory of the Novel and Its Application in Criticism». *Iberoamericana – Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies*. 17/1–2: 3–26. Web. 01/11/2019.
- Borhes 1995: Horhe Luis Borhes. *Ogledalo zagonetki: eseji o književnosti*. priredio Radivoje Konstantinović. Novi Sad: Svetovi.
- Brombert 1966: Victor Brombert. *Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques*. Princeton: University Press.
- Finč 2004: Alison Finch. «The stylistic achievements of Flaubert's fiction». Thimoty Unwin (ed.). *The Cambridge companion to Flaubert*. Cambridge: University press, 145–164.
- Flober 2011: Gistav Flober. *Pisma*. Beograd: LOM.
- Gazda & Tinecka Makovska 2015: Gžegož Gazda & Slovinja Tinecka Makovska. „Roman“. *Rečnik književnih rodova i vrsta*. Beograd: Službeni glasnik, 888–897.
- Grin 2004: Anne Green. «History an its representation». Thimoty Unwin (ed.). *The Cambridge companion to Flaubert*. Cambridge: University press, 85–104.
- Izrael-Peltije 2004: Aimée Israel-Pelletier. «Flaubert and the visual». Thimoty Unwin (ed.). *The Cambridge companion to Flaubert*. Cambridge: University press, 180–195.
- Karanović 2012: Владимир Карановић. „Теорија романа Хуана Валере“. Маја Анђелковић (ур.). *Савремена проучавања језика и књижевности* (Зборник радова са III научног скупа младих филолога Србије одржаног 12. марта 2011. године на

- Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу), Година III, књига 2. Крагујевац: ФИЛУМ, 219–227.
- Lojd 2004: Rosemary Lloyd. «Flaubert's correspondance». Thimoty Unwin (ed.). *The Cambridge companion to Flaubert*. Cambridge: University press, 67–84.
- Popović 2007: Tanja Popović. „Roman“. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art, 622–626.
- Porter 2004: Laurence Porter. «The art of characterisation in Flaubert's fiction». Thimoty Unwin (ed.). *The Cambridge companion to Flaubert*. Cambridge: University press, 122–144.
- Sobehano 1981: Gonzalo Sobejano. «De Flaubert...a Clarín». *Quimera: revista de literatura*, 5: 25–29. Web. 30/09/2019.
- Soldatić 2002: Dalibor Soldatić. *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana*. Beograd: Filološki fakultet / Kragujevac: Nova svetlost.
- Valera 2003 [1864]: Juan Valera. «De la naturaleza y carácter de la novela». *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*. Tomo I. Madrid: Librerías de A. Durán, 218–254. Web. 30/09/2019.
- Vargas Ljosa 1971: Mario Vargas Llosa. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Ljosa 1993: Mario Vargas Llosa. *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Ljosa 2004: Mario Vargas Llosa. «Flaubert our contemporary». Thimoty Unwin (ed.). *The Cambridge companion to Flaubert*. Cambridge: University press, 220–224.
- Vargas Ljosa 2015a: Mario Vargas Llosa. *La orgía perpetua*. Barcelona: Debolsillo.
- Vargas Ljosa 2015b: Mario Vargas Ljosa. *Riba u vodi*. Prevela Ljiljana Popović Anđić, Beograd: Laguna.
- Vilijams 2004: Tony Williams. «The writing process: scenarios, sketches an rough drafts». Thimoty Unwin (ed.). *The Cambridge companion to Flaubert*. Cambridge: University press, 165–179.
- Vladiv-Glover 2010: Slobodanka Vladiv-Glover. *Poetika realizma*. Pančevo: Mali Nemo.

THEORIES OF THE NOVEL OF JUAN VALERA, GUSTAVE FLAUBERT AND MARIO VARGAS LLOSA: A COMPARATIVE ANALYSIS

Summary

This paper represents a comparative analysis of the theories of the novels of Juan Valera, Gustave Flaubert and Maria Vargas Llosa. The theories of the novels of Juan Valera and Gustav Flaubert are important for the research because they are contemporaries and deal with the problematics of novels in times of realistic literary tendencies, then they allow the insight and comparison of Spanish and French theoretical aspirations of the time, but also that Valera in his works comments and evaluates the work of Gustave Flaubert. Since Mario Vargas Llosa has dealt with both the theory of the novel and Flaubert's work and poetics in his essays, his poetic thought also forms a fertile ground for this comparative analysis. Analyzing the views expressed by these writers about the novel, we note the common issues they addressed. These are the relationship between the objective and fictional reality of the literary work, the question of form, beauty as the goal of prose creation, and the construction of characters in novels. In these separate chapters, we examine the similarities and differences of the theories presented by these three writers with respect to the aforementioned aspects of the novel. Although the theories themselves, especially Flaubert's and Vargas Llosa's, open up many other questions that are amenable to analysis, we find that these four sections reflect the basic, but always current theoretical problems of the novels, making them the most important pillars of the theories under study. After comparing, we can conclude that the theoretical considerations of Valera and Vargas Llosa diverge the most, while Flaubert's theoretical thought is between the mentioned extremes. He also connects the two authors, because they both mention him in their works, but analyze and evaluate his work completely differently.

Keywords: Juan Valera, Gustave Flaubert, Mario Vargas Llosa, theory of the novel, writing.

Luiza Valožić¹
Universidad de Belgrado
Serbia

ANÁLISIS INTERTEXTUAL COMO PUNTO DE ENCUENTRO: BRANISLAV NUŠIĆ Y YULA RIQUELME

Resumen

El concepto de intertextualidad ha tenido un gran eco en el análisis de obras literarias desde su acuñación en la segunda mitad del siglo XX. Consideramos que este concepto puede ofrecer hoy un marco teórico válido siempre y cuando se delimite y no pretenda sustituir a ningún análisis literario o a la crítica literaria. Sobre todo consideramos su utilidad en cuanto a su potencial de mostrar relaciones entre obras literarias aparentemente lejanas.

Presentamos en este artículo un análisis intertextual de dos obras literarias. Concretamente, de un relato corto de la escritora paraguaya Yula Riquelme, publicado en los años 90 del siglo XX y de una comedia para el teatro del escritor serbio Branislav Nušić, escrita en el primer tercio del siglo XX. El planteamiento teórico de la intertextualidad contempla tanto la ausencia como la presencia de la referencialidad en los análisis de obras literarias y otros. Dado que no existen evidencias de referencialidad entre estas dos obras, la intertextualidad se presenta como el marco teórico más apropiado para delinear las relaciones que hemos encontrado entre ellas.

Las dos obras tratan el tema del fallecimiento y de la situación posterior del trato entre los herederos y la apertura del testamento. Veremos diferentes

¹ luiza.valozic@gmail.com

relaciones que existen entre dichas obras con referencia a varios aspectos como el tema, el título, los personajes, su carácter y actitud, elementos estructurales de las obras y elementos temáticos vinculados con el fallecimiento y los correspondientes procedimientos legales y tradiciones. Nuestro análisis nos permitirá ver puntos de encuentro existentes entre dos obras alejadas geográfica, lingüística, cultural y temporalmente, pero cercanas si las observamos desde la perspectiva de la intertextualidad.

Palabras clave: intertextualidad, relaciones textuales, Yula Riquelme, Branislav Nušić.

1. Introducción

El tema que nos ocupa aquí es un análisis de las relaciones observadas entre dos obras literarias, la comedia del escritor serbio Branislav Nušić, *Ožalošćena porodica (La familia afligida)*² y el relato *Herederos a la suerte* de la escritora paraguaya Yula Riquelme de Molina. Para ello nos servimos del marco teórico de la intertextualidad.

Partimos de la asunción de que las dos obras literarias que analizamos carecen de referencialidad. El relato de Yula Riquelme es posterior a la obra de teatro de Nušić. La primera fue publicada en 1995, mientras que la segunda fue representada por primera vez en 1935, y fue escrita después de 1929. La obra de Nušić *La familia afligida* no cuenta con una traducción al español, y en el análisis crítico de la obra de Yula Riquelme no hemos encontrado ningún indicio de que la autora conozca la obra de Nušić. De aquí asumimos que no existe ningún tipo de referencialidad entre las dos obras, y por ello elegimos el marco teórico que nos ofrece la intertextualidad, ya que la intertextualidad admite tanto la ausencia como la presencia de la referencialidad en los análisis de obras literarias y otros.

Ahora bien, no descartamos la posibilidad de que exista algún tipo de correlación de cada una de las obras que analizamos con alguna

² El título original de la obra teatral de Branislav Nušić en serbio es *Ožalošćena porodica*. Según los datos que nos constan, esta obra de Nušić no cuenta con una traducción al español. Por este motivo, y para los propósitos de este artículo, la traducción tanto del título de la obra como de todos sus segmentos que se utilizan para ilustrar las relaciones observadas son realizados por la autora de este artículo. En las notas a pie de página se aporta la versión original de los segmentos de texto utilizados en su versión original en serbio. Por motivos de coherencia textual presentamos los fragmentos en alfabeto latino, aunque la edición original de la obra es en cirílico.

otra anterior que a su vez las pondría en contacto entre sí. Por ejemplo, como veremos más adelante, Gligorić sostiene que en *La familia afligida* Nušić toma de Balzac el motivo del egoísmo ciego y de la avaricia. No hemos encontrado un análisis similar con respecto a la obra de Yula Riquelme, sin embargo, insistimos en la idea de que no desestimamos la probabilidad de la existencia de una o varias obras anteriores que tengan una relación dialógica, en términos bajtinianos, con ambas o alguna de las obras analizadas.

Por lo tanto, dado el hecho de que hemos escogido para nuestro análisis dos obras literarias sin una relación de referencialidad, acudimos al marco teórico que nos ofrece la intertextualidad y realizamos un análisis de dos obras literarias con relaciones implícitas. Más adelante también comentaremos que nuestra elección del marco teórico y metodológico de la intertextualidad de ningún modo asume la lectura de este concepto como abandono o negación de la crítica literaria en sus dimensiones tanto históricas como teóricas y metodológicas. Percibimos la intertextualidad como una opción teórica para el análisis que deseamos llevar a cabo.

La intertextualidad nos permite ver las relaciones entre estos dos textos literarios aparentemente lejanos desde diferentes puntos de vista como son el geográfico, lingüístico, cultural y temporal, esto es, un relato del siglo XX de una autora paraguaya y una obra teatral del siglo XIX de un autor serbio. Una lectura intertextual de estas dos obras nos abre una nueva puerta para la percepción de una cercanía, una interconexión entre ellas, y aquí precisamente reside el beneficio que nos aporta tanto en el sentido personal (de lector) como lingüístico, estético y cultural.

Cabe destacar que desde el punto de vista de los estudios literarios, la crítica literaria y la traducción contamos con un lazo histórico que une a Serbia (y otros países de los Balcanes como Croacia, Bosnia, Eslovenia, etc.), España e Hispanoamérica. Un ejemplo del estudio de la literatura serbia y eslava en España es el trabajo de Presa de 1997. También encontramos un rico y amplio análisis de la presencia de las literaturas hispánicas en Serbia en el trabajo de Soldatić (2010).

2. Marco teórico

La perspectiva teórica que adoptamos en este análisis se asienta sobre los postulados de Kristeva y Barthes sobre la intertextualidad. En el *Diccionario de términos clave de ELE* encontramos la siguiente definición del concepto de intertextualidad:

La intertextualidad es la relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o históricos; el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso.

Seguimos la definición de intertextualidad que Kristeva acuñó en su de sobra conocido artículo de 1969 en el que habla sobre Bajtín: «[...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble» (Kristeva 1981: 190).

En sintonía con esta visión de intertextualidad está también la lectura de dicho concepto por parte de Barthes (1994: 78):

La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexto de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto buscar las «fuentes», las «influencias» de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya léidas antes: son citas sin entrecomillado.

Como hemos dicho al principio, no nos situamos en una interpretación de la intertextualidad como único marco teórico posible para el análisis literario, y menos aún para la crítica literaria, sino como un marco teórico posible para ciertos análisis. Lešić efectúa un amplio y detallado análisis de los conceptos clave de la obra de Bajtín y de algunas lecturas que Kristeva hace de ellos. En este sentido, estamos de acuerdo con Lešić cuando habla de que la intertextualidad de Kristeva no es sinónimo de los conceptos de «dialoguismo», «heteroglosia» y «polifonía» de Bajtín (Lešić 2011: 194–211). Es preciso delimitar la intertextualidad con el objetivo de poder operar con ella en el ámbito teórico, y Lešić realiza una matización que nos parece apropiada (2011: 235–236):

La intertextualidad puede ser un concepto útil siempre y cuando no pretenda darnos todas las respuestas a todas las preguntas sobre cómo un texto literario crea el sentido, o sobre cómo nosotros encontramos significados en él [...] Sin embargo, si somos conscientes de estas limitaciones, creo que este concepto es de gran utilidad, sea como un concepto general que describe cualquier relación entre textos, o como el tipo, definido en términos barthesianos, de «relaciones entre el texto y diferentes lenguas o prácticas de significación de una cultura y de

su relación con aquellos textos que articulan las posibilidades de esa cultura».³

Por lo tanto, teniendo en cuenta lo anteriormente dicho, definimos el análisis presentado aquí como un análisis intertextual de las relaciones observadas entre dos obras literarias que no tienen una relación referencial. Las dos obras escogidas constituyen el conjunto de textos que se vinculan implícitamente y de esta forma constituyen el contexto especial del que se habla en la definición de Kristeva, y además, no buscamos «fuentes» o «influencias» como menciona Barthes en su definición.

3. Branislav Nušić y su obra

Branislav Nušić nació en Belgrado el 8 de octubre de 1864. Gligorić ilustra su prolífica creación de comedias delineando la relación temporal entre la primera comedia que escribió para el teatro con veinte años, *Narodni poslanik (El diputado)*⁴, y su comedia *Pokojnik (El difunto)*, que escribió cuando tenía alrededor de setenta años. En palabras de Gligorić, Nušić vivía para el teatro y veía la vida como un teatro. Además de poseer mucha vitalidad, una gran capacidad de observación y un humor vivaz, también tenía naturaleza, instintos, temperamento e imaginación de un actor teatral. Murió el 19 de enero de 1938 (Gligorić 1964: 7–16).

Gracias al esfuerzo de las personas participantes en el proyecto *¡Bienvenido, señor Nušić!*, de la Asociación teatral *El valor y la risa* de Madrid y de la Asociación yugoslava del Teatro y del Arte Mediterráneos de Belgrado, en el año 2013 se publicó la primera traducción de una obra de Branislav Nušić al español. Se trata de su obra teatral *Sumnjivo Lice (El sospechoso)*, traducida por Nataša Guzina. En la Introducción⁵ a esta traducción, Stojanović presenta a Branislav Nušić como dramaturgo, narrador, novelista y cuentista, y perfila los detalles más destacados de la vida del autor (Nušić 2013: 3-4):

³ Traducción del serbio al español realizada por la autora de este artículo. El entrecomillado aparece en el original, ya que Lešić indica en una nota a pie de página que se refiere al siguiente trabajo: Johnatan Culler. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.

⁴ Tomamos las traducciones al español de las obras *Narodni poslanik (El diputado)* y *Pokojnik (El difunto)* de la Introducción a la traducción al español de la pieza teatral de Nušić *Sumnjivo lice (El sospechoso)* (Nušić 2013: 5).

⁵ La Introducción a la traducción de la pieza teatral de Nušić *Sumnjivo lice (El sospechoso)* es escrita por la profesora Jasna Stojanović de la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado (Nušić 2013: 3–5).

Durante su turbulenta vida ejerció varios cargos en teatros de Belgrado, Novi Sad, Sarajevo y Skopje (director, director de escena, fundador), siendo en otras etapas de su existencia soldado, prisionero político, diplomático, funcionario de varios ministerios y miembro de la Academia serbia de Ciencias y Artes. Sus mejores obras retratan en clave cómica la mentalidad balcánica y el ambiente socio-cultural de la Serbia de entonces. Acapararon en seguida la atención del público y convirtieron a Nušić en el autor con mayor presencia en los escenarios serbios y yugoslavos durante muchos decenios. Sin embargo, no fue así con la crítica, que despreció su humor, calificándolo de «bajo» e ignoró su caricatura de los funcionarios públicos y de todos los que ejercen algún tipo de poder —metas predilectas de la risa del comediógrafo.

La obra *La familia afligida* de Nušić es una comedia para el teatro, escrita después de 1929 (Gligorić 1964: 14), y estrenada en Sofía en el año 1935⁶.

De acuerdo con el análisis de Gligorić, la comedia *La familia afligida* Nušić es una comedia de carácter en la que el autor toma de Balzac el motivo del egoísmo ciego y de la avaricia que no se detiene ni siguiera ante la muerte. En cuanto el difunto es enterrado, diversos familiares, cuyos vínculos con el difunto no son bien claros, aparecen en su casa y desean repartirse la herencia. Esta actitud es motivo para el uso del humor negro y de la tragicomedia. El personaje principal es Agaton, presidente de diputación provincial jubilado, un hombre robusto, astuto, prepotente. Su objetivo es burlar al resto de los familiares y conseguir la mayor parte de la herencia. Nušić pone mucho humor en ilustrar su actitud y sus peripecias, pero no lo presenta como un personaje negativo (1964: 48–49). En esta última idea coincide Đoković y sostiene que Nušić no critica a Agaton, ya que él representa el estamento social de aquellos que solo se adaptan a las circunstancias, no de aquellos que realmente tienen el poder (Đoković 1964: 335).

La hija extramatrimonial del difunto, Danica, es otro personaje clave. La familia se queda estupefacta ante el hecho de que Danica es la heredera de la fortuna del difunto. Nušić la dota de todas las virtudes, y ella queda como vencedora absoluta cuando la familia oportunista admite la derrota y se retira. En cuanto a la composición, Gligorić sostiene que la obra está muy bien compuesta y que contiene personajes con aires de provincianos, muy vivos y creados con una gran dosis de humor. Asimismo la acción tiene mucho nervio y espíritu que no decae hasta el final (1964: 49–51).

⁶ Dato del estreno de *La familia afligida* que consta en la página oficial del Teatro nacional de Serbia: [<https://www.narodnopozoriste.rs/ozaloscena-porodica-1>].

Para Đoković (1964: 157), la comedia *La familia afligida* recoge uno de los grandes temas que aborda Nušić, la gente insignificante con grandes apetitos. En su opinión, el espectador empieza a comprender la trama primero de forma visual cuando aparecen en escena los familiares vestidos de luto y comienzan a suspirar y lamentar lo pronto que se ha marchado un hombre tan bueno, honrado y caritativo. Enseguida comenzarán a lanzarse pullas y a mostrar su hipocresía. El espectador puede apreciar rápidamente que tendrá ante sí una comedia de egoísmos confrontados en un ambiente que Đoković tilda de «tristeza decorativa» (Đoković 1964: 185).

En esta comedia no hay incertidumbres. La idea es clara, reírse de la codicia de los herederos. Đoković también habla del dominio de Agaton, incluso al final de la obra cuando dice que el abogado, albacea del testamento, es su hijo extramatrimonial. Agaton se queda aturdido ante el efecto que su mentira provoca y cierra la obra afirmando que ahora sí ha «arreglado la cosa» (Đoković 1964: 188–189).

Cabe mencionar también a la persona que cuidaba de Mata Todorović, la tía, que junto con su sobrina Danica vive en una casa adjunta a la casa principal. El nombre de la tía no se menciona. La familia se muestra recelosa tanto de la tía como de Danica a lo largo de toda la obra.

La parte central de la obra se inicia cuando, desconfiando de la tía, de Danica y del abogado, los familiares deciden mudarse a la casa del difunto para cuidarla y evitar que nadie se lleve nada de valor. Incluso en esta maniobra supuestamente bienintencionada intentan engañarse mutuamente y mudarse a la casa sin que lo sepan los demás.

En diferentes escenas vemos que tanto la tía como Danica y el abogado no tienen ninguna intención siniestra, a diferencia del resto de los familiares.

4. Yula Riquelme de Molinas y su obra

Yula Riquelme de Molinas nació en Asunción, Paraguay, en el año 1942. Durante muchos años fue miembro activo del *Taller de Cuento Breve* dirigido por Hugo Rodríguez Alcalá. Aparte de ser escritora de cuentos también publicó en 1976 el poemario *Los moradores del vórtice*, y la novela fantástica *Puerta* en 1994⁷.

Es considerada una de las mejores escritoras del Paraguay, y destaca, además, por ser una de las escritoras más premiadas del país, aunque ha sido premiada también en otros países, como Argentina o Uruguay. El

⁷ La fuente de los datos biográficos es el sitio web oficial de la Sociedad de Escritores del Paraguay: [http://www.sep.org.py/autores.php?id_miembro=38].

estilo personal de Yula Riquelme es calificado por Peiró como bastante bien definido. Sus relatos son continuos, sin punto y aparte y predominan en ellos las frases breves. De esta forma se construye el discurso como una totalidad en la que no existe una interrupción entre los pensamientos y las palabras del personaje que narra (Peiró 2002: 849–850).

El relato breve *Herederos a la suerte*, que forma parte de nuestro análisis intertextual, está incluido en el libro de cuentos titulado *Bazar de cuentos*, publicado en el año 1995. Se compone de veinte relatos que reflejan el estilo propio de la autora. Peiró destaca los dos temas centrales de esta obra, esto es, lo fantástico y lo feminista. La autora examina la situación actual de la mujer en Paraguay y denuncia su discriminación social, al igual que la hipocresía social. Coincidimos con Peiró en situar el cuento *Herederos a la suerte* en esta segunda categoría. Más concretamente, en el cuento se hace crítica de la hipocresía social después de un fallecimiento (Peiró 2002: 859–860).

En *Herederos a la suerte*, siete hijos del fallecido don Agustín esperan que se abra el testamento y se reparta su gran fortuna procurando en todo momento guardar las formas. El primogénito, Norberto trata con el abogado, doctor Paredes, todos los detalles legales pertinentes. Paula es la mujer que cuidó de don Agustín hasta su muerte y a lo largo del cuento su presencia despierta desasosiego en los hijos. Este sentimiento se intensifica cuando descubren a través del abogado que ella ha de estar presente en la apertura del testamento. Al final, Paula resulta ser la inesperada única heredera de la fortuna de don Agustín que se casó con ella sin el conocimiento de sus hijos.

5. Análisis intertextual

Con el fin de hacer más amenas las referencias a las obras utilizadas en el análisis, se aplican las siguientes abreviaciones, *HS* para el relato *Herederos a la suerte* y *FA* para la obra teatral *La familia afligida*.

Como hemos podido ver en los apartados anteriores es común a ambas obras el tema de crítica de la hipocresía lo que constituye la primera relación entre ellas. La segunda relación la encontramos en los títulos, *Herederos a la suerte* y *La familia afligida* donde se percibe un sentido irónico, ya que el contenido de las obras nos revela que ni los herederos consiguen su *suerte* ni la familia está *afligida*. Esto lo veremos también a lo largo del análisis de los fragmentos escogidos.

Las otras relaciones observadas se refieren a diferentes elementos de las obras, a saber, los personajes, su carácter y actitud, elementos

estructurales de las obras y elementos temáticos relacionados con el fallecimiento y los correspondientes procedimientos legales y tradiciones. En la exposición de las otras relaciones observadas seguimos la evolución de la acción en ambas obras.

En tercer lugar, encontramos una relación en cuanto a que es el mismo personaje el que abre y cierra la obra. Concretamente se trata del personaje principal, que en el relato de *HS* es Paula y en la obra *FA* es Agaton.

En el relato *HS* el nombre de Paula es la primera y la última palabra del relato. Al inicio del relato ella sale de la habitación donde está el difunto Don Agustín: «Paula cerró el maletín y salió de la alcoba lujosa» (Riquelme 2000: 56). Y al final, dentro del texto del testamento, en palabras de Don Agustín, está la frase que cierra el relato: «Me he casado con Paula» (Riquelme 2000: 59).

La obra de B. Nušić comienza con la intervención de Agaton: «¡Qué hombre, dios mío! Como si nunca hubiera existido»⁸, y también termina con sus palabras: «¡Bueno, ahora sí que he arreglado la cosa!...»⁹. Agaton pronuncia estas palabras al final cuando se da cuenta de cuánto ha complicado la situación con su última ocurrencia, esto es, decir que el abogado, doctor Petrović, es su hijo extramatrimonial en un intento, quizás desesperado, de seguir en la pugna por obtener un trozo de la herencia.

La cuarta relación está reflejada en la figura que hace de representante de la familia, sobre todo en la interacción con el abogado. En el relato *HS* se trata de Norberto, «el primogénito», y en el caso de la obra teatral *FA* esta tarea la asume Agaton por iniciativa propia. Tanto Norberto como Agaton tratan con los abogados el tema de la apertura del testamento.

En la figura del abogado encontramos la quinta relación. De su actitud e interacción sobre todo con los representantes de las familias se infiere que tanto doctor Paredes en *HS* como doctor Petrović en *FA* son hombres razonables, honestos y fieles a los deseos e intereses del difunto.

La sexta relación está presente en el momento de apertura del testamento. Los abogados aconsejan que esta no sea inmediata y al principio recomiendan un período de espera que coincide en ambos casos con el tiempo dedicado al luto por el difunto marcado por la tradición

⁸ Texto original en serbio: „Što ti je čovek, bože moj! Kao da ga nije ni bilo“ (Nušić 2005: 287).

⁹ Texto original en serbio: „E, sad sam udesio stvar!“ (Nušić 2005: 365).

religiosa imperante en cada cultura, nueve días correspondientes al novenario en *HS*, y cuarenta días en *FA*. Pero, como veremos, este plan inicial se tuerce y en las dos obras el procedimiento de abrir el testamento se realiza con mayor prontitud, aunque por motivos diferentes.

El siguiente fragmento ilustra la recomendación inicial del abogado en *HS*: «La noche los sorprendió sin haber hablado de la apertura del testamento. Claro que el abogado dijo que para eso no había prisa, que era mejor abrirlo en calma... Quizá después de las misas novenarias...» (Riquelme 2000: 57).

En *HS*, en contra de las recomendaciones del abogado, la apertura del testamento se da la misma mañana del funeral de don Agustín. Hemos aludido antes a que el motivo del adelanto difiere en las dos obras. En el relato *HS* esta diferencia se refleja en el *procedimiento* que tienen los hijos de don Agustín para tomar decisiones en común. El procedimiento consiste en echar las cosas a la suerte. Así, al igual que para todo lo demás, también echan a la suerte el día que el testamento debe ser abierto y la suerte: «[...] señaló el acto para esa misma mañana» (Riquelme 2000: 59).

Una parte del primer diálogo entre Danica y el abogado doctor Petrović en la obra teatral *FA* ilustra, en primer lugar, la relación presente en la recomendación inicial del abogado y el cambio que se da respecto a esta al anticiparse la apertura del testamento, y en segundo lugar, la diferencia entre las dos obras. Lo que motiva al abogado en *FA* para adelantar la apertura es el hecho de que la familia se ha mudado a la casa del difunto y es preciso echarla, aunque de un modo sutil que no cause escándalo. El abogado hace referencia a la segunda manera de poder conseguir esto, ya que la primera, llamar a la policía para que los eche a todos, la descarta por excesivamente brusca. Lo vemos en el siguiente fragmento:

ABOGADO: La otra manera sería solicitar al juzgado que el testamento se abriera enseguida.

DANICA: Yo he oído que hay que esperar cuarenta días para la apertura.

ABOGADO: Sí, ese solo era el deseo del difunto, pero no tiene base legal y no es obligatorio cumplirlo.

DANICA: ¿Pero, no sería mejor cumplir el deseo del difunto?

ABOGADO: Yo tampoco quiero ser irrespetuoso hacia su deseo, pero él solo previó esa posibilidad. A la nota donde declaró el deseo que se abra el testamento a los cuarenta días, añadió estas pocas palabras: «a no ser que el albacea considere necesario obrar de otro modo». Yo, por lo tanto, podría considerar que esta situación dicta dicha necesidad y mañana mismo se podría abrir el testamento.

DANICA: ¿Y qué conseguiría con eso?

ABOGADO: Se sabría quién es el heredero y entonces los demás de desperdigarían.¹⁰

Como hemos visto, los personajes femeninos de Paula y Danica tienen mucha importancia en las respectivas obras, y en estas dos mujeres encontramos la séptima relación que se materializa a través de distintos elementos en los que también existen algunas diferencias.

Tanto Paula como Danica son las inesperadas herederas. Inesperadas desde el punto de vista de los familiares, porque en ambas obras los herederos esperan recibir su parte de la fortuna.

En *HS* Paula es heredera y cuidadora de don Agustín. Su faceta de cuidadora la vemos en el siguiente fragmento: «Había hecho por el anciano lo que ningún miembro de la familia hiciera... Paula estudió algo de medicina. Esto, y su paciencia a toda prueba, la capacitaban para el manejo de viejos fastidiosos. Por eso y también por cómodos, los parientes dejaron a don Agustín enteramente a su cuidado» (Riquelme 2005: 58).

La diferencia entre las dos obras está en el personaje femenino que se ocupaba del cuidado del difunto porque en *FA* hay otra mujer, la tía de Danica, que cumple el rol de la principal cuidadora de Mata Todorović y que también lo acompaña en los últimos momentos de su vida. A continuación está el fragmento en el que se menciona este papel de la tía en palabras de Agaton: «No, sino que estaba aquí en la casa, cuidó del difunto, fue en sus brazos donde murió, y... así, estaba aquí echando una mano»¹¹.

Las referencias a la belleza y la bondad de Paula y de Danica están presentes en ambas obras. Concretamente, en *HS*, leemos en relación con

¹⁰ Texto original en serbio:

ADVOKAT: Drugi način bio bi kada bih zahtevao od suda da se odmah otvori testament.

DANICA: Ja sam čula da se mora čekati četrdeset dana do otvaranja.

ADVOKAT: Da, to je bila samo pokojnikova želja, ali ona nema osnova u zakonu i ne mora se ispuniti.

DANICA: Pa zar en bi ipak bilo bolje ispuniti želju pokojnikovu?

ADVOKAT: Ni ja ne želim da je vređam, ali je on sam predvideo ovakvu mogućnost. U zapisniku na kome je izjavio želju da se testament otvori posle četrdeset dana, dodao je i ovo nekoliko reči: „sem ako staralac nađe za neophodno da drugače postupi“. Ja bih, dakle, mogao naći da ovakva situacija nalaže neophodnost i sutra bi već mogao biti otvoren testament.»

DANICA: A šta biste time učinili?

ABOGADO: Saznalo bi se ko je naslednik i tada bi se svi ostali razbegli (Nušić 2005: 324).

¹¹ Texto original en serbio: „Nije, nego, bila tu u kući, negovala pokojnika, na njenim je rukama i izdanuo, pa... tako, našla se tu“ (Nušić 2005: 296).

Paula: «Saltaba a la vista su belleza y no parecía mala persona» (Riquelme 2000: 58).

En cuanto a Danica, las primeras referencias a su belleza las hace Mića, uno de los familiares: «[...] Quién lo diría, en una casa llena de tristeza y aflicción, ¡una visión tan clara y cautivadora! [...] Ciertamente, una muchacha linda, hay que reconocerlo»¹². A lo largo de la obra, otros personajes también hacen referencias a su belleza y a su juventud. A diferencia de *HS*, no se menciona explícitamente nada sobre la bondad de Danica. Esta característica de ella se deduce de diferentes interacciones con el resto de los personajes, sobre todo con el abogado. En la sexta escena del primer acto Danica habla con el abogado y se queja de que Mića le sugiere que después de que se abra el testamento y se establezca que él es uno de los herederos, ella podría quedarse a vivir en la casa hasta que él se case. Danica se siente ofendida por esta proposición indecente de Mića. Aunque el abogado después de escuchar lo que le cuenta Danica le dice que quizás las intenciones de Mića eran buenas, Danica no cambia de parecer, y así se lo dice al abogado:

ABOGADO: ¿Quizá él tiene buenas intenciones?

DANICA: ¿Y qué si tuviera buenas intenciones?

ABOGADO: Bueno, ¿y si él fuera el heredero?

DANICA (*ofendida*): ¿Usted realmente no ha podido formarse una opinión mejor sobre mí?

ABOGADO: Por dios, no se ofenda por eso, pero ya sabe cómo son las cosas, la riqueza a pesar de todo ha de tentar al hombre.

DANICA: ¿Ah, sí? O sea, ¿usted tampoco se siente fuerte ante la riqueza?¹³

Pero la figura de las dos mujeres y, sobre todo, su presencia de algún modo ligada al momento de la apertura del testamento es molesta para los familiares. Son vistas como un elemento ajeno que les incomoda.

¹² Texto original en serbio: „[...] MIĆA: Ko bi to rekao, u kući punoj tuge i žalosti, jedan tako vedar i očaravajući pogled. [...] Odista, lepuškasta devojčica, to se mora priznati“ (Nušić 2005: 292–293).

¹³ Texto original en serbio:

ADVOKAT: Možda on ima kakve ozbiljne namere?

DANICA: Pa šta ako bi imao ozbiljne namere?

ADVOKAT: Pa, recimo, ako bi on bio odista naslednik?

DANICA (*uvređeno*): Zar vi odista niste mogli steći bolje mišljenje o meni?

ADVOKAT: Bože moj, neka vas to ne vređa, ali, znate kako je, bogatstvo ipak mora pokolebati čoveka.

DANICA: Tako? Znači, i vi se ne osećate jaki pred bogatstvom? (Nušić 2005: 301–302).

La opinión de los familiares sobre Paula se evidencia en las siguientes líneas: «[...] ¿Qué tenía que hacer en una ceremonia íntima, alguien completamente ajeno a la familia?, se cuestionaban ofendidos los integrantes del clan» (Riquelme 2000: 57).

Danica también es vinculada al mencionado sentimiento de intrusión desde el primer momento en el que aparece, esto es, en la segunda escena del primer acto. En primer lugar, esto se observa en la acotación que acompaña la aparición de Danica: «[...] *cuando aparece todos se callan, solo intercambian miradas y hacen indicaciones los unos a los otros de que no hay que hablar delante de ella [...]*». Además existen varias intervenciones de los familiares que aluden a Danica con el mismo tono, una de ellas, por ejemplo, la siguiente intervención de Vida: «[...] Tenemos que saber, porque, la verdad, es vergonzoso lo que estamos viviendo: Aquí muchos somos parientes y familia, como se dice, y los forasteros nos reciben y nos sirven»¹⁴.

La octava relación observada reside en el momento en que, después de la apertura del testamento, clave en ambas obras, se conocen las herederas principales, de las fortunas de don Agustín y de Mata Todorović, o sea, Paula y Danica. Obviamente, nadie de la familia, ni siquiera las herederas mismas, conocían el contenido del testamento, y por lo tanto, en las dos obras existe un factor de sorpresa una vez este es revelado.

Dicho momento se plasma en *HS* en el siguiente fragmento, que comienza con el abogado sacando el testamento de su portafolio (Riquelme 2000: 59):

Una hoja solitaria y casi desnuda asomó a la vista de los presentes. La exclamación fue unánime: «¿Sólo cuatro líneas para repartir tan inmensa fortuna?». El abogado hizo caso omiso y empezó la lectura: Queridos hijos: De inmediato, tendrán que echar a la suerte sus ambiciones. Yo no les voy a robar mucho tiempo. Solamente el preciso para comunicarles que declaro a mi esposa única heredera. Me he casado con Paula.

El final del relato *HS* abarca en estas palabras dos elementos clave, esto es, el instante culminante de la apertura del testamento y el conocimiento inesperado de que Paula es la única heredera y esposa del difunto don Agustín.

¹⁴ Texto original en serbio: „[...] *pri njevoj pojavi svi začute, razmenjuju samo poglede i daju jedno drugom znak da se pred njom ne govori [...]* VIDA: [...] Treba da znamo, jer ovo je odista sramota što doživismo: kraj toliko nas, koji smo rod i familija, što kažu, pa tuđin da nas dočekuje i da nas služi“ (Nušić 2005: 292–293).

A diferencia del relato *HS*, en la obra teatral *FA*, el acto de abrir el testamento como tal no se escenifica, y, además, no cierra la obra. El momento culminante que cierra la obra *FA* es cuando Agaton dice que «ha arreglado la cosa» haciendo referencia a su intento de engañar a todos haciéndoles creer que el abogado es su hijo extramatrimonial en un último intento de asegurarse un pellizco de la fortuna del difunto, como hemos destacado al principio de este apartado.

En el siguiente diálogo se desvelan los detalles relacionados en *FA* con la apertura del testamento, el conocimiento de la heredera y la sorpresa ligada al hecho de que Danica es hija extramatrimonial de Mata Todorović:

SIMKA: ¿Y a quién se lo dejó? ¿A quién?... A esa... no sé cómo decirlo.

GINA: ¡Dilo querida, dilo!

SIMKA: Pues que se lo dejara a una muchacha ilegítima.

TRIFUN: Bueno, también dejó algo a la Iglesia y a las escuelas.

SIMKA: Dejó algo, para guardar las apariencias y para tapar la vergüenza, pero todo lo demás es para ella: la casa, el viñedo, las tiendas, las acciones, el efectivo, todo, todo es para ella.

GUINA: ¡Todo, claro!

VIDA: ¿Y la ley permite eso compadre Proka, dejar la herencia a hijos ilegítimos?

PROKA: Mira, ahí el difunto nos ha engañado. Sin el conocimiento de la familia ha tenido una hija ilegítima.

SIMKA: Y no le dio vergüenza decir en público en el testamento que tiene una hija ilegítima.

GUINA: ¿Y veis ahora cómo fingía esa muchacha ante nosotros?

TANASIJE: A no, no hay que ser injustos ahí, ella no sabía nada. ¿Acaso no visteis que perdió el conocimiento...?¹⁵

¹⁵ Texto original en serbio:

SIMKA: I kome ostavi? Kome?... Jednoj... ne znam kako da kažem?

GINA: Kaži, sestro, kaži!

SIMKA: Da ostavi jednoj vanbračnoj devojci.

TRIFUN: Pa ostavio je i crkvi i prosveti.

SIMKA: Ostavio je nešto, koliko reda radi i da pokrije sramotu, ali sve je ostalo njoj: kuću, vinograd, dućane, akcije, gotovinu, sve, sve njoj.

GINA: Sve bome!

VIDA: I zar može po zakonu, prijatelj-Proko, da se ostavlja vanbračnoj deci?

PROKA: E vidiš, i tu nam je pokojnik podvalio. Bez znanja familije on je imao vanbračnu ćerku.

SIMKA: I nije ga sramota bilo da javno u testamentu kaže da ima vanbračnu ćerku.

GINA: I vidite li vi samo kako se ta devojka pretvarala pred nama?

TANASIJE: A ne, tu ne treba grešiti dušu, ona nije ništa znala. Zar niste videli kako pade u nesvest...? (Nušić 2005: 343).

6. Conclusiones

El análisis intertextual aplicado a las obras *Herederos a la suerte* de Yula Riquelme y *La familia afligida* de Bransilav Nušić nos ha permitido exponer las relaciones existentes entre dos obras literarias carentes de un vínculo referencial. A lo largo del análisis hemos podido ver ocho relaciones relevantes que se refieren al tema, al título, a los personajes, su carácter y actitudes, elementos estructurales de las obras y elementos temáticos relacionados con el fallecimiento y los correspondientes procedimientos legales y tradiciones. En ambas obras se realiza una crítica de la hipocresía y la avaricia y se observa cierta ironía en el título, ya que los herederos no son herederos a la *suerte*, y vemos que la familia no está *afligida*. Son claves los personajes femeninos de Paula y Danica que para la sorpresa de los supuestos herederos resultan ser las absolutas triunfadoras, no solo por el hecho de ser herederas, sino también por vencer ante la hipocresía y la avaricia de los herederos. Además, como hemos visto en los análisis literarios de las dos obras, la hipocresía y la avaricia de los herederos a su vez aluden a la hipocresía y la avaricia de la sociedad.

El marco teórico de la intertextualidad nos permite ver estas relaciones que acercan dos obras aparentemente lejanas, un relato corto de finales del siglo XX de una escritora paraguaya, y una obra de teatro del primer tercio del siglo XX de un escritor serbio. Consideramos que aquí precisamente reside el beneficio y el enriquecimiento que nos aporta una lectura intertextual tanto desde el punto de vista personal (de lector) como lingüístico, estético y cultural.

La intertextualidad puede ser útil, siempre y cuando la delimitemos y apliquemos a un análisis concreto, sin desatender el análisis y la crítica literarios. Aparte de su utilidad para determinados análisis de obras literarias y de otras formas de arte, también se ha señalado por parte de muchos investigadores y docentes el potencial de la intertextualidad para la enseñanza, consideración que compartimos.

La intertextualidad sigue vigente, ya que es una perspectiva que nos permite descubrir relaciones y puntos de encuentro entre diferentes obras de arte y contextos culturales donde quizá no eran de esperar, y en esta vertiente, en su potencial de descubrir y hacer visibles puntos de encuentro, consideramos que reside una de sus mayores virtudes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes 1994: Roland Barthes. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Đoković 1964: Милан Ђоковић. *Бранислав Нушић*. Београд: Полит.
- Gligorić 1964: Велибор Глигорић. *Бранислав Нушић*. Београд: Просвета.
- Instituto Cervantes. *Diccionario de términos clave de ELE*. Centro Virtual Cervantes. Web. 05/11/2019.
- Kristeva 1981: Julia Kristeva. *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.
- Lešić 2011: Andrea Lešić. *Bahtin, Bart, strukturalizam: književnost kao spoznaja i mogućnost slobode*. Београд: Службени гласник.
- Nušić 2005: Бранислав Нушић. *Сабрана дела Бранислава Ђ. Нушића (књига друга)*. Београд: Просвета.
- Nušić 2013: Branislav Nušić. *El sospechoso*. Belgrado: Fokus. Forum za interkulturalnu komunikaciju. Web. 30/09/2019.
- Peiró & Rodríguez Alcalá 2000: José Vicente Peiró & Guido Rodríguez Alcalá. *Narradoras paraguayas (antología)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. 10/09/2019.
- Peiró Barco 2002: José Vicente Peiró Barco. *Literatura y sociedad. La narrativa paraguaya actual (1980–1995)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. 10/09/2019.
- Presa González 1997: Fernando Presa González (ed.), *Historia de las literaturas eslavas*. Madrid: Cátedra.
- Riquelme de Molinas 2000: Yula Riquelme de Molinas. *Bazar de cuentos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. 01/09/2019.
- Soldatić 2010: Dalibor Soldatić. «Las literaturas hispánicas en Serbia». *Colindancias*, 1: 21–28. Web. 20/09/2019.
- Thörnryd 2008: Victoria Thörnryd. «Lo fantástico feminista en cuatro cuentos de Yula Riquelme». *ANALES Nueva Época*, 11: 227–242. Web. 10/09/2019.

INTERTEXTUAL ANALYSIS AS A MEETING POINT: BRANISLAV NUŠIĆ Y YULA RIQUELME

Summary

The concept of intertextuality has had a great echo in the literary analysis since its' inception in the second half of the 20th century. We consider that this concept can offer a valid theoretical framework if it is specified and if it does not pretend to substitute the literary analysis or literary criticism. It is useful especially bearing in mind its' potential of showing relations amongst apparently unrelated literary works.

We present in this paper an intertextual analysis of two literary works. A short story by a Paraguayan writer Yula Riquelme, published in the 1990s and a theatrical comedy by the Serbian writer Branislav Nušić, written in the 1830s. As there is no evidence of any existence of referentiality between these two works, intertextuality becomes the most appropriate theoretical framework in order to outline the relations that we have found between them two.

The main subject in both works is the demise and the subsequent situation afterwards which involves the heirs and the opening of the will. We will see the different relations that exist between these two works concerning various elements such as the subject, the title, the individual characters, their personalities and attitudes also structural elements of the literary works and other elements that are concerned with the demise and the corresponding legal procedures and traditions. Our analysis will allow us to see relations between two literary works that are distant from a geographical, linguistic, cultural and temporal point of view, but close, if we look at them from the perspective of intertextuality.

Keywords: intertextuality, textual relations, Yula Riquelme, Branislav Nušić.

Ilinca Ilian¹
Universidad del Oeste de Timisoara
Rumanía

TRES NOVELAS DE ADOLESCENTES: SALINGER, PLENZDORF, FUGUET

Resumen

El artículo se propone comentar la novela del chileno Alberto Fuguet *Mala onda* (1991) desde una perspectiva comparativa que patentiza su integración en la familia de novelas de adolescentes y más precisamente en el orden de aquellas obras que mantienen un diálogo intertextual con *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger. Para resaltar su especificidad dentro de este grupo, el libro será comparado, por una parte, con su prototipo norteamericano y, por otra parte, con una congénere alemana, la novela de Ulrich Plenzdorf, *Die neue leiden des jungen W.* (*Las nuevas cuitas del joven W.*, 1972). Se recalcará de esta forma el ahondamiento del pesimismo e incluso del cinismo, así como la agudización de la conciencia política a lo largo de las décadas, rasgos unidos también a una separación sutil entre la perspectiva del narrador y del autor implícito en el marco de una común narración en primera persona. A través de estas tres novelas se puede observar la mutación de los valores y los ideales de vida en la sociedad occidental en la segunda mitad del siglo anterior.

Palabras clave: Novelas de adolescentes, literatura y política, J. D. Salinger, Ulrich Plenzdorf, Alberto Fuguet.

¹ ilincasn@gmail.com

Aunque la adolescencia tiene una larga representación literaria, dado que la literatura occidental abunda en personajes con una edad comprendida entre los doce y los dieciocho años, el tema de la adolescencia aparece relativamente tarde. De hecho, la propia adolescencia en el sentido actual es una noción reciente, cuyo estudio empieza a principios del siglo XX con los trabajos del psicólogo Stanley Hall, que ubica esta etapa de la vida bajo el signo del «Sturm und Drang» y la designa como el periodo que corresponde desde el punto de vista ontogenético a lo que en el orden filogenético es el paso del hombre primitivo al hombre civilizado (Lerner & Steinberg 2004: 47). Ulteriormente, los trabajos de Erik Erikson, Anna Freud y especialmente Jean Piaget difundieron la actual visión sobre la adolescencia como una etapa de transición, en que tienen lugar unas inmensas transformaciones cerebrales y el individuo emprende su primera gran búsqueda de la personalidad sobre el fondo de las tensiones contrastantes entre las normas familiares y las normas del grupo generacional. Dada pues la forja tardía del concepto, el nombre de «novelas de adolescentes» lo merecerían en puridad sólo las novelas escritas hacia mediados del siglo pasado y un lugar preeminente lo ocuparía *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger que, gracias a su excelencia, es una novela capaz de «crear a sus precursores», en el sentido de que a partir de ella se van a leer de forma distinta tanto las novelas románticas autoconfesivas, tipo *Adolphe* de Benjamin Constant, como las novelas de la gran modernidad protagonizadas por jóvenes artistas, como *El retrato del artista adolescente* de Joyce. En cuanto a sus sucesores, nos ocuparemos en este artículo de dos novelas escritas en la estela de la obra de Salinger, *Die neue leiden des jungen W.* (*Las nuevas cuitas del joven W.*) de Ulrich Plenzdorf (1972) y *Mala onda* de Alberto Fuguet (1991), intentando identificar las configuraciones dominantes del universo interior del adolescente en tres momentos distintos y en tres espacios que recibieron de manera diferente las influencias sociopolíticas y culturales típicas de la Guerra Fría. La principal razón de esta comparación consiste no solo en iluminar la influencia de Salinger en la conformación de un tipo específico de novela, protagonizada por unos adolescentes inadaptados, sino también en el estudio de la refracción de este modelo en dos novelas que declaran abiertamente esta filiación y la adaptan a unos contextos históricos y políticos totalmente diferentes. Al analizar las tres novelas y evidenciar sus similitudes estructurales, asistiremos, en el plano de la narración, a una degradación de los valores que vertebran la psique del joven hallado en la crisis identitaria y observaremos una pérdida paulatina de los ideales de origen romántico que se asocian con la

edad juvenil. Tomamos pues estas tres novelas, que tienen un esquema narrativo común, el de la iniciación fracasada, como tantas ilustraciones artísticas de la mutación de los valores y los ideales de vida en la sociedad occidental en la segunda mitad del siglo anterior; resultado el más dañado el ideal de la pureza, que justamente figuraba antaño como rasgo definitorio de la primera juventud.

1. Salinger: la obsesión por la pureza

Vituperada, censurada, prohibida, reprobada o bien apreciada, gustada, querida, adorada, idolatrada, la única novela de J. D. Salinger *El guardián entre el centeno* es sin duda un hito en la novelística internacional y se puede ver como una novela de transición desde varios puntos de vista. De una parte, por su publicación en 1951, marca la transición de una etapa literaria a otra, pues hace el paso desde la brillante *lost generation* norteamericana (Fitzgerald, Steinbeck, Tom Wolfe y Hemingay) a una generación no menos atractiva para quienes la aprecien, la *beat generation* (Jack Kerouac, William Borroughs, Allen Ginsberg, Charles Bukowski). Vista desde la perspectiva de las transformaciones sufridas por la sociedad norteamericana, refleja el paso de la relativa unidad social creada por la participación norteamericana en la Segunda Guerra Mundial bajo la carismática presidencia de Franklin Roosevelt a una etapa mucho más problemática, la cual fue denominada por el sociólogo y etnopsicólogo David Riesman la etapa de «la muchedumbre solitaria», según reza el título de su libro publicado en 1950, *The Lonely Crowd*. Se trata de una sociedad donde se da un cambio radical al «carácter social» con respecto al del siglo XIX (Riesman 1964: 1975) en el sentido de que, con los traumas de la guerra mal curados, la sociedad se aboca a un estilo de vida que aúna unas fobias tenaces, como la de la guerra atómica, unas intolerancias fuertes, como el anticomunismo mccarthiano y finalmente un consumismo que con el tiempo se agravará cada vez más. Por último, es la novela de Salinger una novela de transición por su tema, ya que presenta un caso de maduración más que dificultosa, casi imposible, lo que contrasta fuertemente con la tradición anterior de las novelas sobre la adolescencia que enfocaban el paso de la infancia a la madurez como un enriquecimiento obtenido a través de unas pruebas difíciles, sí, pero sumamente necesarias.

Aun dejando aparte las *Bildungsroman* clásicas, cuya dimensión educativa es central, se puede decir que incluso las grandes novelas de formación modernas suelen presentar la transición desde la infancia a la

madurez como una iniciación lograda. *El retrato del artista adolescente* de James Joyce o *Las tribulaciones del estudiante Törless* de Musil o incluso, en parte, *Lo que Maisie sabía* de Henry James y también en parte *En busca del tiempo perdido* de Proust, presentan los desconciertos, extravíos y errores de los héroes como una etapa en que la impurificación moral se compensa por un avance en términos cognitivos y estéticos, lo que al final redundará en beneficio de la ética personal, pues se pasará de una estrecha visión tradicional a una moral basada en la creatividad, invención y descubrimiento auténtico. En cambio, el final de la odisea vivida por el joven Holden Caulfield es mucho más ambiguo: el héroe no encuentra una fórmula tan memorable como «silencio, exilio y astucia», por la cual Stephen Dedalus definirá su actuación por venir; tampoco proclama que «la verdadera vida es la literatura» como el narrador proustiano ni se convierte como Törless en «uno de esos seres de naturaleza estético intelectual» cuyo «interés personal, ese justo conocimiento de sí mismo, se concentra sólo [...] en el desarrollo del alma» (Musil 1985: 168–169). Cierta sector de la crítica considera de hecho que el héroe de Salinger queda hasta el final en una terca oposición ante la madurez. Así, su obsesión por preservar la pureza infantil se puede ver como un repliegue en una tierna edad idealizada, desde la perspectiva de la cual sólo se puede hacer una crítica de la sociedad, pero nunca se puede llegar a un diálogo y menos aún a una propuesta edificante.

Es cierto que una dimensión esencial de esta novela consiste en presentar sin ambages un caso de rebeldía absoluta, que desde este punto de vista, se emparenta con las novelas románticas de tendencia nihilista (*Werther* de Goethe, *Hyperion* de Hölderlin, *Adolphe* de Benjamin Constant, *René* de Chateaubriand etc.). Como sus antecesores románticos, el protagonista de Salinger abandona todos los asideros exteriores, que en su caso son principalmente la familia y el sistema educativo, pero también la religión institucionalizada y los incentivos comunes del tipo dinero y fama². Sin embargo, a diferencia de sus antepasados románticos, no son las cuitas de amor las que provocan la crisis, aunque es cierto que un factor determinante en la decisión de Holden de abandonar el colegio Pencey Pen lo representa el asalto sensual de su compañero Stradler sobre Jane Gallagher, a quien Holden adora de forma casta. De hecho, el

² Con respecto a la desconfianza en el cristianismo institucionalizado, dice el narrador en el capítulo 14: «Nunca puedo rezar cuando quiero. En primer lugar porque soy un poco ateo. Jesucristo me cae bien, pero con el resto de la Biblia no puedo. Esos discípulos, por ejemplo. Si quieren que les diga la verdad no les tengo ninguna simpatía» (Salinger 1995: 66). El desprecio por el dinero y la fama se desprende del desacuerdo de Holden con su hermano B.D. que «prostituye» su gran talento literario por escribir guiones en Hollywood.

tema de la pureza humillada o en peligro de profanarse es prácticamente el distintivo del protagonista salingeriano y, a pesar de sus experiencias con los vicios y la violencia, Holden tiende de forma natural a la pureza y candidez. Es lo que explica su especial devoción por los niños y el inmenso amor que profesa por su hermana menor Phoebe y por su joven hermano muerto a los doce años, Allie. La naturalidad de los niños, su belleza moral innata, es lo único que Holden considera valioso y es por eso que su único sueño consiste en convertirse en el protector de la pureza infantil, según reza uno de los fragmentos más célebres y citados del libro:

Muchas veces me imagino que hay un montón de niños jugando en un campo de centeno. Miles de niños. Y están solos, quiero decir que no hay nadie mayor vigilándolos. Sólo yo. Estoy al borde de un precipicio y mi trabajo consiste en evitar que los niños caigan a él. En cuanto empiezan a correr sin mirar adónde van, yo salgo de donde esté y los cojo. Eso es lo que me gustaría hacer todo el tiempo. Vigilarlos. Yo sería el guardián entre el centeno. Te parecerá una tontería, pero es lo único que de verdad me gustaría hacer. Sé que es una locura (Salinger 1995: 112).

No obstante, la inocencia conservada artificialmente se transforma en una forma muy rara de perversión, y uno de los errores de Holden consiste precisamente en rechazar la madurez, vista como inevitablemente asociada con la impurificación³. A poca distancia de la publicación del libro de Salinger, esta idealización de la infancia iba a convertirse en un elemento central de la contracultura norteamericana de los años sesenta y no sorprende que los *beatniks* tamaran a Holden como modelo de rebeldía radical en nombre de la autenticidad y de la pureza sin tacha⁴. Lo

³ El autor implícito sugiere de forma sutil que la metáfora personal de Holden, que da título a la novela, proviene de una mala interpretación dada a unos versos de Robert Burns. Al presentar ante su hermana Phoebe su sueño de vigilar a los niños eternamente, la niña le señala que los versos originales no son «Si un cuerpo *coge* a otro cuerpo cuando van entre el centeno» (if a body *catch* a body coming through the rye) sino «Si un cuerpo *encuentra* a otro cuerpo cuando van entre el centeno» (if a body *meet* a body coming through the rye) (Salinger 2018: 113). Por un lado, Holden se desentiende del significado erótico claramente resaltado en el poema original y por otro lado reemplaza la idea del encuentro entre dos personas de estatuto igual con su propia obsesión relacionada con el cuidado y la protección de los desvalidos. Señala un destacado crítico de Salinger: «Ironically, the words are changed to indicate an action to be stopped, the plummeting over the edge of the cliff. Holden plans to protect innocence and live in an ideal world. But Robert Burns talks about change — meeting a person, daring to seize the moment, and having an intimate encounter with someone» (Haugrud Reiff 2008: 72).

⁴ Se sabe, de hecho, que Salinger fue un autor de culto para los *beats* y que el promotor de este movimiento literario, Jack Kerouac, veneraba al padre literario de Holden. En cambio,

que falta en la interpretación *beat* de esta novela es la ironía y la distancia. Es ilustrativa en este sentido la opinión de un crítico más lúcido, Richard Stayton, que manifiesta su admiración constante por esta gran novela, pero advierte que si en la adolescencia la amaba porque «validaba la inadaptación», en la edad madura la aprecia porque ve en Holden un esnob entre otros, un esnob que es capaz no obstante de cuestionar el repudio de la madurez (Stayton 1985: 35). De hecho, los críticos suelen concordar en que la crítica del esnobismo y cursilería a la cual se entrega incesantemente Holden no le protege para nada de caer él mismo en los mismos defectos reprobados (Miller 1982; Lee 1990). Al recelar a tal punto lo que él llama, con una palabra que se repite obsesivamente, *phony* (falso, hipócrita, cursi), Caulfield está siempre en peligro de convertir la autenticidad en un privilegio para una selecta minoría y de transformarse así en un esnob.

La grandeza de la novela de Salinger proviene de la capacidad del autor de evitar precisamente las trampas de la facilidad, los dualismos brutales o las conclusiones terminantes. De hecho, el arte de Salinger es un arte alusivo, cuya sutileza contrasta fuertemente con la verbosidad del confuso adolescente que huye del colegio y vagabundea por Manhattan obsesionado por los patos del Central Park. Es por eso que el final de la novela queda decididamente ambiguo y admite una rica gama de interpretaciones, desde las más pesimistas, que enfatizan la incapacidad de Caulfield para madurar, debido al trauma sufrido en la pubertad, cuando murió su hermano (E. W. Miller, 1982), hasta las más optimistas, que lo ven como un joven capaz de salvarse por la escritura y por el amor hacia los seres humanos (Robert Lee, 1990). Se puede observar que esta última interpretación emparenta a Holden con los protagonistas adolescentes de los grandes modernos Joyce, Proust, Musil, mientras que la primera lo acerca más a los héroes románticos que, como ha señalado un

en *Seymour: una introducción* Salinger se dirigió directamente al autor de *On the road* para manifestar su total desavenencia con los «vagabundos del dharma, los fabricantes de filtros de cigarrillos para los hombres que piensan, los beats, los andrajosos y los iracundos, los creyentes elegidos, todos los expertos soberbios que saben tan bien lo que deberíamos o no deberíamos hacer con nuestros pobres y pequeños órganos sexuales, todos los muchachos barbudos, orgullosos, ignorantes, todos los guitarristas aficionados y los asesinos zen, y los estetizantes rockers unidos que contemplan por encima de sus ignaras narices este espléndido planeta» (Salinger 1990: 101-102). Es de hecho sintomático el hecho de que, si bien tanto Salinger como Kerouac eran escritores que despreciaban la fama y veían la escritura como un testimonio de una búsqueda espiritual, Salinger llegó a callarse por completo en 1963, aislándose del mundo y entregándose por completo a las prácticas de disciplina interior y ascesis, mientras que Kerouac se dejó caer en el alcoholismo, lo que le provocó una muerte prematura en 1969.

investigador, sufren de una depresión con raíces en una infancia marcada por la «deprivación» maternal, lo que explica su inestabilidad síquica y la dificultad de establecer vínculos íntimos y sólidos con nadie (Pasco 1997: 35). De las propuestas de lecturas más perspicaces se puede destacar la de Denis McCort que considera que en esta novela ya existe una referencia explícita al budismo Zen, a cuyos principios el autor empezó a acercarse a mediados de los años cuarenta: así la obsesión de Holden por los patos se relaciona con un *koan* citado por Daisetsu Teitaru Suzuki y que se refiere precisamente al tema profundo que preocupa a Holden, esto es la relación entre el cambio y la permanencia, lo que se traduce en la capacidad de vivir al mismo tiempo como niño y como adulto⁵.

2. Plenzdorf: el accidente

La indudable calidad artística de la novela de Salinger la salvó del peligro de sucumbir ante su propia fama y más aún cuando estuvo implicada en asuntos dudosos, como por ejemplo la pasión obsesiva que profesaba por ella el asesino de John Lennon, o bien el misterio del retiro de su autor en 1963. Por otra parte, la descendencia estrictamente literaria de esta obra es notable y, en calidad de paratexto, la novela de Salinger hace patente algunos de sus rasgos estructurales básicos: narrador adolescente en primera persona, fuga del medio protector (familia, escuela), relación distante o tensa con los adultos en general y con los padres en especial, perfil psicológico caracterizado por la inadaptación, hipersensibilidad etc. Muchos de estos rasgos se encuentran en la novela *Las nuevas cuitas de W.* de Ulrich Plenzdorf (1933–2007), autor alemán que alcanzó una gran reputación en la antigua Alemania democrática como guionista, dramaturgo y prosista y cuya obra más célebre fuera del espacio alemán es la mencionada novela, publicada en 1972/1973⁶. Para la historia literaria alemana, el libro es importante porque fue prácticamente el primer libro

⁵ El mismo crítico lee la última imagen del libro, con Holden contemplando a su hermana Phoebe girando en el tiovivo de Central Park, como una alusión al poema de Rilke *Das Karussell* en que el poeta, conforme a la tradición romántica, aparece como un ser capaz de mantener vivo al niño interior y por lo tanto apto para comprender a la vez la perspectiva mágica del niño y la visión lúcida del adulto (Denis McCort 1997).

⁶ Prácticamente existen cuatro versiones de la obra de Plenzdorf: por un lado, el guión cinematográfico inicial, que fue censurado en 1968 y que se realizó en 1975 en la República Federativa Alemana; por otra parte, existe la versión en prosa publicada en 1972 por la revista de literatura *Sinn und Form*; el mismo año se estrena la obra teatral con el mismo título; la novela, con modificaciones importantes con respecto al texto publicado en la revista, aparece en 1973.

de gran éxito de público en la corta etapa de apertura cultural acaecida en los primeros años de presidencia de Erich Honecker, entre 1971 y 1976, y en esta calidad la novela de Plenzdorf encarna la transición desde una poética anquilosada en los clisés socialistas a una expresión verbal libre y natural, que iba a reconectar la literatura de la Alemania democrática con la gran tradición literaria de este espacio cultural, y especialmente con el legado romántico⁷.

Aunque el diálogo intertextual explícito se desarrolla con la obra de Goethe aludida en el título, la aventura del protagonista llamado Edgar Wibeau tiene similitudes evidentes con la de Holden, que además es uno de los dos héroes literarios favoritos del protagonista alemán. Como su modelo, Edgar huye a los diecisiete años del colegio técnico donde estudia, abandona el hogar familiar y, liberado de los lazos sociales, consigue tener una perspectiva más lúcida y, en muchos aspectos, muy crítica sobre su circunstancia. Una diferencia de peso desde el punto de vista narrativo consiste en que la voz del narrador proviene del más allá. Así, la narración del joven se entrelaza con las evocaciones que hacen sobre él sus allegados, gracias a las cuales se descubren los pasos de las últimas semanas de vida del adolescente: la fuga de su ciudad natal Mittenberg, su instalación en Berlín en un quiosco abandonado que espera una inminente demolición, el intento fracasado de entrar en la academia de artes plásticas, el enamoramiento de una chica un poco mayor que él, además comprometida, la incorporación en un equipo de pintores industriales y finalmente la tentativa de construir un aparato eléctrico sin tener los utensilios necesarios, lo que lo lleva a la muerte.

El que provoca las mencionadas evocaciones es el propio padre de Edgar, que lo había abandonado en su tierna infancia y que, al entrevistar a la gente que lo conoció, procura aprender algo sobre su hijo cuando ya es, de todas formas, muy tarde. Al final el padre se declara vencido, porque

⁷ Es evidente que la recepción de la obra de Plenzdorf fue totalmente distinta, por una parte, en el espacio de procedencia, donde encarnó una ruptura con el realismo-socialista, y, por otra parte, en el mundo literario de la República Federal de Alemania, en que los críticos señalaron, al contrario, la fuerte impronta del optimismo y salud moral promovidos a través del aparato ideológico. Así, el protagonista Edgar les parece, más allá de su rebelión adolescente, una encarnación del hombre ideal de la RDA (Marcel Reich-Ranicki *apud* Jäger 1984: 50) y la obra es juzgada como un producto ingenioso, «con gente buena que tiene pequeñas imperfecciones» (Joaquín Kaiser *apud* Jäger 1984: 51) si no se ve censurada como un rotundo «kitsch» (Karena Nichoff *apud* Jäger 1984: 51). Un comentarista más objetivo puede criticar a su vez a los propios críticos la falta tanto de sutileza política como de refinamiento literario, ya que los mencionados críticos de la RFA no detectaron el vínculo con la herencia literaria alemana (Jaeger 1984: 50) y por ende se quedaron en un mero análisis ideológico.

la búsqueda lo ha llevado sólo a descubrir unas pistas que no lo llevan lejos: «No volví a ver a Edgar desde que tenía cinco años. No sé nada sobre él, ni siquiera ahora. ¡Charlie, una barraca del jardín derribada, cuadros que ya no existen, y la máquina esa» (Plenzdorf 1984: 109 y última). El lector, en cambio, tiene la ventaja de unificar estos enfoques, adhiriéndose inevitablemente a la perspectiva del narrador, que además, justo como Holden, resulta un ser entrañable por su naturalidad, desenvoltura y total carencia de resentimientos y amargura.

El lenguaje está, como en el caso de Salinger, lleno de giros adolescentes, lo que de hecho tuvo una contribución esencial al éxito de la obra en un espacio como el de la República Democrática Alemana a principios de los años setenta. No hay, en cambio, palabrotas ni experiencias con el alcohol o tabaco y, a diferencia de Holden, Edgar tiene una perspectiva mucho más relajada acerca de las relaciones con el sexo opuesto. Comenta así Edgar su pasión por el libro y el personaje de Salinger:

Mis dos libros favoritos eran: Robinson Crusoe. [...] El otro era el de Salinger ese. Había caído en mis garras por pura casualidad. Nadie lo conocía. Es decir, nadie me lo había recomendado y tal. Mejor, porque entonces no lo habría ni tocado. [...] A pesar de todo, aún ahora me pongo malo si pienso que ese libro podría no haber caído nunca en mis manos. El tal Salinger es un tío con clase. Eso de que anduviera dando vueltas por ahí, por Nueva York, bajo la lluvia y sin poder ir a casa por haberse largado de la escuela aquella, donde, de todos modos, se lo iban a cepillar; era algo que me enrollaba cantidad. Si hubiera sabido su dirección, le habría escrito diciéndole que se viniera para acá. Debía de tener justo mi edad. Claro que Mittenberg era un pueblucho comparado con Nueva York, pero seguro que aquí se hubiera recuperado de maravilla. Sobre todo, le hubiéramos eliminado sus estúpidos problemas sexuales. Eso es quizás lo único que nunca he entendido en Salinger (Plenzdorf 1984: 27).

La identificación del autor con el narrador protagonista y la omisión de la distancia temporal y de las diferencias de planos ontológicos evidencian claramente la cercanía que siente Edgar con respecto al personaje de Salinger. Distinta relación es la que tiene con el Werther goetheano, cuyo destino ficticio llega a emular sin querer. Si bien, como en la novela goetheana, se enamora de una mujer comprometida y luego casada y también, como Werther, muere al final, la actitud respecto al héroe romántico es siempre irónica y distante.

Primero, a diferencia de la sensación de cercanía y amistad que le despierta Salinger / Holden, el personaje goetheano le parece desde el

principio un «idiota» que se suicida porque no puede tener a la mujer amada, en vez de actuar de acuerdo con sus deseos:

A no ser que estuviera completamente idiotizado, tendría que haberse dado cuenta de que ella sólo estaba esperando a que él *hiciera* algo, la Charlotte esa [...] ¿Y qué es lo que hace? Se queda mirando tranquilamente cómo se casa ella. Y luego se quita de en medio (Plenzdorf 1984: 29)⁸.

Luego, de nuevo en claro contraste con la novela de Salinger, el estilo del libro le parece totalmente artificial:

Aquello no tenía nada de real. Pura basura. Y encima el estilo aquel. Que no estaba más que plagado de corazón y alma, y felicidad. No me puedo imaginar que nadie hablara así, ni siquiera hace tres siglos. [...] El que lo ha escrito debería leerse alguna vez a mi Salinger. ¡Eso sí que es auténtico, tíos! (Plenzdorf 1984: 30).

En tercer lugar y de modo muy cómico, Edgar ignora por completo al autor de Werther y por ende su dimensión cultural, simplemente porque

⁸ La diferencia entre Werther y el «nuevo W.» se ilustra perfectamente en la actitud ante el amor y el sexo. La nueva Charlotte, a quien el joven del siglo XX llama de modo sugerente Charlie, es, de forma poco sorprendente, más provocadora que su modelo romántico y, en un momento de furia provocada por la rigidez de su antiguo novio y actual esposo, atrae a Edgar a una única e indeterminada aventura sensual, que, vivida bajo una fuerte lluvia, hace eco al momento de máximo acercamiento entre los héroes goetheanos. Se trata de la noche en que, al contemplar desde la ventana, en compañía de Werther, una gran tormenta, la mujer pronuncia el nombre del poeta favorito de los dos, Klopstock, declarando así de forma más o menos consciente la profunda afinidad entre sus dos almas:

¡Carlota había apoyado los codos en el marco de la ventana y miraba hacia la campiña, luego levantó los ojos al cielo; después los fijó en mí y vi que los tenía cuajados de lágrimas; por fin, puso su mano sobre la mía y exclamó: «¡Oh Klopstock!». Abismado en un torrente de emociones que esta sola palabra despertó en mi espíritu, recordé al instante la oda sublime que ocupaba a la sazón el pensamiento de Carlota. No pude resistir: me incliné sobre su mano, se la llené de besos y lágrimas de placer y volvieron mis ojos a encontrarse con los suyos. ¡Oh insigne poeta! Esta sola mirada, que debías haber visto, basta para tu apoteosis (Goethe 1997: 51).

El contraste entre, por una parte, la unión de las almas por la mediación de la contemplación estética y, por otra parte, la unión de los cuerpos durante la tormenta, o sea en un ambiente natural asociado con el romanticismo, es una eficaz fuente de comicidad. Este efecto cómico no sólo chocaba a los lectores en una época dominada por el puritanismo socialista, sino que igual se celebraba en los propios años setenta como una victoria de la risa frente a la solemnidad burguesa (Neubert 1973: 135). Además, este juego intertextual humorístico es también una prueba de que durante el respectivo período de deshielo ideológico se consideraba como sumamente aceptable la parodia de los clásicos.

había encontrado el libro en un retrete, de noche, y había empleado las portadas y las últimas páginas en que figuraba el epílogo crítico para necesidades mucho más terrenales⁹.

Con todo eso, a lo mejor precisamente por causa del efecto de distanciamiento que le produce el libro romántico, Edgar se servirá de los fragmentos goetheanos para comunicar con su medio: a través de las citas goetheanas le da informaciones sobre su vida a su amigo Willi (tocayo, como se ve, del destinatario de las cartas de Werther); emplea ciertos fragmentos para fustigar la estulticia, la rigidez o la autosuficiencia de ciertos representantes del sistema, usando así el texto clásico a modo de arma contra las agresiones morales de su medio social. Edgar, por tanto, rechaza lo que el paso del tiempo ha marchitado del prototipo romántico primerizo y si bien se ríe de la hipersensibilidad narcísica de Werther, no abandona sin embargo el espíritu romántico, cuya encarnación actualizada la encuentra en el entrañable Holden y que, como tal, sigue representando para él un modelo viable. Es pues de destacar la similitud del personaje de Pletzdorf con el modelo norteamericano, que por su afán de pureza, tendencia a la rebeldía y resistencia al materialismo y artificialidad, corresponde a un tipo de neorromanticismo muy presente en la atmósfera de la Guerra Fría, con independencia del bloque ideológico en el que se vive y se crea¹⁰.

Por fin, se puede observar que mientras que en el caso de la novela de Salinger, la transición de la infancia a la madurez tenía un desenlace ambiguo, en su descendiente alemana se trata un proceso interrumpido brutalmente, por causa de un accidente que de cierta forma anula la entera progresión del héroe en busca de su autorrealización. Las memorias de ultratumba comunicadas por el joven conservan no obstante el tono desenvuelto, vital y burlón que, al parecer, caracterizan al adolescente vivo y el diálogo que mantiene el narrador con los personajes que lo

⁹ Los críticos han destacado la ironía con tintes rabelaisianos de esta situación y asimismo el fino ataque sobre las prácticas educativas y culturales del socialismo, especialmente en lo que respecta al culto museístico a los clásicos alemanes en la antigua RDA y la costumbre de acompañar los libros con un epílogo crítico destinado a orientar la lectura en conformidad con la ideología del partido (Waiblinger 1976: 78).

¹⁰ Es sugerente, en este orden de ideas, la descripción del universo salingeriano que hace el escritor EL Doctorow con ocasión de la muerte del autor de *El guardián entre el centeno* en 2010: «The Glasses and their children – Franny, Zooney, Seymour, Buddy and the rest [...] of course they were too perfect, with all their sensitivities, their Buddhism, their philosophical despair and their family bondings, but that’s why we responded as we did. These were the cold war years and the self-involved siblings were models of romantic alienation» (Doctorow 2010).

evocan destaca por su total carencia de amargura y desesperación. A pesar del título goetheano, Wibeau es pues lo más alejado al héroe romántico nihilista y suicidario y, si el libro no termina bien, eso no se debe a la inclinación enfermiza del protagonista, sino al accidente, que se puede entender como una alusión velada al ‘accidente histórico’ que le toca vivir a un alemán atrapado en el bloque socialista durante la Guerra Fría.

3. Fuguet: el cinismo

Otra por completo es la posición de Matías Vicuña, el protagonista de *Mala onda* de Alberto Fuguet, con respecto al modelo salingeriano en particular y a la línea de las novelas de adolescentes en general. Claro, la novela de Fuguet comparte con el prototipo norteamericano y su congénere alemana una serie de rasgos especificados anteriormente: narración en primera persona, trama que incluye la fuga de casa y del colegio, dificultades de relacionarse con los adultos y con sus prójimos en general etc. No obstante, a diferencia de Holden de Salinger y de Edgar de Plenzdorf, en el caso de Matías de Fuguet su virtual apetencia por la pureza se ve constantemente contrarrestada por un estilo de vida caracterizado por la superabundancia material, que facilita y banaliza el consumo de las drogas, el alcohol y la sexualidad desenfadada. Matías es el típico hijo consentido de una familia perteneciente a una oligarquía corrupta y cínica que el régimen de Pinochet protege bajo el pretexto de apoyar a la clase de los emprendedores neoliberales que atraen riqueza al país. En este caso, la lucha contra el materialismo, la afectación o el esnobismo, que son la marca de los adolescentes a lo Holden, se enmaraña en una confusión mucho mayor de lo que se pueden imaginar sus antecesores ficticiales.

Los críticos han hecho la justa observación de que, al situar la acción de la novela en la semana anterior al plebiscito organizado por el dictador a fin de aprobar la constitución del Estado, la aventura de Matías refleja fielmente la trayectoria de la entera sociedad chilena (Rojo 2011: 183). El voto a favor o en contra de la constitución de 1980 se traduce, en el caso del personaje, en su decisión de seguir en su medio familiar o de abandonarlo con valentía. El paralelismo es llamativo: las posibilidades de derribar el régimen militar eran casi nulas, ya que el plebiscito organizado el 11 de septiembre de 1980 fue una acción destinada a salvar unas apariencias de democracia que nadie podía tomar en serio, puesto que con la nueva constitución se pretendía legalizar lo que la dictadura ya había cometido en los últimos siete años. Análogamente, las probabilidades que tiene

Matías de poder salir de su mundo son mínimas, dado que, a pesar de su inteligencia y capacidad de razonamiento crítico, la influencia de los representantes del Sí (los conformistas) es mucho mayor que la de los representantes del No (los rebeldes). El grupo de los primeros lo constituye la entera familia, con padres, abuelos, hermanas y la parentela política, así como la mayoría de sus camaradas de colegio, mientras que los contestatarios están representados por unos personajes tan variados como la profesora de castellano Flora Montenegro, la indócil ex camarada Ximena Santander, la empleada de la casa Carmen y finalmente el barman Alejandro Paz. No deja de ser ilustrativo el hecho de que la resultante de toda esta influencia subversiva se materialice en la figura de Holden Caulfield, con quien Matías toma por fin contacto después de haber pospuesto varias semanas la lectura del libro recomendado por Alejandro Paz.

Es bajo el efecto de la fascinación que le produce el personaje salingeriano cuando Matías tiene un arrebatado de verdadera rebeldía contra su familia y se va de la casa, no antes de sustraer de la cartera de su padre un cheque en blanco, así como una buena dosis de cocaína. La rebelión tiene no obstante una fuerte marca de inautenticidad, ya que más que un encuentro capaz de provocar el distanciamiento y el reconocimiento de sí mismo, se trata de una posesión, que tiene algo diabólico: «Es como si Holden Caulfield se hubiera posesionado enteramente de mí. Como en *El exorcista*: el diablo se ha apoderado de mi mente» (Fuguet 2011: 261). El efecto que tiene Holden, de hecho, no difiere mucho de los otros estímulos con los que está acostumbrado: «[Holden] es más un ejemplo a seguir, un apoyo, un golpecito en la espalda. Es como un trago. O una línea de coca. Pero igual es peligroso. Igual me asusta» (Fuguet 2011: 262). El grado de inautenticidad de esta experiencia lo percibe, de hecho, el propio protagonista cuando, al tomar un taxi, se sorprende de estar a punto de entablar una conversación típicamente salingeriana con el chófer:

Quando casi le pregunté que creía él que ocurría con los patos cuando el lago se congelaba en invierno, me di cuenta de que estaba en serios problemas y que quizás no debí leer *The Catcher in the Rye* después de haber regresado, borracho y deprimido, del horroroso cumpleaños de Rosita Baros. Por suerte no abrí la boca; no hubiera sabido cómo explicarle, ya que el único lago con patos que conozco —laguna más bien— está en el Parque O'Higgins y, como bien advirtió la concha de su madre del Nacho, en Santiago no nieva (Fuguet 2011: 262).

El libro de Fuguet se puede leer de forma más tradicional y así la tentativa de Matías de autodefinirse se entiende como un lento despojamiento de las imágenes que los demás proyectan sobre él, a fin de encontrarse a sí mismo. Es la interpretación dada por María Nieves Alonso que prueba que la novela conserva las pautas de las novelas de formación, aunque en este caso «asistimos a una (in)versión, (per)versión y (re)visión de los relatos de aprendizaje tradicionales y válidos como tales» (Nieves Alonso 2004: 11). La mencionada autora considera que los dotes, la cultura y el perfil psicológico de Matías lo hacen apto para poder salvarse de veras, principalmente a través de la escritura, ya que esta narración en primera persona, con raros pasajes de relato en segunda persona, se puede leer (y es la opción de Nieves Alonso) como un diario íntimo, lo que puede anunciar a un escritor en ciernes. La salvación por medio del arte (que el texto, de hecho, ni valida ni invalida) emparenta a Matías con los adolescentes-artistas modernos, pero no anula la defeción moral que marca la adolescencia del protagonista.

Una lectura que consideramos más acertada enfatiza el parecido de Matías Vicuña con la larga serie de personajes occidentales que sufren la grave enfermedad melancólica (Rojo 2011: 188), lo que de hecho está confirmado por un gran número de citas ilustrativas de la novela de Fuguet:

Tempranísimo. Demasiado tarde. No hay nada que hacer. Te has quedado fuera. No sabes qué está ocurriendo, cuáles son los planes, qué mierda han preparado los elegidos esta noche. Fiestas, reuniones, hotdogparties, orgías, garitas de poker. Lata, lata, lata (Fuguet 2011: 73)

Sigo aburrido, lateado. Incluso pensar me agota. Esto lo tengo más que asumido y me preocupa. Pensamiento que me ataca, conversación en la que me enfrasco, opinión que escucho, párrafo que leo, todo me da lo mismo, todo me agobia, es angustiante y me molesta. Estoy aburrido, apestado. No me atrevo a pensar. Pensar me da ideas. Cierro los ojos para absorber los rayos del sol (111)

- Qué lata.
- Sí, cualquier lata.
- ¿Y por qué fuiste entonces?
- Uno no siempre sabe lo que hace.
- Uno intenta siempre, Matías.
- Ni la perfección ni la madurez está entre mis metas.
- Se nota. (158)

- Estoy aburrido de perder, Flora – le digo.
- Entonces, intenta crecer.
- No sé si sea ésa la solución (173)

A diferencia de su congénere alemán, Matías sufre pues realmente de un complejo wertheriano, que apacigua con las drogas y el alcohol; a diferencia del personaje salingeriano, sabe que la apuesta por la inocencia está destinada de antemano al fracaso y opta así por la inmadurez e imperfección propias de una edad de transición como la adolescencia.

Por otra parte, Matías se encuentra en otra etapa histórica y en un medio político-cultural en que las ansias de pureza de Holden ya no resisten ante los complejos retos lanzados por una sociedad que ha perdido por completo la capacidad de distinguir entre lo moral y lo inmoral, entre lo auténtico y lo inauténtico. Si en Holden quedaban unos últimos destellos del *nihilismo* romántico *de la excepción*, que se reflejaba en su actitud de superioridad frente a los *phoneys* o ‘inauténticos’, en Matías estamos ante el *nihilismo* moderno del *Das Man*, que se traduce en el desengaño, la apatía y, al fin y al cabo, el conformismo.

De hecho, la rebelión vivida bajo la influencia del personaje salingeriano no dura más que un día: el orden paterno, profundamente corrupto, vuelve a atraparlo, enganchándolo con los alicientes más fáciles, el sexo y la droga. La reconciliación entre el joven rebelde y el padre da lugar a una de las escenas más sórdidas de la literatura, en que el hijo y el padre practican sexo pagado intercambiando parejas y drogándose juntos al lado de dos prostitutas en uno de los locales discretos y ultraprivados reservados a los oligarcas pinochetistas. Entre dos partidas de sexo, el adolescente ebrio y drogado encuentra en uno de los pasillos de este local un poster con una panorámica nocturna de los rascacielos de Manhattan: «Salgo al pasillo empapelado de negro y avanzo hasta el living, donde hay una minifuenta de agua y un poster inmenso, que ocupa una pared entera, con una panorámica nocturna de los rascacielos de Manhattan» (Fuguet 2011: 230). La función de este póster en el texto es, evidentemente, la de representar un recordatorio de Holden y todo lo que simbolizaba él para Matías; sin embargo, la reacción del joven ante esta imagen es nula, lo que indica claramente su grado de obnubilación y por lo tanto la superficialidad de su pasajera identificación con el idealista personaje de Salinger.

Al procurar dar con una característica básica del estilo de *McOndo*, un crítico afirma que en estos textos «[a]ntes que una sintaxis narrativa, se lee una parataxis narrativa: a partir de una situación de partida, pequeños

fragmentos narrativos se independizan del devenir temporal, pudiendo, de hecho, suceder en un orden diferente al que despliega el texto» (Rosso *apud* Nemrava & Rosso 2014: 87). La máxima debilitación del nexos causal y el efecto más acumulativo que progresivo del relato hacen que «estas narraciones no concluy[a]n, sino sólo termin[e]n» (Rosso *apud* Nemrava & Rosso 2014: 119). Si las cosas se presentan de esta forma, se puede decir que la fuga de casa de Matías, su deambular nocturno por los barrios peligrosos de Santiago, el alojamiento en el hotel Central y todas sus acciones durante su escapada no son, de hecho, la consecuencia de las anteriores experiencias del joven, sino que este episodio es más bien una secuencia entre otras, que se sucede en el mismo plano intrascendente en que tiene lugar todas las falsas rebeldías de Matías. Este ‘happening’ en que Vicuña juega a ser Holden, imitándole desde la lúdica mitomanía hasta el uso de su famoso gorro rojo de cazador, se inserta así en una larga lista de pasatiempos, que incluyen borracheras, reuniones con drogas, aventuras sensuales más bien sórdidas, pero también intentos de llegar a una comunicación sincera con algunos amigos, con la chica cortejada y con la profesora preferida.

Es sugerente que en el caso del personaje de Plenzdorf el padre, aunque ausente, sigue representando para el joven una figura digna de admiración y, en esta calidad, contrasta totalmente con una madre conformista e inauténtica. Edgar, de hecho, visita de incognito a su padre y no sale decepcionado después de este encuentro; al contrario, el hecho de hallarlo vestido de jeans y en compañía de una bella mujer le confirma que su padre rechaza el estilo de vida uniformado que promueven los dirigentes socialistas. La rebelión de Edgar es, pues, un intento de reconectarse con el orden paterno que encarna la oposición a la ética colectivista del socialismo, indiferente a las necesidades reales del individuo.

En el caso de *Mala onda*, estamos en un mundo en que el orden paterno, igual que el materno, están tan deteriorados que cualquier intento de entender la realidad con su ayuda está condenado al fracaso. La corrupción afecta los ideales antaño más valiosos, en este caso la propia idea de salvación. Es sugerente que el último monólogo de la novela tiene una tonalidad victoriosa y se presenta como una prueba pasada con éxito: «Sobreviví, concluyó. Me salvé. Por ahora» (Fuguet 2011: 291 y última). No sólo estamos en un mundo al revés, en que la elección de la miseria moral se toma por un acto de valentía y decisión, sino que se nos presenta un universo percibido como una transición continua, que no admite las posturas definitivas y donde la adolescencia, con su inconformismo y

su irresponsabilidad, se ha convertido en el ideal humano. Se trata pues de un mundo en que el consumo satisface al final todas las necesidades, embotando así las ansias de crecer y perfeccionarse y negando así a la sociedad toda posibilidad de transformación verdadera.

Publicada en 1991, en la etapa de transición hacia la democracia después de la dictadura de Pinochet, la novela de Fuguet narra una historia de cobardía y defección moral ocurrida once años antes, en 1980. El grado de optimismo del narrador con respecto a una posible 'salvación' dentro de una sociedad dominada por el consumismo y la ética del no cambio es, como se ve, bastante reducido, por no decir inexistente.

4. Conclusiones

Las tres novelas con protagonistas adolescentes analizadas reflejan otras tantas sociedades y relaciones entre individuos y generaciones durante la Guerra Fría, en tres espacios que recibieron de forma completamente distinta la influencia de esta tensión internacional que marcó la segunda mitad del siglo anterior. Sería arriesgado afirmar que la evolución, o mejor dicho involución, del perfil moral del protagonista revela la degradación de los valores sociales bajo la influencia cada vez más acusada de un estilo de vida consumista, en cambio es innegable que en esta transformación de la imagen del adolescente se encuentra una evidente inseguridad con respecto al ideal de vida perseguido. Así, se puede observar un paralelismo muy elocuente con las novelas románticas de tendencia nihilista, del tipo *Adolphe* de Benjamin Constant. Asimismo, es posible medir la diferencia con respecto a las novelas de adolescentes artistas de principios del siglo XX (Joyce, Proust, Musil) y observar que la salvación a través del arte, sin desaparecer por completo, deja de ser vista como vía principal de autorrealización. El final ambiguo de la prueba a la que se somete el personaje de Salinger no se resuelve de forma positiva, pero deja abierta una posible salvación «espiritual» que intenta unir lo transitorio con la permanencia, como en un *koan zen* ininteligible con la razón instrumental; en el caso de su émulo demócrata alemán se puede entrever una posible alternativa más luminosa si no hubiera intervenido el «accidente» banal, pero trágico, que igual podría leerse como el «accidente histórico» del paréntesis totalitario del bloque socialista en Europa del Este. No obstante, en el caso del protagonista de *Mala onda* se remarca, al contrario, la capacidad de pactar con una forma de alienación, falsedad y autoengaño, o lo que es lo mismo con adoptar un comportamiento *phoney* contra el cual se rebelaba Holden. La transformación de la propia rebeldía

en conformismo, la automixtificación convertida en «autenticidad», así como la transición que no lleva a ninguna parte, son algunos de los síntomas psicosociales presentados fríamente por la novela de Fuguet.

Al declarar que «Ni la perfección ni la madurez están entre mis metas» el héroe fuguetiano da voz a la desaparición total del *Bildung* del horizonte axiológico social y rompe al mismo tiempo con la tradición romántica en la cual, no obstante, la novela se inscribe temáticamente. La propia construcción paratáctica de la novela chilena refleja este estancamiento en una transición sin meta, imagen distópica de una entera sociedad, como la chilena en la última década del siglo XX, que se hunde en cinismo, autocomplacencia y nihilismo barato, propio del *das Man*. Se entiende así que el breve destello de un neorromanticismo a medidados del siglo XX, cuyo aliciente todavía refulge en la imprecisa búsqueda de Holden Caulfield y de Edgar Wibeau, se ha convertido en ceniza en el Chile postpinochetista y que la novela de Fuguet indaga el cariz nefando de la adolescencia, vista como edad de la insubordinación gratuita y la completa irresponsabilidad, para revelar el callejón sin salida no solo de un país latinoamericano sino del entero Occidente sumido en el letargo consumista y (sórdidamente) hedonista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Doctorow 2010: El Doctorow. «Authors' tributes: 'His great theme was the moral rootlessness of American life'». *The Guardian*. 29.01.2010. [http://www.theguardian.com/books/2010/jan/29/jd-salinger-tribute] Web. 28/02/2016.
- Fuguet 2011 [1991]: Alberto Fuguet. *Mala onda*, Providencia / Santiago de Chile: Aguilar Chilena Ediciones S.A.
- Goethe 1997: Johann Wolfgang Goethe. *Werther*, traducción de José Valor, Madrid / México / Buenos Aires / Santiago / Miami: Edaf.
- Haugrud Reiff 2008: Raychel Haugrud Reiff. *J. D. Sallinger*, New York: Marshall Cavendish Bencham.
- Jäger 1984: Georg Jäger. «Ein Werther der DDR – Plenzdorfs *Neue Leiden des jungen W* im gespaltenen Deutschland». Georg Jäger, *Die Leiden des alten und neuen Werther (Literatur-Kommentare 21)*, München: Carl Hanser, 45–56.
- Lee 1990: A. Robert Lee. «Flunking Everything Else Except English Anyway: Holden Caulfield, Author». Joel Salzberg, *Critical Essays on Salinger's The Catcher in the Rye*. Boston, Hall, 185–197.

- Lerner & Steinberg 2004: Richard M. Lerner & Laurence D. Steinberg. *Handbook of Adolescent Psychology*. (2nd ed.) Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons.
- McCort 1997: Dennis McCort. «Hyakujo's Geese, Amban's Doughnuts, and Rilke's Carrousel: Sources East and West for Salinger's *Catcher*», *Comparative Literature Studies*, 34/3, The Pennsylvania State University, 260–278.
- Miller 1982: Edwin Haviland Miller. «In Memoriam: Allie Caulfield», *Mosaic*, 1: 129–140.
- Musil 2009 [1906]: Robert Musil. *Las tribulaciones del estudiante Törless*. Traducción de Roberto Bixio. Barcelona: Seix Barral.
- Nemrava & Rosso 2014: Daniel Nemrava & Ezequiel de Rosso. *Entre la experiencia y la narración: Ficciones latinoamericanas de fin de siglo (1970–2000)*. Madrid: Verbum.
- Neubert 1973: Werner Neubert. «Niete in Hosen – oder...?» En *Neue Deutsche Literatur*, 21: 130–135.
- Nieves Alonso 2004: María Nieves Alonso. «Alberto Fuguet, un (in)digno descendiente de una buena tradición». *Acta Literaria*, 29: 7–31, [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0717-68482004002900002&lng=es&nrm=iso] Web. 28/02/2020.
- Pasco 1997: Allan H. Pasco. *Sick Heroes. French Society and Literature in the Romantic Age, 1750–1850*. Exter: University of Exter.
- Plenzdorf 1984 [1972]: Ulrich Plenzdorf. *Las nuevas cuitas de W: un Werther en pantalón vaquero*, traducción de Marisa Delgado, Madrid: Alfaguara.
- Riesman 1950: David Riesman. *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, USA: Yale University Press.
- Rojo 2011: Grínor Rojo. «“Mala onda”, “lata” e “ironía” en *Mala onda* de Alberto Fuguet». *América sin nombre*, 16: 181–192.
- Salinger 1990 [1963]: Jerome David Salinger. *Seymour: Una introducción*, traducción de Carmen Criado, Barcelona / Buenos Aires: Edhasa.
- Salinger 1995 [1951]: Jerome David Salinger. *El guardián entre el centeno*, traducción de Carmen Criado. Madrid: Alianza Editorial.
- Salinger 2018 [1951]: Jerome David Salinger. *The Catcher in the Rye*, London: Penguin.
- Stayton 1985: Richard Stayton. «Required Reading: Why Holden Caulfield Still Catches You». *Herald Examiner*, 12 de octubre de 1985: 35.
- Waiblinger 1976: Franz Peter Waiblinger. «Zitierte Kritik. Zu den Werther-Zitaten in Ulrich Plenzdorfs Die neuen Leiden des jungen W.», *Poetica*, 8: 71–88.

**THREE NOVELS OF TEENAGERS:
SALINGER, PLENZDORF, FUGUET**

Summary

The purpose of this article is to analyse the novel *Mala onda* (1991), written by the Chilean Alberto Fuguet, from a comparative perspective that demonstrates the novel's belonging to the young adult novels, particularly to those novels that have a strong intertextual connection with J. D. Salinger's *The Catcher in the Rye*. To highlight its specific characteristics within this group, the book will be compared on the one hand, with its North American counterpart, and on the other hand, with a similar German novel, Ulrich Plenzdorf's *Die neue leiden des jungen W.* (*Las nuevas cuitas del joven W.*, 1972). What we will emphasise will be the escalation of pessimism and even of cinism, as well as the sharpening of the political awareness over the years. All these features are also connected with a subtle separation of the narrator's perspective and that of the implied author, in the context of a common first person narrative. Through these three novels we can observe the transformation of values and of the life ideals in the Occidental society during the last seventy years.

Keywords: Young adult novels, literature and politics, J. D. Salinger, Ulrich Plenzdorf, Alberto Fuguet.

Domingo Lilón¹
Universidad de Pécs
Hungría

LAS «MEMORIAS AMERICANAS» DE PÁL ROSTI: «TRAS LAS HUELLAS DE HUMBOLDT»²

Resumen

El artículo presenta la visión de Pál Rosti (1830–1874), geógrafo, antropólogo y fotógrafo húngaro, sobre su viaje a Cuba, Venezuela y México durante 1856–1859, su opinión sobre diferentes aspectos políticos, económicos y sociales que observara en estos países y que luego redactara en su obra titulada *Úti emlékezetek Amerikából (Memorias de un viaje por América)*, publicada en 1861. Pál Rosti había participado en la guerra de independencia húngara de 1848–1849. Tras la derrota de los húngaros, tuvo que emigrar del país.

Palabras clave: Pál Rosti, memorias, literatura de viaje, América Latina.

Introducción

Como escribiera Miguel de Cervantes a través de su famoso personaje, El Quijote, «el que lee mucho y anda mucho, ve mucho y sabe

¹ lilon.domingo@pte.hu

² Con estas palabras describe el mismo Rosti su camino hacia los llanos venezolanos («*Llanosi út Humboldt után*»).

mucho».³ Con este aforismo podríamos caracterizar la vida y la obra del geógrafo, etnógrafo y fotógrafo húngaro, Pál Rosti.

Según mi parecer, para difundir el conocimiento relativo a la tierra casi no hay medio más eficaz que el de poder ofrecer claras imágenes mediante fotografías caracterizadoras, fieles, de algunos paisajes de las diversas regiones, sus ciudades, edificaciones, plantas, etc. En consecuencia, considero como una de las tareas principales de mi peregrinación, la elaboración de imágenes de este género, hechas gracias a la fotografía (*Correo del Orinoco* 2011: 4–5),

escribiría en 1861 en el prólogo de su obra *Memorias de un viaje por América*.⁴ Para llevar a cabo su empresa, Rosti pasó «alrededor de dos años en Francia e Inglaterra para adquirir los conocimientos y la preparación que necesitaría en mi proyectado viaje y, principalmente, para poder aprender en París el oficio de la fotografía» (*Correo del Orinoco* 2011: 4–5).

La obra de Pál Rosti, su estudio, podemos clasificarla en cuatro áreas de investigación: a) como fuente histórica debido a que fue testigo presencial, b) como Literatura de viajes, c) como tema recurrente en el latinoamericanismo húngaro, y d) como aporte a la fotografía.⁵

Para los estudiosos venezolanos, la foto que Rosti le hiciera al árbol el Samán de Güere, tiene un significado especial ya que el mismo había sido descrito por Humboldt durante su estancia en Venezuela (1799). Así, en un artículo periodístico titulado «El Samán de Güare: un árbol histórico» se escribe:

³ Como hay tantas ediciones de *El Quijote* de Cervantes, para simplificar, esta cita la tomo de la página del Centro Virtual Cervantes: [<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/default.htm>] Web 20/09/2019.

⁴ Por cuanto la obra completa, *Memorias de un viaje por América*, no está completamente traducida al castellano, hemos respetado las traducciones parciales que se han hecho. La cita en cuestión se encuentra en el artículo «El samán de Güere. Un árbol lleno de historia», publicado por la revista *Correo del Orinoco* (No. 32) del 7 de noviembre de 2011, 4–5. La obra que tenemos fue publicada en Budapest en 1992 y en conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América. Rosti dividió su libro en tres grandes capítulos, Cuba, Venezuela y México, enriqueciéndolo con varias de sus fotografías, así como con muchas ilustraciones de las regiones y ciudades visitadas.

⁵ Como fuente histórica hay varias publicaciones, especialmente de autores venezolanos en donde su obra ha encontrado un enorme hueco debido a que sólo lo concerniente a Venezuela ha sido traducido al castellano.

Pasaría medio siglo para que el fotógrafo y naturalista húngaro Pal Rosti —afanoso por conocer los estudios botánicos realizados por Humboldt— plasmara el imponente samán en su célebre fotografía. Rosti comentó el significado de este singular árbol en el seno del pueblo venezolano, diciendo: «El árbol es muy respetado en toda Venezuela, lo cuidan con esmero y el pueblo tiene veneración por él» (*Memorias de Venezuela* 2008: 60).

En el siguiente ensayo nos proponemos hacer un enfoque descriptivo de algunos aspectos tales como las clases sociales que distinguió Rosti en los tres países visitados, la geografía, la economía, las costumbres y, naturalmente, la naturaleza, de su obra *Memorias de un viaje por América*, publicada originalmente en húngaro en 1861. Rosti mismo se había propuesto presentar una imagen de lo visto y experimentado, pero sin la pretensión de un científico. Al respecto escribió:

He tomado la pluma para contribuir, conforme a mi escaso talento, a cubrir el vacío que existe en este género en la literatura nacional. No me gustaría fatigar a mis queridos lectores con el trato científico o con submersión más profunda que tienen cabida en manuales especializados. Máximo me he extendido en este terreno en las notas y en los anexos; tampoco me he adentrado en la descripción de aventuras asombrosas o episodios de esta índole, porque me he cuidado de convertir al viajero relator en un héroe de novela. Mi mayor empeño se ha concentrado en dibujar con colores vivos y mayor naturalidad aquellas impresiones que los paisajes, la vegetación, la gente y sus relaciones ejercieron en mí. Y de esta manera ofrecer a mis compatriotas los conceptos más claros sobre lo experimentado, los informes y las descripciones que corresponden a la realidad (Rosti 1992: s/n).

Considerando el amplio uso de su obra sólo nos queda confirmar y añadir que con creces superó las tareas y finalidades de su viaje.

Biografía de Pál Rosti

Pál Rosti⁶, geógrafo, etnógrafo, fotógrafo, nació en Pest, el 29 de noviembre de 1830. Procedía de una familia de oficiales y funcionarios. Su padre, Albert Rosty (1779–1847) era un «terrateniente, subprefecto y notario en la comarca de Békés, una persona inteligente y amante de la música y el teatro» (Jancsó 2014: 202). Tenía tres hermanas, dos de ellas

⁶ El apellido original era Rosty. Sólo Pál cambió la «y» por una «i». En una carta de 1862 escrita por él a János Pomperly, editor del *Pesti Napló*, le corrige alegando con un «Rosti (con «i» y no con «y»)» (Kincses 1992: 5). El por qué de dicha actitud no lo sabemos.

casadas con importantes personajes de la época: «el barón József Eötvös y Ágoston Trefort, demócratas liberales y ambos ministros de cultura, que tuvieron influencia significativa en el desarrollo del joven Rosti» (Jancsó 2014: 202). Este acercamiento a sus cuñados Eötvös y Trefort se acentúa tras la muerte de su padre, Álbert, en 1847. Especialmente Trefort, quien consideraba que los países, pueblos, costumbres, sólo se pueden conocer a través del análisis local y no a través de libros y descripciones.

Pál Rosti «estudió ciencias naturales, especialmente la Botánica, y también música» (Bueno 1977: 75-76). Participó en la Revolución de 1848. Tras la derrota húngara en 1849, su cuñado Ágoston Trefort se lo lleva a Salzburgo. En septiembre de 1849 se matricula en la Facultad de Ciencias Naturales de la Universidad de Munich donde estudió Química. Tras su regreso a Budapest empieza a estudiar Geografía y Etnografía, ingresando en 1853 en la Sociedad Húngara de Geografía. En diciembre de 1854 parte a París donde estudió fotografía ya que comprendía la importancia de ésta en la descripción y el estudio de la Geografía. Rosti «soñaba con emprender un gran viaje, calco de la obra del gran viajero alemán, Alexander von Humboldt, realizado en 1800» (Jancsó 2014: 202).

Antal Vállas, académico, matemático, profesor de Rosti, a quien se le considera el autor de la primera fotografía en Hungría realizada en 1840, influyó mucho también en su vida y su obra, tanto desde las Matemáticas como desde la fotografía. En 1851 Vállas emigró a los EE UU, asentándose un tiempo en New Orleans. No accidentalmente Rosti pasaría un tiempo en esta ciudad, recibiendo, quizás, consejos de su antiguo profesor. Vállas había vivido también dos años en Nicaragua como propietario de una plantación de café. Sin duda alguna, el viejo maestro le hubo de contar cosas interesantes de este país y región.

El 4 de agosto de 1856 parte desde Havre de Grace (Francia) rumbo a los EE UU, país donde vivió siete meses. De los EE UU viajó a Cuba, Venezuela y México, para regresar a Hungría el 26 de febrero de 1859. En 1861 publica su obra *Memorias de un viaje por América*, e ingresa en la Academia Húngara de Ciencias. Muere en Dunapentele, el 7 de diciembre de 1874.

Cuba, Venezuela y México: *Memorias de un viaje por América*

Pál Rosti tenía 26 años cuando partió para América, estando allí un año y cuatro meses. Sin embargo, dedicó seis años de su vida a preparar su gran viaje. Durante dos años pudo reunir, recopilar y organizar todo el material que necesitaría en su hazaña tras las huellas de Humboldt.

Por sus viajes y estudios sabemos que hablaba inglés, alemán y francés. No tenemos constancia sobre sus conocimientos de español, pero por las explicaciones y notas en su libro *Úti emlékezetek Amerikából* (*Memorias de un viaje por América*) podemos deducir que sí lo dominaba hasta cierto nivel.

Pál Rosti fue un observador meticuloso, observador atento de todo lo que sucedía a su alrededor. De esa forma pudo describir paisajes, flora y fauna, composición social y étnica de las poblaciones, producción económica y situación política de todos aquellos lugares visitados. Naturalmente, conforme a su tarea propuesta, no sólo los describió con palabras en su libro *Memorias de un viaje por América*, sino también los plasmó en sus fotografías.

La Cuba a la que Rosti arribaría en 1857 era la Cuba esclavista que había conocido Alexander von Humboldt y sobre la cual había escrito una obra titulada *Ensayo político sobre la isla de Cuba* y en la que describe la esclavitud como «el mayor de todos los males que han afligido a la humanidad» (Humboldt 2005: 220). Un poco más de una década después, en 1868, se iniciaría en Cuba la llamada «Guerra de los diez años» (1868–1878) o «Guerra grande», primera guerra de independencia contra España. Unos meses más tarde, Rosti llegaría a la Venezuela gobernada por el general José Tadeo Monagas, quien sería derrocado por una revolución en 1858. Su hermano, José Gregorio Monagas, presidente de la República entre 1851 y 1855, había abolido la esclavitud en 1854. Por su parte, el México visitado por Rosti era el México de la Constitución liberal de febrero de 1857 y que sería promulgada en marzo del mismo año. México era escenario de la lucha entre liberales y conservadores. Los liberales, dirigidos por Benito Juárez, habían llegado a la presidencia y en 1861 suspenderían el pago de la deuda externa. Como resultado de ésto, Francia, Reino Unido y España decidieron intervenir. Con el apoyo de Francia, que había ocupado la capital, en 1863 se estableció el imperio en México con Maximiliano de Habsburgo como emperador, imperio que duró hasta 1867 cuando fue derrotado por las fuerzas liberales.

Cuba

Sobre *Cuba* hizo una descripción general del país, escribió sus experiencias de un domingo en la ciudad de La Habana, sobre el clima, sobre las plantaciones de cañas y la producción de azúcar, sobre la esclavitud, sobre la composición étnica de la población, sobre los colonos chinos y las plantaciones de tabaco y la producción de cigarro. Su estancia en Cuba fue muy fructífera en experiencias.

Salvador Bueno (1977: 76) y Katalin Jancsó (2014: 205) destacan la descripción que hace Rosti sobre la volanta, coche tirado por caballos que era muy popular en el Caribe y que según él, funcionaba «a pesar de romper todas las leyes del equilibrio».

Tras una descripción técnica de la volanta, Rosti considera que dicho artilugio es «una verdadera tortura al animal, principalmente si vemos a un famélico caballo que apenas puede mantenerse de pie y que sin embargo lleva por las estrechas calles a los pesados volantero y calesero» (Rosti 1992: 4).⁷ Según Rosti, todo el mundo utilizaba la volanta, independientemente del color de la piel, el rango, la pertenencia racial: el tendero, el comerciante, el político, la cocinera, etc. Es decir, todos los estratos sociales de la sociedad habanera de la época.

Naturalmente, la volanta servía no sólo como medio de transporte rápido y eficiente, sino también para mitigar ese calor tropical que él mismo experimentara. Según Rosti (1992: 4), «durante el día en La Habana, es decir entre las 9-5 horas⁸ sólo sale de su habitación aquel que tiene asuntos que atender y de poder hacerlo, entonces en la mencionada volanta».

En su *Egy vasárnap Habanában (Un domingo en La Habana)* hace una excelente descripción de su experiencia habanera. Según Rosti (1992: 6), «el domingo es el día más interesante para los extranjeros», porque ese día se enriquece con cuadros originales. Por esto hay que entender la forma en que se visten ese día los habaneros de diferentes orígenes socioeconómicos, así como también las diferentes actividades «domingueras».

La vida social (y religiosa) de un domingo cualquiera en La Habana, según Rosti, empieza temprano, entre las 6:00-9:00 a.m., en la Iglesia. A ella asisten todos, los señores, los mulatos, los esclavos, todos bien vestidos, especialmente las mujeres. Claro, con sus respectivas diferencias: las más ricas mucho mejor vestidas que las esclavas. Por lo general, las primeras llegan en las volantas, las últimas a pie.

Las iglesias no tenían butacas (como en Hungría) o sillas (como en Francia), algo que le llamó la atención a Rosti. Por ello, al templo entraba primero un joven negro, extendía una pequeña alfombra sobre la cual se arrodillaban luego, o se sentaban durante la misa, las señoras (blancas) junto con sus hijos. Las mujeres siempre ocupaban el centro del templo, mientras que los hombres se mantenían de pie o arrodillados, pero

⁷ Las traducciones son del autor de este ensayo.

⁸ 9:00 a.m.-5:00 p.m. D.L.

siempre a los lados. Para Rosti, el ver sentadas o arrodilladas a las señoras blancas y ricas, con su distinguida vestimenta, a las mulatas, con su ropa veraniega y siempre descotada y a las negras esclavas, vestidas con ropa de las señoras, era un auténtico y original cuadro de la sociedad.

La misa iba acompañada de música clásica interpretada por algún grupo musical de negros, que según Rosti, «para un oído europeo es tarea difícil escuchar hasta el final». Especialmente si se interpretaba a Haydn o a Mozart (Rosti 1992: 7).

Otro asunto que le llamó la atención a nuestro viajero fue que tras finalizar la misa, la mayoría de los jóvenes se colocaban a la salida de la iglesia para así intercambiar una que otra mirada o, de tener más suerte como el mismo Rosti, «poder ver unas bellas piernas al subir a la volanta» (Rosti 1992: 7).

Tras la misa, el siguiente acontecimiento social, al menos para los hombres, era ir al Valle de Gallos, en La Habana, a las 11:00 a.m para presenciar o participar en las peleas de gallos. En este evento matiza también que no se trata sólo de una pasión popular, de la gente llana del pueblo, sino también de los ricos. Describe Rosti detalladamente estas peleas de gallos en donde los animales pelean hasta el final. Según Rosti, esta pasión (de gallos y peleas) es característica de los pueblos hispanos.

A partir de las 4:00 p.m. la siguiente actividad social de los hombres era la plaza de toros. Durante el verano se realizaban actividades cada domingo; en invierno, cada segundo domingo. Las corridas de toros, según Rosti, eran más terribles que las peleas de gallos. Para él no era más que una tortura hacia los animales. En esta actividad, matiza, no participaban las mujeres.

A partir de las 5:00 p.m. la mayor actividad era dirigirse al Paseo de Tacón que conllevaba a la Calzada de la Reina y al Fuerte Príncipe. Allí asistían todos de la mejor forma vestidos, llegando a reunir cientos de volantas. Para Rosti, el hecho de que en La Habana hubiesen relativamente más volantas que en las grandes ciudades de Europa se debía a que en La Habana había muchos ricos. Además, para las mujeres de La Habana, la volanta era una *conditio sine qua non*: la mujer que se considerara a sí misma parte de la alta sociedad nunca va a pie, nunca baja de la volanta, incluso si se dirige a la tienda «es el comerciante infeliz el que debe llevar su mercancía, a veces todo su almacén, a la volanta. Puedo decir sin exagerar que hay mujeres que durante todo el año no habían dado ni diez pasos fuera de su casa» (Rosti 1992: 11; Bueno 1977: 76).

Según Rosti, muy pocos hablaban lenguas extranjeras. Igual impresión negativa tuvo sobre la educación y las artes.

Durante los dos meses de estancia en Cuba, Rosti pudo llevar a cabo varias actividades como la de visitar algunos ingenios azucareros («Isabel», «La Unión»), viendo cómo se desarrollaba la fabricación de azúcar, proceso que luego describiría en sus escritos. Visitó plantaciones de tabaco y café, pudiendo constatar allí el trabajo de los esclavos, sacando sus propias conclusiones respecto a la mano de obra esclava en las diferentes ramas de la producción agrícola, así como con respecto a la situación de los negros en los EE UU. Un dato interesante lo ofrece respecto a los trabajadores chinos, mejor conocidos como culíes.

Rosti dedicó algunas páginas de su libro *Memorias de un viaje por América* para escribir sus experiencias sobre la esclavitud en Cuba. Según él, los negros eran inferiores a los blancos ya que «Dios creó a los negros más fuertes físicamente, pero más débiles intelectualmente que los blancos» (Rosti 1992: 20). Pero matiza que esta diferencia se debe, principalmente, a la forma en que son educados, socializados: sin escuelas, educación religiosa, etc., los negros no tienen otro camino más que el trabajo físico en las plantaciones, las fábricas o el servicio doméstico.

Según él, los esclavos estaban satisfechos de su suerte y su situación; «no vi a ninguno triste», escribiría en su obra. Para Rosti, el eterno buen estado de ánimo y de humor eran característicos de ellos (Rosti 1992: 21). Habiendo estado en los EE UU, donde también fue testigo del sistema esclavista, Rosti tenía fundamento para hacer una comparación con la esclavitud que existía en Cuba. Según él, las leyes esclavistas cubanas eran más humanas que las de otro Estado esclavista. Por ejemplo, en Louisiana (EE UU), los esclavos no podían poseer ningún bien sea recibido, ganado o robado, porque todo pertenecía al amo. En Cuba, mientras, sí era posible, pudiendo ejercer el esclavo su derecho de propiedad como el de cualquier hombre libre. Según él, en La Habana se trata tan bien a los esclavos que apenas puede percibirse que se trata de un Estado esclavista, «principalmente si se lee una obra como *La cabaña del Oncle Tom* (sic)» (Rosti 1992: 23). Esa misma impresión de la «felicidad» de los esclavos cubanos era la que le harían saber a Rosti los esclavistas cubanos. Al menos en las conversaciones que él sostuvo con varios de ellos, éstos se lo expresaron más de una vez.

Rosti consideraba que la situación de los negros esclavos cubanos era similar a la de los trabajadores pobres de Europa ya que ambos se enfrentaban a los mismos problemas materiales como lo eran el mantenimiento de la familia, la salud, etc.

El trabajo en los ingenios azucareros era el más pesado para los esclavos cubanos, donde se trabajaba en jornadas de 6 horas; un grupo

sustituía a otro. El trabajo allí lo controlaba un «inspector», esclavo él también, quien con gritos y su látigo mantenía el orden. Sin embargo, durante su estancia en Cuba Rosti no vio nunca alguna situación en que el uso del látigo fuera necesario. Mientras trabajaban, los esclavos cantaban «si por canto entendemos algunos sonidos y gritos» (Rosti 1992: 20).

Para Rosti y cualquier europeo, el clima era lo peor del trabajo. Sin embargo, según sus palabras, para los negros el calor no significaba dificultad alguna. Al contrario, sufrían si bajaba la temperatura (para felicidad de los europeos). Rosti comparaba a los negros con los caimanes del Orinoco, capaces ambos de pasar horas bajo los rayos del sol. Por lo general, la época de la cosecha (5 meses) era la más fatigosa para aquellos esclavos que trabajaban en las plantaciones de caña de azúcar y de plátanos, ya que estos cultivos no requerían muchas labores o atenciones. Los esclavos que trabajaban en los ingenios podían tener gallinas y cerdos, incluso un poco de tierra para cultivar. Sin embargo, «en esta bendecida región, donde sólo se necesita sembrar y cosechar, a menudo no se hace por pura pereza» (Rosti 1992: 21).

Los esclavos que trabajaban en las ciudades, por ejemplo, en las fábricas de cigarro o en el servicio doméstico, tenían mejor suerte que los que trabajaban en los ingenios, siendo el mayor castigo para los primeros ser enviados a trabajar a las plantaciones en caso de haber cometido algún robo o infidelidad al amo.

Un esclavo fuerte costaba unos 500 dólares, aumentando su precio a 1,500–2,000 dólares en caso de éste haber aprendido algún oficio, por ejemplo, para ser cochero, cocinero, etc.

Los esclavos cubanos podían obtener su libertad, entre otras, mediante la gracia, el favor del amo como recompensa a los servicios y fidelidad prestados durante años. Sin embargo, en muchas ocasiones rechazaban esta libertad. En su libro, Rosti hace referencia a un caso del cual él fue testigo. Según su relato, «don J. Jorrín», un rico terrateniente cubano llevó consigo a dos esclavos suyos durante su larga estancia en Europa; uno como mayordomo, otra como ama de casa. Tras su regreso a Cuba organizó un almuerzo al cual invitó a sus amigos. Al final del almuerzo y tras explicar que durante su estancia en Europa sus esclavos disfrutaron de la «libertad», por cuanto en Europa no existía ya la esclavitud, decidió otorgarles la libertad. Para sorpresa de todos, también para Rosti, ambos esclavos rechazaron la regalada libertad, alegando que no la querían, que se sentían muy bien en casa del amo. Para Rosti, la explicación a esta actitud radicaba en que como hombres libres, los esclavos no representaban ya una carga para los amos, es decir, ellos

tenían que obtener la forma y los medios para alimentarse, vestirse, vivir. Por eso preferían seguir siendo esclavos. Según Rosti, muchos ex-esclavos terminaban en la cárcel o regresaban a casa de sus amos.

Por último, Rosti se sorprendía de que con tantos esclavos las casas estuvieran «sucias y desordenadas»: «Es un hecho que si en La Habana se necesitan 10 esclavas para mantener el orden en una casa, en Europa se necesitarían sólo 2» (Rosti 1992: 23).

Venezuela

En 1857, y desde La Habana, parte hacia la isla de St. Thomas y de allí al puerto de La Guaira, Venezuela. Estando allí se hospedó en la hacienda llamada El Palmar, ubicada en Aragua y cuyo propietario era Francisco (Franz) Vollmer, terrateniente venezolano de origen alemán.

La descripción que hace de la hacienda, la producción de azúcar (papelón) y el cultivo del café, el aguardiente, la música y la gente que conoció nos dan una imagen de una parte de la Venezuela de la época. Sobre la hacienda escribe:

Cerca de la población de San Mateo, hacia el centro del valle de Aragua, está situada la hacienda El Palmar, posesión del señor Francisco Vollmer [sic.], para quien tenía una carta de recomendación, proporcionada por un común amigo de Caracas.

Arribé, pues, a El Palmar, donde fui objeto de un recibimiento tan amistoso, que realmente sólo lo puedo comparar con la hospitalidad húngara. Aunque tenía la intención de permanecer allí sólo algunas horas, o —como máximo— un día, cediendo a mi amable anfitrión —que me retenía constantemente— estuve con él todo un mes. Tuve así la oportunidad de conocer bastante de cerca el valle de Aragua, su flora, el carácter y las costumbres de sus gentes y también algo sobre el manejo de las plantaciones de café (http://fundavollmer.com/?page_id=174).

Rosti, gran observador, describe la casa de la siguiente manera:

La casa de habitación del señor Vollmer está entre los cafetales y los cañamelares, frente al trapiche y al alambique. Es una casita sencilla, cuadrada, de dos pisos, rodeada de corredores de madera, de techo bajo y con aleros, que dan sombra al corredor. La casa es de los viejos tiempos; gruesas vigas, hechas de resistente madera de cedro, sostienen el techo y las paredes principales. El mobiliario es también sencillo, está lejos de ser brillante o de estar de moda, no obstante es agradable (http://fundavollmer.com/?page_id=174&page=4).

Sobre el valle de Aragua, donde pasó cierto tiempo, Rosti escribe:

En el valle de Aragua el café constituye la principal riqueza de la región, así como el azúcar en la isla de Cuba. La plantación de café generalmente dura mucho, existen en Venezuela algunas de sesenta o setenta años; la de El Palmar tiene aproximadamente treinta. En ella se producen anualmente —en números redondos— 2.000 quintales de café. El señor Vollmer tiene también, en El Palmar, una plantación de caña de azúcar. El cultivo de la caña y la preparación del azúcar se diferencian en parte de los procedimientos usuales en la isla de Cuba (http://fundavollmer.com/?page_id=174),

En el valle de Aragua no hay animales salvajes ni carnívoros, a lo más existen serpientes venenosas, aunque yo —pese a mi búsqueda entre las cañas y las hierbas y en las espesuras— no pude ver ninguna. En el porche de la casa hay una boa constrictor disecada del grueso de un muslo de hombre y de un tercio del brazo de largo, que mataron en las tierras del señor Vollmer. Don Federico me mostró cinco o seis serpientes Klaris en alcohol, una de las cuales había sido hallada, entre la caña, durante mi estada en la hacienda. Es, pues, indudable que hay serpientes en el valle de Aragua (http://fundavollmer.com/?page_id=174&page=4).

Rosti, que había visitado en Cuba algunos ingenios, aprovechó su estancia en El Palmar para ver la elaboración del papelón y el azúcar morena no refinada, sobre los cuales escribió:

En El Palmar, como en todo el Valle de Aragua, no fabrican azúcar de la caña —como en la Isla de Cuba—, sino papelón y aguardiente. El papelón no es —en esencia— otra cosa que el azúcar morena o granulada, no refinada, o sea, el guarapo de caña espesado, es decir, en estado sólido; su elaboración es mucho más sencilla que la del azúcar. El Trapiche, que muele la caña, es —por lo general— impulsado con agua en el valle de Aragua y está construido por tres cilindros de hierro, dan vueltas en sentidos contrarios. El zumo extraído, o sea el guarapo, lo cocinan sucesivamente en tres calderas, hasta que se transforma en un espeso melado, entonces lo vierten en vasijas cónicas de barro y lo enfrían. Al evaporarse la parte acuosa queda un cono sólido, color café oscuro, de una libra y media, que sacan del recipiente y envuelven en hojas secas de plátanos. Este es el papelón. En Venezuela —exceptuando las casas nobles— emplean en general al papelón en lugar del azúcar. Este artículo juega un gran papel en la economía doméstica de los criollos, tan aficionados al dulce, y lo utilizan en la preparación de confituras y dulces, de los cuales hay algunos cuyo sabor no es precisamente malo. En muchos lugares —sobre todo en los

Llanos— vi que usaban el papelón a modo de pan, verbigracia, lo comían con un trozo de queso en el desayuno. Indudablemente, dado su contenido de melaza, tiene gran valor nutritivo. Su sabor —cuando nos hemos acostumbrado a él— no es desagradable. Disuelto en agua caliente (el nombre de esto es también guarapo), con una o dos gotas de zumo de limón y con ron es una bebida agradable y sana (http://fundavollmer.com/?page_id=174&page=2).

Sobre el aguardiente escribe:

Junto al trapiche está el alambique, o destilería de aguardiente. La destilación del aguardiente es bastante sencilla. Hierven el guarapo en grandes cubos abiertos y luego lo destilan en sencillos aparatos. La demanda del aguardiente es tan grande que el señor Vollmer no tiene un barril en la bodega, es más, no tiene bodega; en cuanto se elabora, se vende. Preparan trescientas cargas mensuales. Cuando estuve allá el precio de una carga era de doce dólares, pero su precio regular es de sólo seis a ocho dólares (http://fundavollmer.com/?page_id=174&page=3).

Gran aficionado a la música, Rosti pudo deleitarse con interpretaciones a cargo del mismo anfitrión, Federico Vollmer Ribas, ejemplo de la cultura musical característica de las élites y de la cual el mismo Rosti mucho recibió en la casa paterna:

A la tardecita cabalgábamos —comíamos de seis a siete—. La noche estaba consagrada a la conversación y a la música. Debido al excelente intérprete de piano que era don Federico, pude deleitarme, también en la zona tórrida, con las sonatas de Beethoven y Mozart y con canciones de Mendelssohn y Schubert. Hacia las once nos acostábamos, quedando las puertas y ventanas totalmente abiertas (http://fundavollmer.com/?page_id=174&page=5).

Federico Vollmer ofrecería un “haramocho”, es decir, una fiesta en honor a Rosti. De esta forma, el gran observador viajero húngaro pudo familiarizarse con la música, los bailes e instrumentos musicales de la región, así como con parte de sus vecinos y sus costumbres:

Don Federico y algunos de sus amigos organizaron en Cagua, localidad cercana a El Palmar y situada entre cafetales, un “haramocho” o fiesta en mi honor. La concurrencia estaba formada por las capas superiores de la gente del pueblo. Todas las mujeres y la mayoría de los hombres eran mestizos. Algunas velas de sebo iluminaban con excesiva modestia la

pequeña habitación, de la pequeña casa campesina. En un rincón estaba la orquesta, es decir, un arpa desafinada, que acompañaba un negro con su canto, o mejor con gritos recitados, mientras otro hacía sonar las maracas. La maraca se hace con una totuma, aproximadamente del tamaño de una bala de cañón de seis libras, en la cual se ponen granos de maíz; a ésta se le añade un mango. Saben hacer sonar este instrumento, único en su género, con singular habilidad y según diferentes ritmos. Acompañan el arpa y las maracas con cantos, que gritan o recitan monótonamente y que no posee interés musical ni poético; su tema es casi siempre el amor y no pocas veces es atrevido.

Es costumbre cuando entra un señor noble, improvisar versos en su nombre y los gritan hasta que reciben dinero. Existen diversos bailes; hay una especie de vals muy lento; asimismo, hay otro que se parece a nuestra *csárdás*, sólo que es mucho más lento. Intervienen en él cuatro parejas, al terminar el verso los cuatro bailarines se retiran y las cuatro muchachas escogen nuevas parejas, tirándoles sus pañuelos, si los tienen. Al terminar nuevamente el verso, son las bailarinas las que se alejan y los hombres son los que escogen pareja, y así sucesivamente. Una de las bellezas morenas de brillantes ojos me honró con su escogencia. Mis amigos creyeron que por ser forastero iba a quedar mal en el desconocido baile, pero, estando iniciado en los secretos de la *csárdás*, salí mal que bien del aprieto, ante la admiración de los presentes. Al terminar cada pieza las mujeres se sientan en fila, en estrechos bancos colocados contra las paredes, y no dicen una palabra en toda la noche. Los hombres, que conversan o fuman formando grupos, no se ocupan de ellas en lo más mínimo. ¡Cuán diferente es esto de nuestras alegres y bulliciosas fiestas! (http://fundavollmer.com/?page_id=174&page=6).

Los cinco meses de estancia de Rosti en Venezuela fueron de una experiencia inolvidable. Además de conocer lugares como La Guaira, Caracas, San Juan de los Morros, Angostura, Rosti tuvo también la posibilidad de examinar la flora y la fauna, la composición social de los habitantes de ciudades y del interior como los llanos, el Orinoco, etc.

Pero quizás lo más simbólico, lo más ilustrativo de su estancia en Venezuela es aquella fotografía que tomara al Samán de Güere, árbol al que Humboldt había hecho referencia durante su viaje a América y que Rosti, con su fotografía, inmortalizaría. Mucho más emoción le produce cuando el 1 de noviembre de 1858, Rosti le entrega al maestro una copia de esta fotografía.

En julio de 1857, Rosti arriba a México.

México

La estancia en México le aportó también a Pál Rosti una experiencia extraordinaria y de primera fuente. La Geografía, la flora y la fauna figuran entre los primeros temas que llaman su atención, especialmente lo relacionado con el cultivo del maíz, del pulque.

Igual de importantes son las visitas que hace a Veracruz, Orizaba, Ciudad de México, como también a Popocatepetl, Palenque.

La población, los indígenas, la composición étnica y social del país, el papel de la Iglesia fueron temas de interés del viajero húngaro, así como también las manifestaciones culturales, especialmente las festividades religiosas (Semana Santa, Día de los Muertos, Nochebuena, etc.). De la amplia y enriquecedora experiencia mexicana de Rosti queremos destacar las relativas a las festividades, las cuales él mismo enmarcó en un apartado titulado *Mexico ünnepel (México festeja)*.

Dentro de las múltiples festividades mexicanas, Rosti prestó gran atención, entre otras a cuatro de ellas: a) la Fiesta Nacional, b) el Día de los Muertos, c) la Navidad y d) la Semana Santa.

La Fiesta Nacional de México, el 16 de septiembre, la presenta haciendo una descripción de la ornamentación de la festividad, especialmente en los teatros Iturbide y Nacional, lugar desde donde los oradores se dirigirían al pueblo, matizando el poco interés y atención de los presentes.

Rosti resalta la importancia de El Día de los Muertos en México. Lo presenta mediante una descripción de una morada indígena en donde predomina el orden, la limpieza, la ornamentación con flores, mientras las mujeres preparan tortillas y demás platos para ofrendar a los parientes muertos. Entre las comidas figuran el huajalote (pavo), el chile, los tamales, así como el pulque y el mescal.

Otra fiesta religiosa importante en México es la Navidad. Sin embargo, para él, acostumbrado a la tradición germana del árbol de Navidad, echa en falta esta tradición en México como resultado, según su opinión, de la ausencia de dicha tradición en España, Italia o Francia. Si allí no la hay, entonces en México tampoco. La Navidad, tal como la describe Rosti, se celebra con dulces, pasteles, establos y belenes, entre otros. Destaca la enorme cantidad de iglesias que hay en el país desde donde se llevan a cabo fuegos artificiales. Los ricos, entonces, regalan ropa y dinero a los pobres.

Rosti se hace eco también de la Semana Santa en México. Destaca que ya a partir del Domingo de Ramos se inician las festividades religiosas,

destacando la procesión que empieza el Jueves Santo y que durante el Viernes Santo se mantiene en silencio.

Por último, agrega la festividad de Nuestra Señora de la Virgen de Guadalupe, el 12 de diciembre, como otra de las grandes festividades religiosas mexicanas.

En noviembre de 1858, y de regreso a Hungría, Rosti viaja a Berlín para visitar a Humboldt, guía suyo en su gran empresa americana. Rosti había leído las obras de Humboldt, continuando parte de la ruta del sabio alemán. Además había recibido de Humboldt cartas de recomendación que le sirvieron de mucho en su viaje a América. En Berlín le regaló a Humboldt un primer ejemplar de su libro de fotografías que había hecho en París. Cuando Humboldt vio la foto del Samán de Güere, aquel árbol sobre el cual había escrito lo siguiente medio siglo antes,

Al salir del pueblo de Turmero, a una legua de distancia, se descubre un objeto que se presenta en el horizonte como un terrontero redondeado, como un túmulo cubierto de vegetación. No es una colina ni un grupo de árboles muy juntos, sino un solo árbol, el famoso Samán de Güere, conocido en toda la provincia por la enorme extensión de sus ramas, que forman una copa hemisférica de 576 pies [180,8 metros] de circunferencia... Los habitantes de estos valles, y sobre todo los indios, tienen veneración por el Samán de Güere, al que parecen haber hallado los primeros conquistadores poco más o menos en el mismo estado en que hoy lo vemos. Desde que se le viene observando atentamente no se le ha visto mudar de grosor ni de forma (*Correo del Orinoco* 2011: 4-5).

dijo: «Este hermoso árbol está lo mismo ahora que hace sesenta años: ninguna de sus ramas se ha doblado; está exactamente tal y como lo contemplé con Bonpland cuando éramos jóvenes, fuertes, llenos de vida [...]» (Jancsó 2014: 203).

Antes de regresar definitivamente a Hungría, el 4 de noviembre de 1858, Rosti había hecho cuatro libros de las fotografías que había tomado en Cuba, Venezuela y México. Un ejemplar regaló a Humboldt en Berlín, el cual hoy día se encuentra en el Deutsches Museun. El ejemplar que regaló a su hermana Ágnes Rosty y a su marido, el barón József Eötvös, se encuentra en el Instituto de Geofísica Lóránd Eötvös, el ejemplar regalado a su otra hermana. Ilona Rosty y a su esposo, Ágoston Trefort se encuentra en el Museo de Fotografía en Hungría. Un cuarto libro de fotos se encuentra en el Museo Nacional de Budapest.

Ni antes de su viaje a América, ni después de su retorno a Hungría conocemos fotos de Pál Rosti lo que ha llevado a varias conjeturas tales

como que los conocimientos adquiridos en París los dedicó sólo para este viaje suyo a América, o que de haberlas, las fotos, éstas se han perdido.

En 1861, y tras dos años de su regreso definitivo a Hungría, publica su *Memorias de un viaje por América* con la colaboración del litógrafo Gusztáv Kletle, quien le ayudó a pintar las fotos que había tomado para la publicación de su obra.

Conclusión

La vida y la obra de Pál Rosti ocupan un lugar preferencial en las relaciones Hungría-América Latina. La obra de Rosti la podemos analizar desde diferentes ópticas, desde diferentes fuentes, y ese es su gran poder de atracción. Que nuevas y nuevas generaciones sigan escribiendo, ocuparse de la obra de Rosti es la mejor explicación.

Con sus escritos, sus fotografías, Rosti desempeñó un gran papel en la divulgación de América Latina en la sociedad húngara de la época y posterior a él. Pero no sólo en Hungría y los húngaros, sino también entre los mismos latinoamericanos, tal cual el caso de Venezuela donde su obra es motivo constante de estudio, de publicaciones.

Tras su regreso a Hungría se dedicó a las ciencias, fue miembro de la Academia Húngara de Ciencias. Pero se dedicó también a otras actividades favoritas suyas, como el deporte, la música. Escribió también varias crónicas sobre su viaje a los EE UU y que fueron publicadas en *Hazánk s a Külföld*. El final de su vida lo pasó en Dunapentele, donde murió en 1874.

No teniendo familia, se complacía en la belleza y la naturaleza. Aquí olvidó sus dolores y endulzó su vida en compañía de sus amigos, sobre todo de sus conocidos pintores, músicos y parientes. Este año ha contemplado por última vez cómo sus rosas han florecido y se han marchitado, y sus pétalos ahora caerán sobre su tumba... reza la nota necrológica recogida por *Vasárnapi Újság* del 20 de diciembre de 1874 (Jancsó 2014: 207).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bueno 1977: Salvador Bueno. *Cinco siglos de relaciones entre Hungría y América Latina*. Budapest: Editorial Corvina.

Cervantes [S.A.]: Miguel de Cervantes, *El Quijote*.

[<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/default.htm>] Web. 20/09/2019.

- Correo del Orinoco* (No. 32) del 7 de noviembre de 2011, [http://fundavollmer.com] Web. 20/09/2019.
- Humboldt 2005: Alexander von Humboldt. *Ensayo político sobre la isla de Cuba*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Jancsó 2013: Katalin Jancsó. «Húngaros en los trópicos. Rosti Pál y otros viajeros en el Caribe y en América Central en la segunda parte del siglo XIX». *Acta Hispanica*. Szeged: Departamento de Estudios Hispánicos, 73–83.
- Jancsó 2014: Katalin Jancsó. «El viajero Pál Rosti: siguiendo las huellas de Humboldt en los trópicos». *Ibero-Americana Pragensia – Supplementum* 35: 199–207.
- Kincses 1992: Károly Kincses. *Rosti Pál 1830–1874. Kincses Károly tanulmánya az Úti emlékezetek Amerikából hasonmás kiadásához (Pál Rosti 1830–1874. Ensayo de Károly Kincses sobre la edición de Memorias de un viaje por América)*. Budapest: Magyar Fotográfiai Múzeum.
- Memorias de Venezuela*, Julio-Agosto 2008, No. 4: 60.
- Rosti 1992: Pál Rosti. *Úti emlékezetek Amerikából (Memorias de un viaje por América)*. Pest. Kiadja Heckenast Gusztáv. MDCCCLXI. Balassi Kiadó – Magyar Fotográfiai Múzeum.

**THE «AMERICAN MEMORIES» BY PÁL ROSTI:
«TRAS LAS HUELLAS DE HUMBOLDT»**

Summary

The article presents the vision of Pál Rosti (1830–1874), geographer, anthropologist and Hungarian photographer, about his trip to Cuba, Venezuela and Mexico during 1856–1859, his opinion on various political, economic and social aspects observed in these countries and then drafted in his work entitled *Memorias de un viaje por América (Úti emlékezetek Amerikából)*, published in 1861. Pál Rosti had participated in the war of Hungarian independence 1848–1849. After the defeat of the Hungarians had to leave the country.

Keywords: memories, travel literature, Latin America.

Ксенија Вранеш¹
Универзитет у Београду
Србија

КОРТАСАРОВ „АУТО-ПУТ ЗА ЈУГ“ НА ФИЛМУ ИЛИ АДАПТАЦИЈЕ КОЈЕ ТО МОЖДА НИСУ

Резиме

Годаров филм *Викенд* (1967) и Коменчинијев филм *Застој* (1979) у критици се најчешће сматрају адаптацијама Кортасарове приповетке „Ауто-пут за југ“ (1966). Па ипак, ни једно ни друго филмско остварење не испуњавају један од најважнијих критеријума сваке адаптације – саопштење ауторове намере. Годар није познавао Кортасарову приповетку, иако се сусрео са сценаријом написаним по „Ауто-путу за југ“. Коменчини је, с друге стране, за Кортасарову приповетку чуо, али се куне да је никада није читао. У раду се трага за одговором на питање могу ли се поменути филмови, упркос томе, прогласити за адаптације на основу поетичких сличности и суда гледалаца.

Кључне речи: Хулио Кортасар, Жан-Лик Годар, Луиђи Коменчини, „Ауто-пут за југ“, *Викенд*, *Застој*, адаптација, апропријација.

¹ ksenija.m.vranes@gmail.com

Још од шездесетих година 20. века дело аргентинског писца Хулија Кортасара (Julio Cortázar) инспирише бројне режисере и сценаристе. Међу првим режисерима који су били надахнути Кортасаровим приповеткама нашао се Аргентинац Мануел Антин (Manuel Antín), аутор филмских адаптација неколико Кортасарових прича. Приповетку „Мамина писма“ (шп. «Cartas de mamá», 1959) Антин је преобликовао у филм *Непарна цифра* (шп. *La cifra impar*, 1962), „Кирку“ (шп. «Circe», 1951) је 1964. године адаптирао у истоимени филм, а приповетке „Идол Киклада“ (шп. «El ídolo de las Cícladas», 1956) и „Континуитет паркова“ (шп. «Continuidad de los parques», 1964) послужиле су као предлошци за филм *Интимност паркова* (шп. *Intimidad de los parques*) из 1965. године (Маје 1985: 182; Фернандес & Сабанес 2014: 105–106). Исте године се још један аргентински режисер, Осијас Виленски (Osías Wilensky), одлучује да адаптира Кортасарову приповетку „Прогонитељ“ (шп. «El perseguidor», 1959) у истоимени филм, а први међународни и засигурно најзапаженији пример адаптације Кортасаровог текста била је појава филма *Увећање* (енг. *Blow-up*, 1966) Микеланђела Антонионија (Michelangelo Antonioni) инспирирана приповетком „Ђавоље бале“ (шп. «Las babas del diablo», 1959).

Нестор Тири (Néstor Tirri) и Сара Винокур де Тири (Sara Vinocur de Tirri), аутори предговора за један од првих зборника посвећених делу Хулија Кортасара из 1968. године, сматрају да управо ови филмови снимљени шездесетих година 20. века «testimonian estadísticamente»² да је Кортасар један од писаца Хиспанске Америке чија дела се најчешће бирају да буду «traducidos en imágenes»³ (Тири & Винокур де Тири 1968: 8). До почетка 21. века ова тврдња се до те мере усталила да је, како примећује Лопес Пецолт (2014: 13), 2007. године без икакве додатне аргументације наведена на корицама антологије Кортасарових екранизованих приповедака, и то проширена на читаво шпанско говорно подручје: «Julio Cortázar es, sin duda, uno de los autores en lengua española con más adaptaciones cinematográficas.»⁴ (Кортасар 2007: s. p.) Очигледна ефектност ове реченице, као и њен аксиоматски статус, потврђени су њеним поновним укључивањем у текст на корицама наредна два издања

² „статистички сведоче“ (сви преводи су ауторски).

³ „преведена у слике“.

⁴ „Хулио Кортасар је, без сумње, један од писаца на шпанском језику са највише филмских адаптација.“

ове збирке, 2009. и 2011. године.⁵ На тим истим корицама посебна пажња се поклања приповеци „Ауто-пут за југ“ (шп. «Autopista del sur», 1966) за коју се каже да је «uno de los relatos más conocidos del autor y que fue llevado al cine por partida doble nada menos que por Jean-Luc Godard (Week end [sic]) y por Luigi Comencini (El gran atasco [sic])»⁶ (Кортасар 2009; Кортасар 2011).

Могло би се претпоставити да је двојицу веома ангажованих режисера, као што су Жан-Лик Годар и Луиђи Коменчини, Кортасаровој приповеци „Ауто-путу за југ“ привукао управо велики интерпретативни потенцијал снажне осуде западног капиталистичког друштва, која је у њој присутна. Основна линија заплета Кортасарове приповетке полази од ситуације врло познате Парижанима који су лети викендима одлазили на југ, а недељом по подне, враћајући се у Париз, суочавали се с вишечасовним застојима на улазу у град (Гонсалес Ећеварија 1971: 135). У средишту радње налази се скупина људи који током вишемесечног застоја на путу стварају неку врсту примордијалне заједнице. Међутим, чим се колона аутомобила покрене, заједница се растура и сви њени учесници настављају са својом свакодневном јурњавом без циља. Заједница која настаје између возача аутомобила заустављених у колони могла би се окарактерисати као неки облик примитивног друштва (Гонсалес Ећеварија 1971: 137): заснива се на сакупљању и размени добара с другим заједницама, негује ритуални однос према смрти и задовољење базичних људских потреба представља императив за све њене чланове. Ипак, брига за добробит чланова заједнице коју већина возача испољава, као и сам начин организације овог малог друштва, наводила је критичаре да Кортасарову причу назову «[una] utopía socialista»⁷ (Ескудеро-Али 2006), и да у критици друштва препознају кључну тему Кортасаровог текста (Гонсалес Ећеварија 1971: 136; Ескудеро-Али 2006; Ламберт 2014), с главним подтемама у критици алијенације у друштву (Ђурко 1974: 49; Ескудеро-Али 2006; Гонсалес Ећеварија 1971: 136; Мартинес Аријас

⁵ Антологија *Филмске приче* (шп. *Cuentos de película*) из 2007. године и збирка *Прогонитељ и друге филмске приче* (шп. *El perseguidor y otros cuentos de cine*, прво издање 2009. године, а друго 2011.) заправо представљају различита издања исте књиге. Упоредити: Кортасар 2007; Кортасар 2009; Кортасар 2011.

⁶ „једна од најпознатијих приповедака овог аутора коју су два пута пренели на велико платно и то нико други до Жан-Лик Годар (Викенд) и Луиђи Коменчини (Велики застој)“.

⁷ „социјалистичком утопијом“.

2015: 221) и протесту против опште дехуманизације савременог живота (Матас 1973: 602).

Годаров *Викенд* (фр. *Week-end*) премијерно је приказан крајем 1967. године (Ферфакс 2017) и отада слови за један од најреволуционарнијих филмова француског режисера. *Викенд* истовремено представља тренутак Годаровог раскида с пређашњим стваралаштвом и окретања ка такозваним анархистичким филмовима (Езел 2012). У Годаровом филму млади брачни пар из Париза полази на југ како би осигурао породично наслеђе. Док јуре ка свом фарисејском циљу, брачни партнери наилазе на фантастичну колону аутомобила, апокалиптичне призоре и бизарне појаве (Ферфакс 2017). Отуда је овај филм називан «Godard's bloody extravaganza»⁸ (Гонсалес Ећеварија 1971: 131), «una crítica a la burguesía y sus vericuetos morales»⁹ (Седењо Валдељос 2014: 87) и приказом «the absurdity of the life created by capitalism»¹⁰ (Езел 2012).

Једанаест година касније Луиђи Коменчини снима филм *Застој, немогућа прича* (ит. *L'ingorgo, una storia impossibile*), који ће на пролеће 1979. почети да се приказује у биоскопима. Коменчинијев филм говори о саобраћајном хаосу који наступа на ауто-путу ка Риму када стотине аутомобила остану у целодневном застоју. Гледаоци се упознају с мноштвом различитих ликова који у затеченој ситуацији махом испољавају бес, егоизам, похоту, незаинтересованост за друге, насиље и фарисејство. После ноћи проведене у застоју изгледа као да ће се колоне покренути, али аутомобили ипак остају непомични до краја одјавне шпице. Из тог разлога су критичари закључили да је Коменчинијев филм «uncovered the social malaise of Italian affluence»¹¹ (Молитерно 2008: 89), и представио «una radiografia dell'Italia»¹² (Гили 2004: 91), «el absurdo de la sociedad capitalista contemporánea»¹³ (Фрејре 2013), «the drawbacks and the darker sides of mass consumption»¹⁴ (Фулвуд 2015: 142) и «a rather bleak view of the humanity»¹⁵ (Руго 2016: 145).

⁸ „Годаровом крвавом екстраваганцијом“.

⁹ „критиком буржоазије и њених моралних наличја“.

¹⁰ „апсурдности живота који ствара капитализам“.

¹¹ „открио друштвену слабост италијанског благостања“.

¹² „рендгенски снимак Италије“.

¹³ „апсурд савременог капиталистичког друштва“.

¹⁴ „недостатке и мрачне стране масовне потрошње“.

¹⁵ „прилично туробну визију човечанства“.

Ни публика ни критичари нису имали сумње да су *Викенд* и *Застој* адаптације Кортасарове приповетке „Ауто-пут за југ“ (Руго 2016: 144; Данијеле 2016: 12; Кесада Вакеро 2017: 113), без обзира на различите закључке о њиховој верности и квалитету. Мишљења о Годаровом *Викенду* као адаптацији Кортасаровог „Ауто-пута за југ“ била су посве опречна и кретала се од става да постоји суштинска блискост филма и приче (Болте 2019: 242–243) до тврдњи да Годаров филм није пренео суштину духа и атмосфере Кортасаровог текста (Кесада Вакеро 2017: 117). Било је и ставова да је *Викенд* изневерио текст који наводно адаптира, или да је заправо само једна секвенца филма инспирисана Кортасаровом приповетком (Вита 2012; Лопес Пеџолт 2014: 363). С друге стране, Коменчинијев *Застој* без изузетка је препознат као верна адаптација Кортасаровог „Ауто-пута за југ“ (Кенби 1988: С.14; Нејферт 2003: 363; Фурније Ланџони 2008: 220; Галван 2014; Лопес Пеџолт 2014: 244), па чак и као «[u]na de las mejores adaptaciones cinematográficas de [las obras de] Julio Cortázar»¹⁶ (Кесада Вакеро 2017: 117).

Па ипак, занимљиво је да ниједан од двојице режисера не помиње да је био инспирисан Кортасаровом приповетком ни у уводној, ни у одјавној шпици свог филма. Поред тога, ни у Годаровом *Викенду*, ни у Коменчинијевом *Застоју* не могу се пронаћи директни и несумњиви Кортасарови утицаји, попут имена ликова или директно преузетих специфичних елемената заплета. Објашњење за ову појаву у Годаровом случају дао је сам Кортасар у писму преводитељки Сузан Џил Левин (Suzanne Jill Levine) од 30. јуна 1972. године, образлажући зашто не жели да његова збирка приповедака *Све ватре ватра* (*Todos los fuegos el fuego*, 1966), у којој је објављен „Ауто-пут за југ“, у енглеском издању носи наслов *Викенд*:

En efecto, la película de Godard se inspiró en «La autopista del sur», pero de una manera muy poco honesta, no por culpa de Godard que no estaba enterado de nada, sino por alguien que, según parece, conoció otro *script* con el cual un productor inglés pensaba filmar «La autopista», y le llevó la idea a Godard como si fuera propia, y naturalmente sin mencionarme. [...] [E]l inglés no hizo nunca su *film* y yo no cobré ni un céntimo por esa adaptación que Godard llevó a cabo con toda inocencia. Todas esas razones me impiden aceptar *Week-End* como título; si yo hubiera participado en el *film* de Godard estaría naturalmente de acuerdo [...] pero no veo por qué

¹⁶ „једна од најбољих филмских адаптација [дела] Хулија Кортасара“.

tengo que copiar un título de Godard, después que él me copió a mí la idea de un relato, sin culpa suya (Кортасар 2012b: 292).¹⁷

Судећи по Кортасаровим речима, Годар се није инспирисао директно текстом приповетке „Ауто-пут за југ“, већ њеном прерадом за непознати сценарио.¹⁸ У том случају *Викенд* би се у најбољем случају могао описати као адаптација у другом степену¹⁹: адаптација „Ауто-пута за југ“ посредством другог текста.

Док се Годар, колико нам је познато, није изјашњавао поводом Кортасарових тврдњи, Коменчини је децидно тврдио да никада није ни прочитао „Ауто-пут за југ“: «Giuro in buona fede di non aver mai letto il racconto di Cortázar su un ingorgo alle porte di Parigi. Sapevo que esisteva, ho preso una raccolta di racconti di Cortázar e quel racconto non c'era, non c'è più, e non ho mai potuto leggerlo.»²⁰ (Коменчини *apud* Фалдини & Фофи 1984: 302) Коменчини се, додуше, могао инспирисати Кортасаровом приповетком из „треће руке“. Имајући у виду значај Годара унутар француског *нового таласа* (фр. *la Nouvelle Vague*) и афинитет италијанског режисера према теми застоја на путу и друштвеној критици, мало је вероватно да се Коменчини није сусрео с филмом *Викенд*. Претворен у сценарио који је вероватно

¹⁷ Годаров филм у ствари јесте инспирисан 'Ауто-путем за југ', али на прилично непоштен начин, не Годаровом кривицом, који није био упућен ни у шта, већ зато што је неко, како се чини, знао за други *script* по ком је један енглески продуцент намеравао да сними 'Ауто-пут', и изнео идеју Годару као да је његова лична, наравно не помињући ме. [...] [Е]нглеz никада није снимио свој филм и ја нисам добио ни паре од адаптације коју је Годар снимио ни крив ни дужан. Сви ови разлози ме спречавају да прихватим наслов *Викенд*; да сам учествовао у Годаровом филму, био бих, наравно, сагласан [...] али не видим зашто бих морао да копирам Годаров наслов, пошто је он од мене копирао идеју једне приче, иако није крив.

¹⁸ Кортасар ни у једном тренутку не прецизира о сценарију је реч, али би се могло претпоставити да је у питању сценарио који је Гиљермо Кабрера Инфанте (Guillermo Cabrera Infante) под псеудонимом Г. Каин (G. Caín) написао одмах по појављивању приповетке (Кортасар 2012a: 351), али који никада није реализован упркос занимању бројних режисера. За више података о судбини овог сценарија, као и Кортасаровог пријатељства с Кабрером Инфантеом, видети: Фернандес 2014; Пералес Контрерас 2014; Грас 2016; Грас 2019.

¹⁹ Занимљиво је да се управо у опису паратекста у Женетовој (Genette) књизи *Палимпсести: књижевност у другом степену* (фр. *Palimpsestes: la littérature au second degré*) Томас Лајч (2012: 97) препознаје једну врсту адаптације (в. Женет 1982: 9), или барем изузетно инспиративан текст за теорију адаптације.

²⁰ „Кунем се у доброј вери да никада нисам прочитао Кортасарову причу о застоју на путу пред улазом у Париз. Знао сам да постоји, узео сам једну Кортасарову збирку прича и те приче ту није било, и даље је нема и никада је нисам могао прочитати.“

инспирисао Годаров *Викенд*, „Ауто-пут за југ“ би у том случају даље потенцијално утицао на Коменчинијев *Застој*. Ипак, питање је да ли превише несвесних и посредних утицаја у теоријском смислу онемогућава да се *Викенд* и *Застој* с пуним правом назову адаптацијама.

Појам „адаптације“ савремена теорија третира на веома различите начине: као трансфер наратива из књижевног у филмски медијум (Мекфарлан 2007: 19), «counter-ekphrases»²¹ (Лајч 2012: 92), «examples of a distinctive mode of transtextuality»²² (Лајч 2012: 96), дословни, традиционални или радикални превод књижевности у филм (Кахир 2006: 16–17). Џули Сандерс (Julie Sanders) тако успоставља разлику између адаптације, као директног и непосредног преобликовања књижевности у филм, и апропријације, која остварује посреднију везу с изворним текстом:

An adaptation signals a relationship with an informing text or original; a cinematic version of Shakespeare's *Hamlet* although clearly reinterpreted by the collaborative efforts of director, scriptwriter, actors and the generic demands of the movement from stage drama to film, remains ostensibly *Hamlet* [...]. On the other hand, appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain. This may or may not involve a generic shift [...]. But the appropriated text or texts are not always as clearly signalled or acknowledged as in the adaptive process. They may occur in a far less straightforward context than is evident in making a film version of a canonical play²³ (Сандерс 2005: 20).

Линда Хачион (Linda Hutcheon) једнако строге услове поставља и пред адаптације, и пред апропријације. По њеном мишљењу, непризнате апропријације не могу се сврстати у домен адаптација: «Plagiarisms are not acknowledged appropriations, and sequels and

²¹ „обрнуте екфразе“.

²² „примере особеног облика транстекстуалности“.

²³ Адаптација указује на однос са изворним текстом или оригиналом; филмска верзија Шекспировог *Хамлета*, иако очигледно реинтерпретирана посредством удружених напора режисера, сценариста, глумаца и генеричких захтева промене из сценске драме у филм, наоко и даље остаје *Хамлет* [...]. С друге стране, апропријација често тежи одлучнијем удаљавању од изворног текста ка потпуно новом културном производу и сфери. То може и не мора подразумевати свеопшту промену [...]. Али у процесу апропријације на присвојени текст или текстове се не указује увек јасно нити су они јасно признати. Они се могу јавити у много мање непосредном контексту него у снимању филма по канонском комаду.

prequels are not really adaptations either, nor is fan fiction.»²⁴ (Хачион 2006: 9). Једна од најчешће цитираних дефиниција адаптације потиче управо од Линде Хачион, која од тог жанра захтева «an extended, deliberate, announced revisitatio of a particular work of art»²⁵ (Хачион 2006: 170). Посматрани кроз призму дефиниције Линде Хачион, Годаров и Коменчинијев филм могли би се тек делимично сврстати међу адаптације.

Док би *Застој* могао да одговори на први захтев дефиниције Л. Хачион, будући да представља проширење радње „Ауто-пута за југ“, *Викенд* већ у овом погледу не би могао да буде квалификован као адаптација. Ако се посматра сцена бескрајне колоне, једина у којој практично сви критичари виде одјек Кортасарове приповетке, Годаров филм би пре био резултат сажимања радње него њеног проширења својственог адаптацијама. Постојање ауторове намере чини се још проблематичнијим у случају *Викенда* и *Застоја*, а нема никакве сумње да ниједан од ова два филма не задовољава последњи услов Линде Хачион: саопштење ауторове намере и извора адаптације. Штавише, неиспуњавање овог услова сврстало би и *Викенд* и *Застој*, као непризнате адаптације, међу плагијате (в. Хачион 2006: 9).

Намеће се питање зашто критика доследно занемарује поменуто сугестију Линде Хачион и не оптужује Годара и Коменчинија за плагијат, већ им, у најгорем случају, приговара што нису навели Кортасарово име међу ауторима сценарија. Одговор се изгледа крије на очигледном, мада за проучавање посебно тешком месту, у начину на који је Годарове и Коменчинијеве филмове доживела стручна и „лаичка“ публика. У теорији Линде Хачион улога гледалаца долази на самом крају, тек као потврда исправно схваћене намере режисера: «And, in the end, it is the audience who must experience the adaptation as an adaptation»²⁶ (Хачион 2006: 172; курзив је присутан у изворном тексту). Томас Лајч (2012: 95) разрађује идеју Линде Хачион у погледу нужности присуства ауторове намере како би се неко дело сматрало адаптацијом, али и удела публике у том процесу и доноси следећи закључак: «In order for an adaptation to count as an adaptation [...] it has to meet two conditions: its creators must intend

²⁴ „Плагијати су непризнате апропријације, ни наставци ни преднаставци нису заиста адаптације, као што није ни *fanfiction*.“

²⁵ „проширена, хотимична, призната ревизија неког уметничког дела“.

²⁶ „И, на крају, публика је та која мора искусити адаптацију као *адаптацију*“.

it to be perceived as an adaptation; and its audience must so perceive it.»²⁷ Ни Годаров ни Коменчинијев филм нису замишљени као адаптације „Ауто-пута за југ“, али је публика у њима препознала верзију Кортасарове приповетке, што би им, према Лајчу, донекле осигурало статус адаптације. У наставку рада посветићемо се анализи поетичких сличности и разлика између Кортасаровог „Ауто-пута за југ“, Годаровог *Викенда*²⁸ и Коменчинијевог *Застоја*, настојећи да откријемо разлоге из којих се мишљење гледалаца директно супротставља намерама и ставовима режисера.

Као што је раније наглашено, основна идеја Кортасарове приповетке могла би се сажети у критику друштва (Гонсалес Ећеварија 1971: 137), и то, пре свега, критику капитализма и буржоазије, која се огледа у негативном односу према техничким достигнућима. Уместо да обезбеди напредак и брзину, ауто-пут постаје препрека (Болте 2019: 215), док се у приказу аутомобила одступа од позитивне слике својствене педесетим и шездесетим годинама 20. века. Аутомобили у Кортасаровој приповеци представљају вид поробљавања људског рода, они су ти који отуђују људе, затварају их у металне кавезе и не дозвољавају им да се зближе и повежу (Мартинес Аријас 2015: 226). Иако људима пружају слободу кретања, аутомобили им одузимају слободу избора при том кретању: возач мора да се повинује правцима путева, ограничењима брзине и другим саобраћајним законима и прописима.

Посредством критике аутомобила и сатиричног приказа власника луксузних возила, Кортасар на дискретан начин разобличава мане буржоазије. Кортасарова утопијска заједница представља микрокосмос састављен од омладине (младићи из симке), старијих људи (пар из ситроена ID), породица (у пежоу 203 и таунусу), свештенства (две часне сестре у спачеку), војних лица (војник у фолксвагену), сељака (пар из аријане) и заљубљених

²⁷ „Како би се адаптација рачунала као адаптација [...], она мора испунити два услова: њени творци морају намеравати да она буде доживљена као адаптација; и њена публика је мора тако доживети.“

²⁸ Компаративна анализа Кортасарове приповетке и Годаровог филма делимично је заснована на излагању под насловом «Julio Cortázar y Jean-Luc Godard: una historia y dos anticipaciones de las revoluciones de 1968» [Хулио Кортасар и Жан-Лик Годар: једна прича и две антиципације револуција 1968.] саопштеном у Барселони 2018. године на међународном научном конгресу *VI Congreso Internacional de Historia y Cine: Imágenes de las Revoluciones de 1968 (VI Међународни конгрес о историји и филму: слике револуција 1968.)*.

(инжењер из пежоа 404 и девојка из дофина).²⁹ Одсуство припадника високих друштвених класа, као и чињеница да луксузни аутомобили, попут мерцедеса и поршеа, остају изван граница Кортасарове утопијске заједнице, недвосмислено одређују врсту друштва ка коме се тежи. Чланови мале комуне у „Ауто-путу за југ“ изолују се од остатка света, па се чак и непријатељски односе према сваком новопридошлом возачу и третирају га као уљеза, док унутар своје заједнице негују пожртвованост, добронамерност и алтруизам (Ђурко 1974: 50–52).

Из тог разлога су поједини критичари уместо утопије, у заједници из Кортасарове приповетке препознали «a mirage, [...] the microcosmic caricature of utopia, [...] a parasitic and an artificial form of life»³⁰ (Ђурко 1974: 56). Занимљиво је, међутим, да се и спољни свет, односно становници кућа у близини ауто-пута једнако непријатељски опходе према возачима у застоју и одбијају да с њима поделе основне животне намирнице. Оваква Кортасарова концепција света лишава ексклузивне кривице возаче у застоју и премешта фокус на човечанство у целини, које се међу собом дели и повинује технологији, а не људскости. Начин приказа појединачних ликова у приповеци доприноси оваквом доживљају света. Читалац не зна имена ликова јер их приповедач доследно ословљава марком и типом аутомобила које поседују, уз евентуалну напомену о професији или старосној доби. Критика у таквој номенклатури препознаје козификацију и обезличење ликова (Ескудеро-Али 2006; Болте 2019: 215) посредством њиховог генеричког представљања (Мартинес Аријас 223; Кесада Вакеро 115). То је сведочанство о недостатку комуникације и усамљености модерног човека (Љасер 1998: 70–71) у тренутку кад машине, уместо личних имена, постају најважнији људски означитељ (Ђурко 1974: 51).

Годар, попут Кортасара, износи врло јасну, отворену и силовиту критику усмерености постојећег друштвеног система ка материјалним вредностима и конзумеризму (Макбин 1968–1969: 38). Изгубивши породицу у саобраћајној несрећи, једна од јунакиња филма тако жали само за својом скупоценом ташном која је нестала у пламену. Класне разлике су посебно истакнуте у ситуацији у којој

²⁹ Роберто Гонсалес Ећеварија (1971: 138) у примитивној заједници „Ауто-пута за југ“ препознаје неку врсту театра света (*theatrum mundi*) или средњовековног плеса смрти (шп. *danza de la muerte*).

³⁰ „привид, [...] микрокосмичку карикатуру утопије, [...] паразитски и артифицијелни облик живота“.

се првенство пролаза даје богатијем и лепшем младићу, спрам земљорадника у трактору коме је по саобраћајним прописима требало да припадне. Испразном спектаклу западног друштва Годар супротставља поједностављен приказ двојице чистача, Африканца и Арапина, који једу сендвиче и говоре о стварности живота у трећем свету (Макбин 1968–1969: 41). Гледалац се у први мах може преварити и помислити да Годар ипак види неку, премда слабашну наду у хипи покрету и антибуржоаском племену које се појављује у другој половини филма. Годарово племе, ипак, ни у ком случају није Кортасарова «*alternativa utópica a [...] [la] civilización moderna*»³¹ (Ламберт 2014). Уколико Кортасар проналази могућност спаса у такозваној „социјалистичкој утопији“, Годарово отпадничко хипи племе једнако је искварено као и буржоазија (Макбин 1968–1969: 38). Неки од најсуровијих и најдиректнијих приказа насиља у Годаровом филму (силовање девојке и њено касније жртвовање посредством канибалистичког чина изводе чланови племена) смештени су управо у ову наводно антибуржоаску, али једнако материјалистичку и конзумеристичку заједницу. Суровост и бескрупулозност обеју заједница обележавају или чак онемогућавају саму могућност. Блискост је у буржоаском друштву артифицијелна и под влашћу речи, као што је то у сцени с почетка филма, када Корин (Corinne) описује прилично узнемиријуће сексуалне чинове. С друге стране, у антибуржоаском племену, љубав је лишена контакта и усредсређена на материјално, што је посебно видљиво у еротским сценама из *Викенда*. Оне се, када не подразумевају насиље, одвијају посредством предмета, нпр. велике рибе као фаличког симбола (Макбин 1968–1969: 37–38). За разлику од Кортасарове приповетке, Годарови ликови имају лична имена, неки од њих су и познате историјске личности или књижевни јунаци, попут Емили Бронте (Emily Brontë) и девојке под именом Марија Магдалена (Marie Madeleine), али свеједно остају потпуно деперсонализовани и сведени на представнике одређених идеја и становишта. Чак су и протагонисти само примери апатичности и хистерије, у потпуности празни, вођени примитивним нагонима и лишени приватних живота, што онемогућава емотивну идентификацију гледалаца с њима (Индијана 2012).

Критика друштва не изостаје ни у Коменчинијевом *Застоју*, и овога пута врло оштра, недвосмислена и свеобухватна, премда на

³¹ „утопијска алтернатива модерној цивилизацији“.

тренутке духовита. Уколико у „Ауто-путу за југ“ утопијска и веома функционална заједница успоставља општи тон приповетке, у *Викенду* су то два крајње дисфункционална појединца, а у *Застоју* општу атмосферу одређује постојање дисфункционалне скупине појединаца. Финансијско профитирање у ванредној ситуацији, крађе, насиље и еклатантни недостатак солидарности и људскости помрачују ретке примере појединачног удруживања. Спрам бракова без комуникације, искрености и љубави, прељуба зарад материјалне користи, небриге за друге, сујете и егоизма, веза између младића из комбија и девојке с гитаром представља једини трачак наде у Коменчинијевом филму. Међутим, и та прича има трагичан крај, будући да младића нападне и претуче, а девојку силује неколико младића док група одраслих мушкараца то посматра и свесно одлучује да не жели ништа да предузме. По присуству, учесталости и врсти приказаног насиља *Застој* и *Викенд* значајно су експлицитнији и радикалнији него што је Кортасарова приповетка евентуално захтевала, и по томе ближи један другом него свом потенцијалном књижевном предлошку. Епитет „апокалиптичан“ у критици се скоро неизбежно везује уз Годаров *Викенд*³², али би се и Коменчинијев *Застој* могао описати на исти начин:

[T]he sense of ruination dominates the atmosphere of the film, the repeated small atrocities, the disintegration of manners, the food and water shortage, the pestilential fumes that blow on the highway, the dire conditions in which drivers and passengers find themselves places the film in the tradition of the apocalyptic/catastrophic film³³ (Pyro 2016: 146).

Апокалиптичној атмосфери доприноси чињеница да су, као и у Кортасаровој приповеци, застојем обухваћени сви друштвени слојеви, професије и генерације (Фрејре 2013; Руго 2016: 145). Иако од Коменчинија сазнајемо имена неких ликова, њихова превасходна функција ипак је представљање друштвених, економских или културних групација којима ти ликови припадају. С друге стране, сличност Коменчинијевог проседеа с Годаровом поетиком хаоса

³² Упоредити: Остин 1996: 449; Вестбрук 2005: 345; Бекман 2008: 318; Вајтхед 2011: 394; Бек 2013: 157.

³³ [У]тисак пропадања доминира атмосфером у филму, учестала мала зверства, дезинтеграција манира, оскудица воде и хране, штетна испарења која се шире ауто-путем, тешки услови у којима се затекну возачи и путници, смештају филм у традицију апокалиптичних филмова / филмова о катастрофи.

може се препознати у појави необичних јунака у крајње апсурдним ситуацијама, попут манекенки које без повода и разлога позирају на крову аутомобила, или двоје ауто-стопера који у сред застоја упорно, премда безуспешно, покушавају да „ухвате“ превоз до Напуља.

Сам чин кретања у Кортасаровој приповеци поприма димензију безглаве јурњаве без циља и смисла. Кретању је супротстављено присилно мировање, које постаје тренутак повратка духу, хуманости и правом животу. Застој, уобичајено схваћен као једно од нужних зала савременог живота, постаје једина могућност смисленог живота и повратка слободи одлучивања о сопственој судбини, супротстављање неумитном и бесмисленом темпу модерног бивствовања. Застој и мировање омогућавају стварање заједнице по мери човека у којој се људи зближавају, па се чак рађа и љубав. То што Кортасар одлучује да застоју ипак дође крај и да се истог тренутка сви врате у своје аутомобиле и заједница расформира (Мартинес Аријас 2015: 222), сведочи о пишевом суштински невеселом погледу на стварност. Решење за отуђеност и дехуманизованост савременог друштва можда би се могло наћи, али савремени човек у Кортасаровој приповеци нема слуха за њега и превише се лако препушта струјама које га носе.

Годаров *Викенд* и „Ауто-пут за југ“ у том погледу приказују две крајности истог става. Хиперболисаном јурњавом без краја и смисла Годар дочарава исту ону опасност константног кретања коју Кортасар открива помоћу мотива присилног мировања. Годарови јунаци прижељкују смрт својих ближњих и дословно газе преко лешева како би себи осигурали материјално благостање. Усредсређујући се на брзину кретања у Годаровом филму, критичари су често *Викенд* проглашавали неуспелом адаптацијом Кортасарове приповетке (Вита 2012; Лопес Пецолт 2014: 363; Кесада Вакеро 2017: 117). Често се, пак, заборава да и Годар у општој збрци и хаосу свог филма оставља једну сцену мира и спокоја, сцену заустављања на сеоском имању у којој се изводи Моцартова „Клавирска соната бр. 18“. Овом сценом Годар поручује гледаоцу да се спас може наћи ако се лишимо спектакла и окренемо уметности, миру и себи (Макбин 1968–1969: 43). Имајући у виду проценат Кортасарове приповетке који се проводи у мировању и проценат Годаровог филма који протиче у јурњави, могли бисмо закључити да двојица аутора обрнуто пропорционалним методама постижу исти циљ и шаљу исту поруку модерном свету о потреби да се живот успори, ако не и повремено заустави.

Проблем кретања представља један од разлога из којих су критичари чешће сматрали Коменчинијев *Застој* успешном адаптацијом „Ауто-пута за југ“, него што је то био случај с Годаровим *Викендом*. У Коменчинијевом филму, као и у Кортасаровој приповеци, аутомобили се заустављају на путу из непознатог разлога и остају непомични сатима. Уколико је за Кортасара мировање представљало прилику да се човечанство врати својим коренима и прихвати живот лишен императива материјализма и брзине модерног доба, застој у Коменчинијевом филму открива најмрачније стране људске природе, доводећи капитализам и егоизам до туробног врхунца. По аналогiji с Кортасаровом приповетком могло би се очекивати да ће се и живот у Коменчинијевом филму с одгушењем застоја вратити у нормалу. На завршетку филма се најављује разрешење застоја, возачи се ужурбано враћају у кола, стартују моторе аутомобила, али све до краја одјавне шпице нико не полази, нити има било какве промене. Коменчини у том смислу својим гледаоцима нуди најсуморнији поглед на свет и човечанство. За разлику од Кортасара и Годара, који својим читаоцима, односно, гледаоцима, пружају неку могућност спаса, ма колико неизгледна она била, Коменчини негира саму идеју промене. Данијеле Руго (2016: 147) у мирном и привидно једноличном завршетку филма, препознаје крајњи домет Коменчинијевог песимизма:

The end as catastrophic is always also cathartic; it is always [...] a potentially redeeming force. It is this sense of a purification that *L'Ingorgo* denies [...]. Comencini removes from the idea of the end all eventual and revelatory connotations. [...] Comencini understands the end as a flattening force rather than one unlocking change. What is threatening is not its sudden irruption, but its ability to swallow everything in its at persistency, to nally annihilate any project of renewal. The end [...] does not reveal or renew, quite simply the end goes on and on...³⁴

Категорије трајања и времена представљају тачку додира „Ауто-пута за југ“ с *Викендом* и тачку неслагања с Коменчинијевим

³⁴ Колико год био катастрофалан, крај је увек и катартичан; увек потенцијално представља [...] и снагу искупљења. *L'ingorgo* ускраћује управо тај осећај прочишћења [...]. Коменчини идеју завршетка лишава свих конотација догађаја и открочења. Коменчини види крај пре као сравњујућу силу него као покретање промене. Није нагло наступање краја то што представља претњу, већ његова способност да све прогута својом монотоним упорношћу, да на концу уништи сваку замисао промене. Крај не открива нити обнавља, он просто траје и траје...

Застојем. Трајање застоја у Кортасаровој приповеци и јурњаве у Годаровом филму поприма фантастичне димензије (Кесада Вакеро 2017: 115), док су колоне аутомобила у Коменчинијевом *Застоју* заустављене током мало вероватног, али ипак могућег временског периода. Застој у „Ауто-путу за југ“ почиње за време летњих врућина, наставља се током облачних дана и првих снежних пахуља и разрешава се тек на пролеће (Ђурко 1974: 49). Како се време у Кортасаровој приповеци премешта из домена мало вероватног у немогуће, а потом и у фантастично или хиперболисано (Болте 2019: 219–222; Лопес Пецолт 2019: 199), тако и ликови све мање воде рачуна о њему, док га на крају скоро у потпуности не занемаре. С друге стране, временски ток у Годаровом филму претежно је линеаран, што се може закључити по смењивању годишњих доба, али се у оквиру те линеарности дани понављају, иду унапред или уназад. Другим речима, «as if time had mysteriously dilated, or frozen into the postapocalyptic synchrony of history’s end»³⁵ (Индијана 2012). Попут ликова у Кортасаровој приповеци, и Годарови протагонисти на почетку брину како ће стићи на време на читање опоруке, а потом престају да маре за све хировитости времена, иако настављају да јуре. За разлику од „Ауто-пута за југ“ и *Викенда*, у Коменчинијевом филму време тече на уобичајен начин и остаје у сфери могућег, без обзира на то што застој траје необично дуго — два дана и једну ноћ. Поред тога, учесници Коменчинијевог застоја до краја филма остају свесни трајања и протеклог времена (Болте 2019: 222).

Ако су карактеристике протока времена у „Ауто-путу за југ“ и *Викенду* блиске, њихове просторне координате се чине посве различитим. Сличност на том плану постоји управо између Кортасарове приповетке и Коменчинијевог *Застоја*. Радња Кортасарове приповетке се одвија на крајње скученом простору од свега неколико десетина квадратних метара, колико заузима десетак аутомобила. Коменчини просторне одреднице свога филма с једног сегмента пута проширује и на неколико објеката који се налазе тик уз саобраћајницу. Насупрот томе, Годарови протагонисти у свом походу као да прелећу читаву Француску. Разлика у просторним одредницама у Кортасаровој приповеци и Годаровом филму може се објаснити разликом у начину обраде уметничке грађе. Ограниченост и скученост простора који заузима Кортасарова заједница благостања одговарају временској ограничености мирне секвенце с

³⁵ „као да се време мистериозно растегло, или замрзло у постапокалиптичној синхронији краја историје“.

Моцартовом сонатом у *Викенду*. Могућност спасења једнако је мала и кратка у оба дела: у Кортасаровој приповеци слобода је могућа једино на крајње ограниченом простору, за мали број људи током неизбежно кратког временског периода, а у Годаровом филму само они који цене уметност могу се спасти за време једне музичке композиције. У Коменчинијевом филму нема спаса, ни у простору, ни у времену, па чак ни у самом завршетку застоја. Италијански режисер нам поручује да су време и простор застоја заправо време и простор наше свакодневице, и да смо заробљени у сопственим животима без могућности спасења. Без могућности да нас неко други избави од сопствене судбине ако сами не одлучимо да изађемо из аутомобила, оставимо иза себе досадашње друштво и запутимо се, ослањајући се на сопствену снагу, ка новом облику живота.

Суштинске поетичке подударности између Кортасарове приповетке „Ауто-пут за југ“, Годаровог филма *Викенд* и Коменчинијевог филма *Застој* присутне су на свим пољима од пресудног значаја за тумачење ових дела: од карактеризације ликова, преко динамике догађаја, до представљања просторних и временских односа. Карактеристике појединачних поступака, иако различите, подједнако доприносе критици капитализма и бесмисла савременог живота. Годар и Коменчини можда нису намеравали да сниме адаптације Кортасарове приповетке, или можда нису били свесни посредног утицаја „Ауто-пута за југ“ на њихове филмове, али су гледаоци с разлогом препознали сродан дух и поетичку подударност ових дела. Теоретичари адаптације су се интересовали за оне филмове које су режисери снимали као адаптације одређених књижевних дела, а да публика у њима није препознала изворне текстове. У таквим случајевима се постављало питање јесу ли ови филмови заиста адаптације и није ли неопходно да публика и критика прихвате неко дело као адаптацију не би ли се оно уопште могло поредити са својим књижевним предлошком (в. Хачион 2006: 6, 172). Ако од публике зависи да ли ће неко дело бити сматрано адаптацијом, намеће се питање зашто је мишљење публике и даље мање вредно од намере аутора. Више од пола века откако је објављена смрт аутора, можда је најзад дошло време да се послушају гледаоци.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Бек 2013: Antoine de Baecque. «Jean-Luc Godard et la critique des temps de l'histoire». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 117: 149–164. *JSTOR*. Web. 07/10/2017.
- Бекман 2008: Karen Beckman. «Doing Death Over: Industrial Safety Films, Accidental Motion Studies, and the Involuntary Crash Test Dummy». *Discourse*, 30.3: 317–347. *Project Muse*. Web. 07/10/2017.
- Болте 2019: Rike Bolte. «Fin de cinéma / ¿Fin de ruta? El enlace de *Week-end* de Jean-Luc Godard (1967) con “La autopista del sur” de Julio Cortázar (1966)». Matthias Hausmann & Jörg Türschmamm (eds.), *La literatura argentina y el cine. El cine argentino y la literatura*, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert, 211–246.
- Вайтхед 2011: Whitehead, Peter. «Weekend». *Framework*, 52.1: 393–395. *JSTOR*. Web. 07/10/2017.
- Вестбрук 2005: John Westbrook. «Digesting Godard Filming Bataille: Expenditure in Week-end». *Contemporary French and Francophone Studies*, 9.4: 345–352. *Taylor&Francis Online*. Web. 07/10/2017.
- Вита 2012: Giulio Vita. «Cortázar y Godard, entre la literatura y el cine». *Achtung!*, 10.07.2012. Web. 23/10/2019.
- Галван 2014: Luis Fernando Galvan. «Julio Cortázar y el cine». *En Filme*, 28.08.2014. Web. 20/09/2019.
- Гили 2004: Jean A. Gili. *Luigi Comencini*. Roma: Garamese.
- Годар 2012: Jean-Luc Godard. *Weekend*. Criterion Collection, DVD.
- Гонсалес Ечеварија 1971: Roberto González Echevarría. «“La Autopista del sur” and the Secret Weapons of Julio Cortázar’s Short Narrative». *Studies in Short Fiction*, 8.1: 130–140. *Fondo Julio Cortázar. CRLA ARCHIVOS – Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos*. Web. 23/10/2019.
- Грас 2016: Dunia Gras. «La marca de Caín, diez años después». *Cuadernos hispanoamericanos*, 793–794: 102–118. Web. 20/10/2019.
- Грас 2019: Dunia Gras. «*The Jam*: Cortázar y Caín en ‘La autopista del sur’». *La literatura argentina y el cine. El cine argentino y la literatura*. Matthias Hausmann & Jörg Türschmamm (eds.). Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert, 247–276.
- Данијеле 2016: Antonio Rosario Daniele. «Meccanismi iperparodici dalla narrazione al cinema: *La panne* di Dürrenmatt fra Ettore Scola e Alberto Sordi». *Between*, 6.12: 1–16. Web. 23/10/2019.
- Ђурко 1974: Lanin Gyurko. «Alienation and the Absurd in Two Stories by Cortázar». *Kentucky Romance Quarterly*, 21.1: 43–58. Web. 20/10/2019.

- Езел 2012: Brice Ezell. «Are You in a Film or in Reality? Jean-Luc Godard's 'Weekend' Will Have You Wondering». *Pop Matters*, 06.12.2012. Web. 23/10/2019.
- Ескудеро-Али 2006: María Elvira Luna Escudero-Alie. «Alienación, soledad, y solidaridad en *La autopista del sur* de Julio Cortázar». *Konvergencias literatura*, 3. Web. 23/10/2019.
- Женет 1982: Gérard Genette. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Индијана 2012: Indiana, Gary. «The Last Weekend». *The Criterion Collection*, 14.11.2012. Web. 17/10/2019.
- Кахир 2006: Linda Costanzo Cahir. *Literature into Film: Theory and Practical Applications*. Jefferson, NC: McFarland.
- Кенби 1988: Vincent Canby. «Film: From Italy, "Traffic Jam"». *The New York Times*, March 4, 1988, C. 14. Web. 20/09/2019.
- Кесада Вакепо 2017: Marta Quesada Vaquero. «Week-End & *L'ingorgo*: dos versiones cinematográficas basadas en «La autopista del sur», de Julio Cortázar y otros sucesos raros». Tibisav López García et al. (coords.), *El texto y sus fronteras: Estudios entre literaturas hispánicas y disciplinas artísticas*. Madrid: Philobiblion / Asociación de Jóvenes Hispanistas / Universidad Autónoma de Madrid, 111–122.
- Коменчини 2013: Luigi Comencini. *L'ingorgo*. Rai. DVD.
- Кортасар 2003: Julio Cortázar. «Autopista del sur». *Obras completas I. Cuentos*, Edición de Saúl Yurkievich, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 529–552.
- Кортасар 2007: Julio Cortázar. *Cuentos de película*. Barcelona: RBA.
- Кортасар 2009: Julio Cortázar. *El perseguidor y otros cuentos de cine*. 1ª edición. Barcelona: RBA.
- Кортасар 2011: Julio Cortázar. *El perseguidor y otros cuentos de cine*. 2ª edición. Barcelona: RBA.
- Кортасар 2012a: Julio Cortázar. *Cartas 1965–1968. Tomo 3*. Buenos Aires: Aguilar / Altea / Taurus / Alfaguara.
- Кортасар 2012b: Julio Cortázar. *Cartas 1969–1976. Tomo 4*. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga (eds.). Buenos Aires: Alfaguara.
- Лажч 2012: Thomas Leitch. «Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?». Deborah Cartmell (ed.), *A Companion to Literature, Film and Adaptation*. Chichester, UK: Wiley-Blackwell, 87–104.
- Ламберт 2014: Aline Lambert. «Cortázar, cine y literatura. «La autopista del sur» y *Week-end* (JL Godard)». *Culture*. [s.p.] Web. 23/10/2019.

- Лопес Пецолт 2014: López Petzoldt, Bruno. *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962–2009)*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert.
- Љасер 1998: Eusebio Llácer. «Relaciones espacio-temporales en tres cuentos de Cortázar: “La autopista del sur”, “Las babas del diablo” y “Cartas de mamá”». *Études romanes de Brno*, 47.19: 69–75. Web. 20/10/2019.
- Маје 1985: José Agustín Mahieu. «Cine y literatura: la eterna discusión». *Cuadernos hispanoamericanos*, 420: 175–184.
- Макбин 1968–1969: James Roy Macbean. «Godard’s *Week-End*, or the Self Critical Cinema of Cruelty». *Film Quarterly*, 22.2: 35–43. *JSTOR*. Web. 23/10/2019.
- Мартинес Аријас 2015: Jack D. Martínez Arias. «Pendiendo de la maquinaria: autos y hombres en “La autopista del sur” de Julio Cortázar». *A Contracorriente*, 12.3: 220–239. *Dialnet Unirioja*. Web. 23/10/2019.
- Матас 1973: Julio Matas. «El contexto moral en algunos cuentos de Julio Cortázar», *Revista Iberoamericana*, 39.84–85: 593–609. Web. 23/10/2019.
- Мекфарлан 2007: Brian McFarlane. «Reading film and literature». Deborah Cartmell & Imelda Whelehan (eds.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 15–28.
- Молитерно 2008: Gino Moliterno. *Historical Dictionary of Italian Film*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- Нејферт 2003: Agustín Neifert. *Del papel al celuloide: Escritores argentinos en el cine*. Buenos Aires: La crujía.
- Остин 1996: Mark Osteen. «Children of Godard and Coca-Cola: Cinema and Consumerism in Don DeLillo’s Early Fiction». *Contemporary Literature*, 37.3: 439–470. *JSTOR*. Web. 07/10/2017.
- Пералес Контрерас 2014: Jaime Perales Contreras. «Filmando la autopista del sur». *Literal* 37: [s.p.] Web. 20/09/2019.
- Руго 2016: Daniele Rugo. «The end goes on... The desert, the jam and the last days of Italy». Roberto Cavallini (ed.), *Requiem for a Nation. Religion and Politics in post-war Italian Cinema*. Milan: Mimesis International, 135–148.
- Сандерс 2006: Julie Sanders. *Adaptation and Appropriation*. London; New York: Routledge.
- Седењо Валдељос 2014: Ana María Sedeño Valdellós. «Cine y extrañamiento narrativo en las adaptaciones fílmicas de Julio

- Cortázar». *Sur*, 4, Ejemplar dedicado a Homenaje a Julio Cortázar: 87–93. *Dialnet.Unirioja*. Web. 23/10/2019.
- Тири & Винокур де Тири 1968: Néstor Tirri & Sara Vinocur de Tirri. «Prólogo». Noé Jitrik *et al.* (eds.), *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez, 7–11.
- Фалдини & Фофи 1984: Franca Faldini & Goffredo Fofi. *Il cinema italiano d'oggi, 1970–1984: raccontato dai suoi protagonisti*. Milano: A. Mondadori.
- Фернандес 2014: Francisco J. Fernández. «[Centenario de Cortázar, 1914–2014] Julio Cortázar en la autopista del sur». *Alta Fidelidad*, 07.08.2014. Web. 20/09/2019.
- Фернандес & Сабанес 2014: Mariángeles Fernández & Diego Sabanés. «Julio Cortázar y el cine: ventanas a lo insólito». *Impossibilia*, 7: 102–120. Web. 06/05/2018.
- Ферфакс 2017: Daniel Fairfax. «End of Story, End of Cinema: *Weekend* (Jean-Luc Godard, 1967)». *Senses of cinema*, 82. Web. 23/10/2019.
- Фрејре 2013: Héctor J. Freire «Cortázar a través del cine». *Topía*. [s.p.] Web. 20/09/2019.
- Фулвуд 2015: Natalie Fullwood. *Cinema, Gender, and Everyday Space. Comedy, Italian Style*. New York: Palgrave Macmillan.
- Фурније Ланциони 2008: Rémi Fournier Lanzoni. *Comedy Italian style: the golden age of Italian film comedies*. New York: Continuum.
- Хачион 2006: Linda Hutcheon. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

JULIO CORTÁZAR'S «THE SOUTHERN THRUWAY» ON FILM, OR ADAPTATIONS THAT MIGHT NOT BE ADAPTATIONS AT ALL

Summary

Jean-Luc Godard's film *Weekend* (1967) and Luigi Comencini's film *Traffic Jam* (1979) are most often considered to be adaptations of Julio Cortázar's short story «The Southern Thruway» (1966). Yet neither of these motion pictures fulfills one of the most important criteria of any adaptation – a statement of the author's intention. Godard wasn't acquainted with Cortázar's short story, although he came across a script written after «The Southern Thruway». On the other hand, Comencini knew of Cortázar's story, but swore that he had never read it. This paper seeks to give an answer to the question of whether these films could nevertheless be considered adaptations on the basis of poetic similarities and the judgement of the viewers.

Keywords: Julio Cortázar, Jean-Luc Godard, Luigi Comencini, «The Southern Thruway», *Weekend*, *Traffic Jam*, adaptation, appropriation.

Bojana Kovačević Petrović¹
Univerzitet u Novom Sadu
Srbija

MEKSIČKA KNJIŽEVNOST POSLE „BUMA“

Rezime

Kojim putevima se otisnula meksička književnost posle „buma“? Kako je tekao njen razvoj u drugoj polovini XX veka? Ko su njeni protagonisti u novom milenijumu? Na ta i neka druga pitanja pokušaćemo da damo odgovor u ovom članku, usmerivši istraživanje na period od „post-buma“ do književnih tokova XXI veka. Naročitu pažnju posvetićemo pokretu *Crack*, osvrnućemo se na narko-književnost, kao jedan od značajnih novih (pod)žanrova, a skrenućemo pažnju srpske nauke i na meksičke pisce koji žive u Sjedinjenim Američkim Državama, budući da su oni takoreći nepoznati našoj prevodnoj književnosti. Naposletku, izdvojićemo nekolike spisateljice kako bismo ukazali na dugu tradiciju ženskog pisma u meksičkoj literaturi, u trenutku kada celokupna hispanika književna kritika nastoji da obnovi interesovanje javnosti za tamošnje autorke, nepravedno zapostavljene u decenijama iza nas. Rezultati do kojih ćemo doći pokazaće da je meksička književnost danas življa i raznovrsnija nego ikada, te da je vezivno tkivo dela objavljenih u poslednjih pola veka ponajviše stvarnost koja okružuje autore i čitaoce, ali i globalne teme koje se tiču svih nas.

Ključne reči: meksička književnosti, *boom*, narko-književnost, meksičko žensko pismo, srpska prevodna književnost.

¹ bojanakp@ff.uns.ac.rs

Bum i njegovi odjeci

Ovaj članak nastao je u nameri da, s jedne strane, predočimo nekadašnje, paralelne i nove tokove meksičke književnosti, a s druge da ovaj rad nadovežemo na nekolike prethodne članke sačinjene na srpskom jeziku, među kojima su „Meksički roman i istorija“ Dalibora Soldatića, objavljen u tematskom broju časopisa *Nasleđe* 2011. godine, i „Bum i novi tokovi hispanoameričke proze“ Bojane Kovačević Petrović, publikovan u časopisu *Kultura* 2015. godine. U prvom tekstu, Dalibor Soldatić ukazuje na odnos između istorije i romana, pisma i moći, pamćenja i jezika, kao jedno od ključnih pitanja razvoja hispanoameričke književnosti (Soldatić 2011: 289), uzimajući za primer romane *Pedro Paramo* Huana Rulfa (Juan Rulfo) i *Terra Nostra* Karlosa Fuentesa (Carlos Fuentes), ali takođe ističe značaj dela pet meksičkih književnica, o kojima ćemo govoriti u nastavku. U članku iz 2015. godine, pisanom ubrzo nakon obeležavanja pola veka „buma“, tog neprikosnovenog svetskog književnog fenomena, istaknuta je stilaska različitost potonjih pisaca, uključujući „Mekondo“ i *Crack* generaciju, te nekolike studije, antologije i događaje koji su obeležili protekle tri decenije latinoameričke književnosti u celini, uključujući i žensko pismo. U ovom članku akcenat stavljamo na autore i autorke koji do sada nisu bili predmet ovdašnjih naučnih istraživanja, nagoveštavamo tokove savremene meksičke proze i opštu sliku meksičke književnosti u zaključnim razmišljanjima dopunjujemo informacijama o delima prevedenim na srpski jezik.

Istoričari i kritičari književnosti, pa čak ni sami akteri „buma“, poput Hosea Donosa (José Donoso), autora knjige *Lična istorija „Buma“* (*Historia personal del “Boom”*, 1972) nisu saglasni oko toga da li je internacionalizacija latinoameričke književnosti počela objavljivanjem romana *Smrt Artemija Krusa* (*La muerte de Artemio Cruz*) Karlosa Fuentesa i *Grad i psi* (*La ciudad y los perros*) Marija Vargasa Ljose (Mario Vargas Llosa) 1962. godine, ili nekoliko godina ranije prvim Fuentesovim romanom *Najprozračniji kraj* (*La región más transparente*, 1958) odnosno knjigom *Pedro Paramo* Huana Rulfa (1955), koja je nesumnjivo uticala na brojne potonje autore ne samo u Meksiku već i širom Latinske Amerike. Bez obzira na tu činjenicu, neosporno je da tamošnja književnost druge polovine XX veka obiluje kvalitetnim delima koja su pobirala nacionalne uspehe, umnogome uticala na čitalačku svest i pronalazila put ka drugim zemljama, kako španskog govornog područja tako i prevodnih književnosti.

Govoreći o piscima i delima koji su promenili tamošnje literarne tokove, svakako treba spomenuti još nekolike: političkog aktivistu i učesnika Pokreta 1968. Hosea Revueltasa (José Revueltas) u čijem se romanu *El luto humano* (1943) „pod uticajem Foknera pojavljuju novine u strukturi naracije: unutarnji monolog, fleš-bek“ (Pavlović-Samurović 1993: 760); potom preteču meksičkog eksperimentalnog romana Agustina Janjesa (Agustín Yáñez) čiji je roman *Al filo del agua* (1947), inovativan na narativnom planu, uveo u nacionalnu književnost tehniku toka svesti; Hosea Agustina (José Agustín), «un eficaz documentalista de la complejidad de México contemporáneo»² (Belini 1997: 564), pripadnika čuvene avangardne generacije poznate kao „La Onda“; zatim Horhea Ibarguengojtiju (Jorge Ibarguengoitia), kritičara meksičke stvarnosti sa osobenim humorom, jednako prisutnim u njegovim proznim i dramskim delima i novinskim tekstovima; prevodioca više desetina kulturnih dela sa engleskog i slovenskih jezika, pravnika i diplomatu Serhija Pitola³ (Sergio Pitol); uspešnog dramaturga, scenaristu i novinara Visentea Lenjera (Vicente Leñero) čiji je roman *Los albañiles* dobio 1963. godine prestižnu nagradu «Biblioteca Breve»⁴; majstora istorijskog romana, «un novelista enciclopédico y desbordante» (Ovijedo 2004: 368) i dobitnika nagrade „Servantes“ 2015. godine Fernanda del Pasa (Fernando del Paso). Nužno je spomenuti još barem trojicu pisaca koji su svojim delom internacionalizovali meksičku književnost: to su samouki majstor priče Huan Hose Areola (Juan José Arreola), čije delo obiluje fantastičnim, crnohumornim i horor elementima; originalni predstavnik meksičke avangarde 1960-ih godina Salvador Elisondo (Elizondo), kosmopolita koji je studirao na nekoliko evropskih univerziteta, dobitnik više nacionalnih nagrada i profesor meksičkog UNAM-a; i naposletku erudita i briljantni stilista Hose Emilio Paček (José Emilio Pacheco), ugledni kritičar, pesnik i odličan poznavalac klasične i moderne literature.

² Plodotvoran dokumentarista složene meksičke stvarnosti.

³ Premda je Serhio Pitol kratko vreme (1968) bio diplomatski predstavnik Meksika u Beogradu i negovao veliki afinitet prema slovenskim jezicima, s kojih je preveo brojne knjige, jedini prevod na naš jezik objavljen je u *Antologiji savremene meksičke priče* (pr. Biljana Bukvić, CLIO, 1995). Značajno je napomenuti da je meksički autor objavio prikaz *Proklete avlije* Ive Andrića u časopisu Univerziteta u Meksiku (*Revista de la Universidad de México*, No. 2-3, octubre-noviembre 1968).

⁴ Lenjero je prvi Meksikanac i drugi Latinoamerikanac laureat te nagrade.

Očevi i sinovi

Tokom perioda „postbuma“⁵ ili postmoderne⁶, koji je trajao od kraja sedamdesetih do početka devedesetih godina XX veka, jedini Meksikanac koji je pripadao tom pravcu odnosno grupi autora koji su, prihvativši osnovne karakteristike „buma“, uneli tematske i tehničke promene u nacionalnu književnost, bio je Fernando del Paso. Sasvim nova struja pojavila se kada su 1996. godine Čileanci Alberto Fuguet (Alberto Fuguet, 1964) i Serhio Gomes (Sergio Gómez, 1962) objavili antologiju *Mekondo* (*McOndo*), u želji da stvore novi latinoamerički književni kanon. U tom izboru sedamnaest mladih pisaca koji su oličavali „kritiku kapitalističkog tržišta kroz novu viziju latinoameričke stvarnosti, u kojoj su, suprotno mitskom Makнду Gabrijela Garsije Markesa, obitavali Mekdonalds restorani i Mekintoš kompjuteri, šoping molovi, kablovska televizija, zagađenje životne sredine, hibridna kultura i globalizacija“ (Kovačević Petrović 2015: 123) bilo je tri predstavnika meksičke književnosti s kraja XX veka: kolumnista desetak latinoameričkih i španskih novina i časopisa Đordi Soler (Jordi Soler, 1969); dobitnik nagrada „Havijer Viljaurutija“ i „Elena Ponijatovska“ David Toskana (Toscana, 1961) i inženjer i novinar koji je svoja interesovanja vremenom usmerio na nove tehnologije i porno kulturu Najef Jeja (Naief Yehya, 1963).

Dok je *Mekondo* krčio put nove latinoameričke stvarnosti u književnosti, u Meksiku je stasavala *Crack* generacija, „nastala kao posledica estetike „prljavog realizma“ (Kovačević Petrović 2015: 125). Manifest ovog (nacionalnog) pokreta objavljen je avgusta 1996, svega mesec dana pre antologije *Mekondo*, a petorica autora-inicijatora zalagali su se za ponovno uspostavljanje starih vrednosti koje počivaju upravo na „bumu“ i književnom delu „starih majstora“ kao što su Pačekó i Pitol. Najznačajniji predstavnici ovog pokreta bili su Horhe Volpi (Jorge Volpi, 1968) i Ignasio Padilja (Ignacio Padilla, 1968), čija dela su pobirala jednake uspehe u Meksiku i Španiji. Volpi je 1999. godine dobio čuvenu nagradu «Biblioteca Breve» izdavačke kuće Seiš Baral za svoj, danas kulturni, roman *U potrazi za Klingsorom* (*En busca de Klingsor*), a Padilja, ovenčan nagradom „Huan Rulfo“ za svoj prvi roman *Katedrala*

⁵ Među ključne pisce ovog perioda spadaju Manuel Puig, Hose Donoso, Mempo Đardineli, Reinaldo Arenas, Mario Benedeti, Antonio Skarmeta, Isabel Aljende, Alfredo Brajs Ećenike i De Paso.

⁶ Kada je reč o latinoameričkim piscima, tom pravcu su, između ostalih, pripadali Manuel Puig, Severo Sarduj, Alfredo Brajs Ećenike, Reinaldo Arenas, Isabel Aljende, Antonio Skarmeta...

davljenika (La catedral de los ahogados) 1994. godine, ostvario je burnu i raznovrsnu karijeru: doktorirao je na Univerzitetu u Salamanki, bio direktor i kolumnista časopisa *Plejboj*, pisao priče i romane za decu, bio diplomata u Velikoj Britaniji, da bi 2011. godine postao član Meksičke akademije za jezik. Manifest grupe imao je za polazište *Šest predloga za sledeći milenijum (Sei proposte per il prossimo millennio, 1988)* Itala Kalvina, koje je dekonstruisao, prilagodio meksičkoj kulturi i približio nacionalnom čitaocu. Sažetak tog procesa mogao bi da glasi: «Las novelas del Crack primero destruyen y luego crean»⁷ (Alvarado Ruis 2019: 94). Naime, težeći „celovitom“ odnosno „dalekosežnom“ (dubokom) romanu – u smislu kreativnog pristupa i aktivnog učešća čitaoca – Rikardo Čaves (Ricardo Chávez, 1961), Pedro Anhel Palou (Pedro Ángel Palou, 1966), Eloy Uros (Eloy Urroz, 1967), Padilja i Volpi istakli su da je neophodno prihvatiti estetiku „buma“ i graditi dela na bogatoj književnoj tradiciji klasika latinoameričke književnosti, ali u skladu s osobenom poetikom svakog od njih. Dela *Crack* generacije karakteriše složena struktura, narativ smešten u ne-meksičke prostore, neretko nekih drugih epoha, kao i glasovna polifonija (u domenu jezičkog eksperimenta) i univerzalne teme koje „raskidaju“⁸ s Meksičkom revolucijom.

Dvadeset godina kasnije, ista grupa pisaca objavila je *Postmanifest krek generacije 1996–2016 (Postmanifesto del Crack)*, u kojem su istakli tvrdnju da je tokom prethodne dve decenije knjiga postala tržišni proizvod, a da je latinoamerička književnost kao takva prestala da postoji (Volpi 2016: 118). Kada su umrli Oktavio Pas, Karlos Fuentes, Gabrijel Garsija Marques, Karlos Monsivais i Hose Emilio Paćeko, njihove oltare niko nije zauzeo, tvrdi Volpi; s druge strane, krajem devedesetih godina Meksiko je postao leglo korupcije i autoritarizma, a danas se pretvorio u groblje. S vremenske distance, *Crack* grupa bila je obična, lepa i hrabra fikcija (Volpi 2016: 119–121).

Unuci

Imajući u vidu da je Latinska Amerika već gotovo čitav vek plodno područje pripovedača, te da tradicija pripovedne proze ni u jednom trenutku ne jenjava – štaviše, sve više buja – ovaj pregled ćemo zasnovati upravo na autorima koji su uvršteni u znalačke izbore kratkih priča. Početkom XXI veka u Meksiku se pojavilo nekoliko značajnih

⁷ Romani *Crack* generacije prvo uništavaju, a potom stvaraju.

⁸ Otuda naziv *Crack*, kao „razdor“, „raskid“, „pukotina“.

antologija savremene pripovetke koje su obuhvatile oko stotinu pisaca srednje i mlađe generacije, kako etabliranih tako i anonimnih, i predstavile raznolikost njihovih stilova, estetika, interesovanja i poetika. Najsveobuhvatnija među njima je *Generacija 2000. Meksička književnost ka trećem milenijumu* (*Generación del 2000. Literatura mexicana hacia el tercer milenio*, 2000), jer je u njoj predstavljeno sedamnaestoro pesnika, dvadeset jedan pripovedač⁹, četiri romanopisca i osam esejista, čija dela su odabrali Agustín Kadena (Agustín Cadena) i Gustavo Himenes Agire (Gustavo Jiménez Aguirre). Predgovor je napisao Hose Agustín, ističući da je došlo vreme da se meksička čitalačka publika zainteresuje za to što pišu mladi ljudi, budući da njihovo delo svedoči o dobrom zdravlju i bogatstvu nacionalne književnosti.

Antologija *Novi glasovi meksičke proze* (*Nuevas voces de la narrativa mexicana*, 2003) publikovana je povodom proslave četrdeset godina postojanja izdavačke kuće „Hoakin Mortis“ (Joaquín Mortiz) i sadrži dvadeset i dve stilski raznolike priče autora rođenih posle 1968. godine, kojima je to prvo objavljeno autorsko delo.

Publikacija *Najnovije priče Meksičke republike* (*Novísimos cuentos de la República Mexicana*, 2005) obuhvata trideset dve pripovetke, postmoderne priče i minifikciju reprezentativnih autora¹⁰ iz svake meksičke države, koje je odabrala Majra Insunsa (Mayra Inzunza). Tri godine kasnije, Trino Maldonado objavio je antologiju *Veliki hitovi, vol. 1. Nova generacija meksičkih pripovedača* (*Grandes Hits, vol. 1 Nueva generación de narradores mexicanos*), odabravši pripovetke devetnaest pisaca rođenih između 1970. i 1979. godine, među kojima su Alberto Čimal (Chimal), Bernardo Eskinka (Esquinca), Bernardo Fernandes Bef (Fernández Bef), Hulijeta Garsija Gonsales (Julieta García González),

⁹ Izdvojili smo kao uzorak pripovednu prozu, budući da se njome bavimo u ovom odeljku: Marina Bepalova, Alberto Chimal, Julieta García González, Tomás Granados Salinas, David Izazaga, Eduardo Rojas Rebolledo, Marlene Acevedo, Fernando de León, Miriam Mabel Martínez, Edgar Reza, Bernardo Esquinca, Socorro Venegas, Mauricio Hernández Anincera, Guadalupe Nettel, Fernando Fabio Sánchez, Mayra Inzunza, José Agustín Ramírez, Tania Ruiz, Magali Velasco, Cecilia Chávez Aguilera i Elizabeth Flores.

¹⁰ U nastavku ćemo navesti odabrane autore prema izvornom pisanju njihovih imena, uz napomenu da nijedan od njih nije preveden na srpski jezik: Sofía Ramírez, Pablo Sáinz, Cecilia Rojas, Eduardo Huchín Sosa, José Antonio Moreno, Jaime Romero Robledo, Fernando Fabio Sánchez, Pablo Rápale de la Madrid, César Albarrán, Jesús Alvarado, Alberto Chimal, Edgar Reza, Federico Vite, Julia Castillo, Bernardo Esquinca, Edgar Omar Avilés, Socorro Venegas, Vizania Amescua, Renato Tinajero, Víctor Armando Cruz Chávez, Gerardo Sifuentes, Osvaldo Fernández, Karina Maich, José Abdón Flores, Juan José Rodríguez, Eve Gil, Karime Nefertiti, Julio G. Pesina, Yassir Zárate, Magali Velasco, Will Rodríguez i Tryno Maldonado.

Horhe Armodio (Jorge Harmodio), Luis Felipe Lomeli, Majra Luna (Mayra Luna) i Himena Sanćes Ećenike (Ximena Sánchez Echenique).

David Miklos¹¹ saćinio je 2015. godine dvotomnu antologiju *22 glasa, vols. 1 i 2: mlada meksićka proza (22 Voces Vols. 1 y 2: Narrativa mexicana joven)* u koju je uvrstio i anonimne i već priznate pisce rođene posle 1975. godine «que pertenecen a una 'generación' – siempre entre comillas – distinta y que no tuvo que matar a padre o madre alguno»¹² (2015: loc. 21). Miklos za meksićke pisce mlade i srednje generacije kaēe da su „degeneracionalizovani“ (*desnegeracionalizados*), budući da neki pišu pod okriljem realizma, osuđeni na sveprisutno nasilje u ćijim raljama žive – Antonio Ortunjo (Ortuño), Osvaldo Savala (Zavala), za neke je knjiēevnost artefakt izvan konvencija izdavaćkog trēišta – Danijela Boorkes (Daniela Bóhorquez), Veronika Gerber (Verónica Gerber) – dok pojedini pišu, sa margine svega postojećeg, emocionalno sasvim drugaćiju prozu – Brenda Losano (Lozano), Luis Panini...“ (2015: loc. 27).

Iste godine objavljena je i knjiga *Krupne reći. Nova meksićka proza (Palabras mayores. Nueva narrativa mexicana)*, sa pripovetkama dvadeset autora ispod ćetrdeset godina, koje su odabrali Kristina Rivera Garsa (Cristina Rivera Garza), Huan Viljoro (Juan Villoro) i Gvadalupe Netel (Guadalupe Nettel), koja moēda najbolje odraēava tokove savremene meksićke knjiēevnosti: ima pisaca koji pišu van granica domovine, onih koji pišu na španskom jeziku koji je u stalnom proēimanju s drugim jezicima, tekstova koji su na rizićnoj granici fikcije, autofikcije i kritike, ili pak novinarstva i knjiēevnosti (Ribera Garsa 2015: 7).

Ovaj kvantitativno-kvalitativni pregled Źelimo da završimo jednom drugaćijom, ali jednako znaćajnom antologijom, koja ne obuhvata samo meksićke pisce, ali predstavlja presedan i prekretnicu u hispanoamerićkoj knjiēevnosti XXI veka, budući da joj je polazište hibridni jezik nove generacije: Spanglish. Zbirku nazvanu *Se habla español. Voces latinas en USA* priredili su Edmundo Pas Soldan (Paz Soldán) i Alberto Fuget, a kao polaznu taćku i oslonac u odabiru naveli su «la diversidad de la experiencia latinoamericana en USA»¹³ (Pas Soldan & Fuget 2000: 14). Među trideset šest pisaca nalazi se ćak dvanaestoro Meksikanaca: Mario Beljatin (Bellatin), Rikardo Ćaves Kastanjeda (Ricardo Chávez Castañeda),

¹¹ Isti priređivać saćinio je 1998. antologiju urbane priće *Una ciudad meor que ésta. Antología de nuevos narradores mexicanos* (Tusquets, México), koja je imala veoma dobar prijem kod publike i kritike.

¹² Koji pripadaju razlićitoj „generaciji“ – uvek pod navodnicima – koja nije morala da ubije nićijeg roditelja.

¹³ Raznovrsnost latinoamerićkog iskustva u SAD.

Rosina Konde (Conde), Alvaro Enrige (Álvaro Enrigue), Mauricio Montefiel Figueiras (Mauricio Montefiel Figueiras), Ignacio Padilja, Fransisko Pinja (Francisco Piña), Selso Santahulijana (Celso Santajuliana), Đordi Soler, Ilan Stavans, Horhe Volpi i Najef Jeja.

Narko-fikcija

Premda su proizvodnja i krijumčarenje droge u Meksiku započeli posle Drugog svetskog rata, ta zemlja se uključila u globalne mreže trgovine drogom devedesetih godina XX veka (Sančez¹⁴ Godoj 2014: 64). Ipak, izraz *narko-kultura* pojavio se sedamdesetih godina u pojedinim delovima države Sinaloa (Sančez Godoj 2014: 65), a narko-literatura začeta je upravo u toj meksičkoj državi 1967. godine, objavljivanjem romana *Dnevnik jednog trgovca drogom* (*Diario de un narcotraficante*) Pabla Serana (Pablo Serrano), i to kao deo mnogo šireg pojma popularne kulture: narko-fikcija. Ovaj termin, osim književnosti, obuhvata i kinematografiju, TV serije i muziku – naročito žanr „narko-korido“, *narcocorrido* – i nastao je s idejom da veliča i idealizuje životni stil trgovaca drogom. Naime, kada je ta ilegalna delatnost (naročito u Sinaloi) počela da ostvaruje velike prihode, narko-svetu se pripojio veći deo i ruralnog i urbanog stanovništva te meksičke države, a krijumčari su se „okoristili podrškom naroda da bi pobedili najvećeg neprijatelja, korumpiranu vladu, koja je svojim zakonskim instancama i navodnim povezivanjem na poštovanje pravne države, tobože, sprečila mafiju da proširi svoje mreže (domen moći)“ (Sančez Godoj 2014: 69).

U knjizi *Narkofikcija u Meksiku i Kolumbiji* (*Narcoficciones en México y Colombia*), Brihit Adrijansen (Brigitte Adriaensen) ističe da su autori narko-romana (*narconovela*) više usredsređeni na tržište nego na kvalitet štiva koje pišu, te da većina narko-knjiga, uprkos tome što ih objavljuju međunarodne izdavačke kuće široke distribucije¹⁵, ne premašuje tiraž od 5.000 primeraka (2016: loc. 157). Treba istaći da je jedan od pionira u naučnom istraživanju narko-književnosti bila Diana Palaveršić, profesorka Univerziteta Nju Saut Vest u Sidneju, koja je,

¹⁴ Premda je prevodilac (BKP) precizno transkribovao prvo prezime kao Sančes, ono je bez njegovog znanja korigovano prilikom lekture, te je u finalnoj verziji časopisa publikovano kao Sančez.

¹⁵ Narko književnost prvobitno su objavljivale regionalne izdavačke kuće, te je njeno tržište bilo ograničeno. S vremenom, ovu literarnu podvrstu počele su da publikuju velike izdavačke kuće kao što su „Anagrama“, „Alfaguara“, „Planeta“ ili „Mondadori“, čime je znatno poboljšana njena distribucija i promocija u Severnoj i Južnoj Americi, kao i u Evropi.

pored niza članaka na ovu temu, priredila tematski broj časopisa *Treći program* (163/2014) zajedno sa Miroslavom Ivanovićem. Njih dvoje u uvodnom tekstu tog temata ističu da je „apsurdnost podele na 'dobre' i 'loše' naročito očigledna u Meksiku, zemlji u kojoj je korupcija notorna činjenica i gde se oni koji bi trebalo da se zalažu za primenu zakona nalaze na platnim spiskovima kartela“ (2014: 11). S druge strane, u članku „Narkoliteratura. O čemu još možemo da govorimo?“ (*Narcoliteratura. ¿De qué más podríamos hablar?*), objašnjavajući taj fenomen u meksičkoj i kolumbijskoj književnosti Diana Palaveršić tvrdi da on potvrđuje stari kliše «que en América Latina la realidad rebasa a creces la ficción, y de que en México el arcaico realismo mágico —la representación “natural” de la desbordada realidad del continente— se ha visto reemplazado por un nuevo (narco) realismo mágico»¹⁶ (2010: 57). U tome su značajnu ulogu odigrali romani objavljeni tokom devedesetih godina, još uvek u domenu regionalne književnosti: *Svaki tvoj uzdah* (*Cada respiro que tomas*, 1992) Elmera Mendose (Élmer Mendoza, 1949), *Bela zemlja* (*Tierra Blanca*, 1996) Leonidasa Afara (Leónidas Afaro, 1945) i *Huan Hustino Hudisijal* (*Juan Justino Judicial*, 1996) Herarda Korneha (Gerardo Cornejo, 1937–2014). U narednoj deceniji međunarodni uspeh postigli su Huan Viljoro (Juan Villoro, 1956) sa romanom *Svedok* (*El testigo*, 2004), Elmer Mendosa s knjigom *Srebrni meci* (*Balas de plata*, 2008) i Juri Erera (Yuri Herrera, 1970) s već kulturnim delom *Kraljevski poslovi* (*Trabajos del reino*, 2004).

S obzirom na poreklo, vrstu i tematiku, bilo je očekivano da narko-književnost vremenom izazove kontradiktorne reakcije. Izdvojićemo stavove pisca Huana Pabla Viljalobosa (Juan Pablo Villalobos, 1973), čije delo je prevedeno na dvadesetak jezika: u tekstu objavljenom na sajtu Pen Centra „Proza o nasilju u Meksiku 2: dve-tri reči o tome zašto ne upotrebljavati reč „narko-književnost““ (*La narrativa de la violencia en México 2: tres palabras para no usar la palabra narcoliteratura*, 2012) on tvrdi da su taj, po njemu pogrešan termin *narko-literatura*, zapravo nametnuli mediji, te da je Meksiko preplavljen narko-štivima od kojih kvalitetna literatura ne uspeva da dođe do izražaja. S druge strane, po njegovom mišljenju, problem je u tome što valjane knjige, poput *Kraljevskih poslova* Jurija Erere, nastale na tragu najbolje latinoameričke književne tradicije, često završe u istom košu (Viljalobos 2012).

Svakako valja spomenuti i prvi meksički narko-roman čiji je autor žena: *Perra brava* Orfe Alarkon (Orfa Alarcón, 2010), knjigu «que abarca

¹⁶ Da u Latinskoj Americi stvarnost prevazilazi fikciju i da je u Meksiku arhaični magični realizam — „prirodni“ prikaz preuveličane stvarnosti tog kontinenta — zamenjen novim magičnim (narko)realizmom.

el mundo esencialmente masculino del narcotráfico desde la perspectiva femenina»¹⁷ (Palaveršić 2010: 60).

Slučaj Marija Beljatina

Meksikanac peruanskog porekla i predstavnik savremenom latinoameričkog eksperimentalnog romana, Mario Beljatin (Bellatin, 1960) autor je čije «excéntricas historias, nada complacientes con 'lo comercial', han recibido importantes premios y se han traducido a diversos idiomas»¹⁸ (Gonsales Bojšo 2009: 12). Beljatin se u svojim knjigama opsesivno bavi bolestima i anomalijama¹⁹ odnosno vezom između tela i pisanja, konstruišući mikrosvet u kojem obitavaju njegovi likovi. Wilfrido Koral (Wilfrido H. Corral), član Ekvadorske akademije za jezik i autor / priređivač niza značajnih knjiga o savremenoj hispanoameričkoj književnosti, u predgovoru knjizi *Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar* Fransiska Hosea Lopesa Alfonsa (Francisco José López Alfonso) ističe nekoliko značajnih karakteristika Beljatinovog opusa: pre svega, tvrdi da taj „čudni“ autor i njegovo delo čine nerazdvojivu sintagmu i naglašava da je reč o kulturnom piscu koji je nedovoljno proučavan, između ostalog i stoga što svesno podstiče zabunu objašnjavajući svoja dela u esejima i komentarima (Koral 2015: 9). Slično mišljenje deli i peruanski kritičar i istoričar književnosti Hose Migel Ovijedo, smatrajući da «la cualidad malvada y perturbadora de su ficción podría ser demasiado estridente si no estuviese controlada por una prosa sobria, rigurosamente informativa y funcional, que no se conmueve ni sorprende ante nada»²⁰ (2004: 460).

Literarna osobenost Marija Beljatina razvijana je uporedo s njegovim obrazovanjem, raznovrsnim i vođenim znatiželjom. U Peruu je učio teologiju, na Kubi je studirao filmski scenario, bavio se alternativnim načinima obrazovanja u Meksiku, držao tradicionalne književne radionice, bio na čelu značajnih kulturnih i akademskih tela i u poslednje dve decenije dobio nekoliko velikih književnih priznanja, među kojima su nagrada „Havijer Viljaurutija“ (2000) i Iberoamerička nagrada za

¹⁷ Koja prikazuje u suštini muški svet trgovine drogom iz ženske perspektive.

¹⁸ Ekscentrične priče, nimalo sklone „komercijalnom“, dobile su značajne nagrade i prevedene su na više jezika.

¹⁹ Ovaj meksički pisac rođen je bez desne ruke, ali osim opštih motiva njegovo delo nema autobiografskih referenci.

²⁰ Zloslutne i uznemirujuće karakteristike njegove fikcije mogle bi biti razarajuće da ih ne kontroliše trezvena, rigorozno informativna i funkcionalna proza, koju ništa ne može da potrese niti iznenadi.

književnost „Hose Donoso“ (2018). Beljatinov opus mahom čine dela veoma kratkog obima, «imposibles de contar»²¹ (Palaveršić 2005: 121), kao što su *Trajni kanal* (*Canal perpetuo*, 1993), *Salon lepote* (*Salón de belleza*, 1994), *Kineske dame* (*Damas chinas*, 1995), *Slepi pesnik* (*Poeta ciego*, 1998) ili *Cveće* (*Flores*, 2000), «que dan buena idea de los visos negros exasperados de su visión en una realidad subterránea que pocos conocen»²² (Ovijedo 2004: 460).

U knjizi *Od Makonda do Mekonda: putevi letinoameričke postmoderne* (*De Macondo a McOndo: senderos de la posmodernidad latinoamericana*, 2005), koja je donela umnogome novi pogled na savremenu latinoameričku prozu, hrvatsko-australijska autorka Diana Palaveršić, inače potpisnica predgovora za sabrana dela Marija Beljatina²³, poredi njegove knjige s filmovima Dejvida Linča, «que me gustaron mucho aunque no tengo la más mínima idea de qué se trataban. O mejor dicho, tengo varias interpretaciones pero ninguna de ellas combina en un todo coherente varios hilos narrativos»²⁴ (Palaveršić 2005: 121). Diana Palaveršić (2005: 124) smatra da Beljatin zapravo uvek piše jedno te isto delo, poput feljtona, koje povezuju slična teskobna atmosfera u neodređenim prostorima i porozni likovi, često kineskih, japanskih ili ruskih imena.

Majke i ćerke

Meksičko žensko pismo — pod kojim ne podrazumevamo dela tamošnjih autorki namenjena ženskoj čitalačkoj publici, već njihovo delo tumačimo kao rodno ravnopravno, a donedavno zapostavljano u brojnim nacionalnim književnostima²⁵ — obiluje velikim brojem dela

²¹ Koje je nemoguće prepričati.

²² Koje dobro predstavljaju bolne crne prizore njegove duboko pohranjene stvarnosti koju malo ko poznaje.

²³ Prvi deo objavljen je 2013, a drugi 2014. godine. Izdavač je „Alfaguara“.

²⁴ Koje su mi se veoma dopale mada nemam ni najmanju ideju o čemu govore. Ili, bolje rečeno, imam različita tumačenja, ali nijedno od njih ne može da obuhvati njegove različite narativne niti u jednu celinu.

²⁵ U nizu dnevnih novina i književnih publikacija koje su decembra 2019. godine objavile ankete, pa čak i čitave kampanje kako bi ukazale na značaj dela hispanskih književnica, želimo da istaknemo spisak od stotinu knjiga koji je objavio kolumbijski časopis *Arcadia* (dostupan na: <http://especiales.revistaarcadia.com/los-cien-mejores-libros-recomendados-de-los-ultimos-cien-anos-escritos-por-mujeres/index.html>), budući da su u odabiru spisateljica i njihovih dela učestvovali nekoliki meksički pisci o kojima govorimo u ovom radu, kao i autorka ovog članka.

visokih umetničkih dometa. Ženski „bum“ započeo je dve decenije posle „velikog buma“ latinoameričke proze, zahvaljujući seriji romana koji su, s jedne strane, odražavali identitet i seksualnost žene, a s druge nudili teorijsku misao o rodnoj književnosti i stvaralaštvu uopšte, a ta literarna tradicija «no surge de la nada, sino que es resultado de numerosas luchas anteriores»²⁶ (Alvares 2009: 91). Štaviše, traganje za ženskim identitetom «conduce a las escritoras mexicanas a reflexionar sobre su condición — marcada por situaciones conflictivas—, a través de las raíces culturales y el seno del ámbito familiar»²⁷ (Alvares 2009: 97).

Za probaj meksičkog ženskog pisma u književni i čitalački „mačo“ svet zaslužne su vrsne književnice kao što su novinarka i dramaturg Elena Garo (Elena Garro, 1916–1998), čije delo je prvi put istinski dospelo u žižu javnosti tek 2016, povodom obeležavanja stogodišnjice njenog rođenja, dok je njen prvi roman *Sećanja na budućnost* (*Los recuerdos del porvenir* 1963, nagrada „Havijer Viljaurutija“) objavljen u novom ruhu novembra 2019. godine, uz prikladne prateće tekstove pet latinoameričkih književnica. Potom, pobornica domorodačkih kultura i ženskih prava, univerzitetska profesorka i diplomata Rosario Kasteljanos (Rosario Castellanos, 1925–1974) ostavila je za sobom značajna pesnička i prozna dela, eseje i kritike, a treba napomenuti da «su obra literaria guarda estrecha relación con la cultura de la región natal en la que fue criada, Chiapas, donde las tradiciones aztecas y mayas se entremezclan» (Ovijedo 2004: 236). Najnagrađivanija meksička spisateljica Elena Ponijatovska (Elena Poniatowska, 1933)²⁸, intelektuala čiji je hrabri iskorak u dokumentarističko-testimonijalnu prozu došao do izražaja već 1971. godine, kada je objavila svoje najpoznatije delo *Noć na Tlatelolku* (*La noche de Tlatelolco*). Osim toga, kao ugledna novinarka-reporterka, Ponijatovska je ostavila dragoceno svedočanstvo zahvaljujući desetinama intervjua koje je načinila s velikim imenima latinoameričke književnosti. Tu spada i dobitnica najprestižnije latinoameričke književne nagrade „Romulo Galjegos“ za roman *Bolesna od ljubavi* (*Mal de amores*, 1998), Anheles Mastreta (Ángeles Mastretta, 1949), koja u literarnim krugovima slovi za majstora fikcije kao odraza meksičke društveno-političke stvarnosti, od Meksičke revolucije do savremenog doba. Njeni ženski

²⁶ Ne potiče ni iz čega, već je rezultat brojnih prethodnih borbi.

²⁷ Navodi meksičke književnice da razmišljaju o svom položaju — obeleženom konfliktnim situacijama — kroz kulturne korene i porodično kruženje.

²⁸ Među brojnim nagradama najznačajnija je «Premio Cervantes» 2013. godine. Ponijatovska je prva Meksikanka koja je dobila ovo priznanje i četvrta žena u istoriji te nagrade.

likovi su osmišljeni precizno i kreativno, i mahom predstavljaju autentičnu perspektivu istorijskih okolnosti u kojima se nalazi(la) žena u Meksiku.

Narednu grupu meksičkih književnica koje želimo da spomenemo – rođenih u drugoj polovini XX veka – predvodi Laura Eskivel (Laura Esquivel, 1950), koja je postigla veliki međunarodni uspeh romanom *Kao voda za čokoladu* (*Como agua para chocolate*, 1992), prevedenim na preko trideset jezika, premda njena dela do danas nisu prihvaćena kod književne kritike. Svestrana Karmen Buljosa (Carmen Boullosa, 1954), s podjednakim uspehom bavi se poezijom, prozom, književnošću za decu i pozorišnim stvaralaštvom (karijeru je započela kao glumica); njen literarni svet pun je «presencias mágicas y fantasiosas, cargadas con imágenes de la niñez y su descubrimiento de la sensualidad del cuerpo femenino»²⁹ (Ovijedo 2004: 462). Kristina Rivera Garsa (Cristina Rivera Garza, 1964), koja od 1989. godine živi u Sjedinjenim Američkim Državama, već nakon prvog romana – *Niko me neće videti da plačem* (*Nadie me verá llorar*, 1999) – okarakterisana je kao jedna od najinventivnijih književnica Latinske Amerike. Složena radnja i živopisni likovi, mahom negativci, predstavljaju istinski izazov za čitaoce opusa ove spisateljice, čiji je ugled među kolegama iz struke utemeljen nakon što ju je Karlos Baral pozvao na susret aktuelnih latinoameričkih pisaca u Sevilji juna 2003. godine³⁰, ovekovečen u knjizi *Reč Amerike* (*Palabra de América*, 2004) i upamćen, između ostalog, po tome što je to bio poslednji javni nastup Roberta Bolanja.

Ugledni meksički časopis *Gatopardo* proglasio je 2006. godine Gvadalupe Netel (Guadalupe Nettel, 1973) jednom od najznačajnijih predstavnica savremene meksičke proze, a naredne godine uvrštena je među 39 najboljih latinoameričkih pisaca ispod četrdeset godina na HAY festivalu u Bogoti, rasadniku književnih talenata. Osim nekoliko značajnih romana i zbirki priča – *Telo u kojem sam rođena* (*El cuerpo en que nació*, 2011); *Posle zime* (*Después del invierno* 2014, nagrada «Herralde» za roman); *Latice i druge nelagodne priče* (*Pétalos y otras historias incómodas*, 2008), *Brak crvenih riba* (*El matrimonio de los peces rojos*, 2013) – Gvadalupe Netel je autorka više desetina članaka za prestižne evropske i američke časopise, i direktorka univerzitetskog časopisa UNAM-a.

Naposletku, spomenućemo i dve značajne autorke rođene iste godine, 1981: Brenda Losano (Brenda Lozano, 1981), takođe jedan od

²⁹ Magične i čarobne predstave, krcate slikama iz detinjstva i njenim otkrićem senzualnosti ženskog tela.

³⁰ Na skupu su učestvovala još dvojica meksičkih pisaca: Ignacio Padilja i Horhe Volpi, čiji su govori takođe publikovani u pomenutoj knjizi.

„izdanaka“ festivala „Bogota 39“, koji ju je 2017. godine uvrstio među najbolje mlade latinoameričke pisce, ponajviše zahvaljujući njenom prvom romanu *Sve ništa* (*Todo nada*, 2009), koja se jednako uspešno bavi i prevođenjem, i Veronika Gerber Biseći (Verónica Gerber Bicecci), vizuelna umetnica koja u svom delu, a odnedavno i u izdavačkoj kući «Tumbona Ediciones», istražuje granice i veze između književnosti i umetnosti, odnosno slike i teksta.

Zaključna razmatranja

Premda je značaj „buma“ decenijama istraživan i dokazivan, poslednjih godina – naročito uoči i nakon obeležavanja pola veka od nastanka tog fenomena – više pažnje privlače njegovi potonji tokovi, odnos novih generacija prema tom periodu i razvoj pojedinačnih književnosti, češće buntovnih, a ređe linearnih.

S druge strane, rekli bismo da su jednako značajni i zanimljivi bili paralelni tokovi u meksičkoj književnosti, koje su doneli na desetine inovativnih, smelih, neretko eksperimentalnih romana iz kojih su dolazeće generacije mogle da crpe zanat i nadahnuće. S obzirom na okolnosti, ključna decenija za meksičku književnost bila je 1960, s jedne strane zbog značajnih romana koji su objavljeni u tom periodu, potom zbog avangardnog pokreta „La Onda“, masakra na Trgu Tlatelolko u Meksiku koji se odrazio i na literatura, i naposletku zbog pisaca koji su rođeni tih godina i čija dela su napravila veliki zaokret u nacionalnoj književnosti (na primer, *Crack* generacija bavila se evropskim temama, a narko-roman je počeo da predstavlja sasvim novu meksičku stvarnost).

XXI vek doneo je, bez iole preterivanja, na stotine aktivnih, zrelih i pažnje dostojnih pisaca, te otuda potreba da se njihove raznovrsne tematike i poetike predstave na jedini mogući način: antologijama. S druge strane, narko-kultura, prvobitno smatrana za marginalnu, sub-kulturu pograničnih i severnih oblasti Meksika, 1990-ih je došla u žižu meksičke kulture. Kada je reč o narko-književnosti, kritičari, prvobitno veoma rezervisani prema kvalitetu dela autora tog (pod)žanra (uprkos njegovim raznovrsnim perspektivama i književnim vrstama), poslednjih godina ističu prozu Jurija Erere kao naročito značajnu. Ova književna podvrsta danas obiluje manje ili više uspešnim delima, a karakterišu je estetska raznovrsnost, specifično društveno okruženje i u izvesnom smislu podilaženje čitalačkoj publici, koja iz „sigurne zone“ prati zbivanja na „zabranjenoj teritoriji“.

Premda se nismo posebno bavili detektivskim romanom niti naučnom fantastikom, oba ova žanra su veoma prisutna u meksičkoj književnosti s kraja XX i početka XXI veka, s tim što je ta tradicija obogaćena sa dva nova podžanra: neofantastikom i pseudokriminalističkim romanom. Takođe nismo bili u mogućnosti da nagovestimo tokove u savremenoj meksičkoj poeziji i dramskoj književnosti, ali bi se tim, ovde takoreći neprisutnim temama, nesumnjivo trebalo baviti u srpskom naučno-istraživačkom radu. Naposljetku, dotaći ćemo i temu prevoda savremene meksičke književnosti, kako bismo nagovestili potrebu za njenim temeljnijim proučavanjem: za razliku od autora „buma“ i njihovih paralelnih tokova, aktuelni pisci gotovo da nisu prevedeni na srpski jezik. Izuzeci su veteranka Laura Eskivel, čiji je roman *Kao voda za čokoladu* 1997. godine objavila izdavačka kuća „Plavi jahač“, u prevodu Nadežde Zarubice, dok je njenu knjigu *Malinče (La Malinche)* publikovala je 2007. godine „Dereta“, u prevodu Sandre Nešović. Izdavačka kuća „Laguna“ objavila je prvi roman Horhea Volpija na srpskom, *Tkalja senki (La tejedora de sombras)* u prevodu Dragane Bajić, a u najavi su prvi prevodi dela Elene Ponijatovske, Gvadalupe Netel i Marija Beljatina, do sada prisutnih samo u časopisima i antologijama. I ovde stavljamo tačku, u nadi da će veliki broj imena koje smo naveli poslužiti kao inspiracija za istraživanje ili ideja za objavljivanje budućih članaka i prevoda.

BIBLIOGRAFIJA

- Adrijansen & Kunc 2016: Brigitte Adriaensen & Marco Kunz (eds.). *Narcoficciones en México y Colombia*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert.
- Alvarado Ruis 2019: Ramón Alvarado Ruiz. «Escritores del *crack* entre manifiestos, 1996–2016». Marco Kunz & Cristina Mondragón (eds.). *Nuevas narrativas mexicanas 3 (Escrituras en transformación)*. Barcelona: Lingua, 91–109.
- Alvares 2009: Natalia Álvarez. «La narrativa mexicana escrita por mujeres desde 1968 a la actualidad». José Carlos González Boixo (ed.). *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert, 89–122.
- Belini 1997: Giuseppe Bellini. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia.
- Viljalobos 2012: Juan Pablo Villalobos. «La narrativa de la violencia en México 2: tres palabras para no usar la palabra narcoliteratura».

- [<https://pentransmissions.com/2012/04/19/contra-la-narcoliteratura/>] Web. 01/02/2020.
- Volpi 2016: Jorge Volpi. «Postmanifiesto del Crack 1996–2016». *Claves de Razón Práctica*, 248: 118–131.
- Gonsales Bojšo 2009: José Carlos González Boixo. «Introducción. Del 68 a la generación inexistente». José Carlos González Boixo (ed.). *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert, 7–23.
- Ivanović & Palaveršić 2014: Miroslav Ivanović & Dijana Palaveršić. „Droga i kultura: Transnacionalni kontekst“. *Treći program*, 163: 9–16.
- Kovačević Petrović 2015: Bojana Kovačević Petrović. „Bum i novi tokovi hispanoameričke proze“. *Kultura*, 149: 118–139.
- Koral 2015: Wilfredo H. Corral. «Prólogo. Cómo escribir sucintamente sobre un nuevo escritor ‘raro’». *Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*. Cuadernillos de América sin nombre. Universidad de Alicante, 9–14.
- Miklos 2015: David Miklos. «Nota introductoria». *22 Voces. Narrativa mexicana joven*. México: EBooks / Mala letra, Kindle edition.
- Oviedo 2004: José Miguel Oviedo. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pavlović-Samurović 1993: Ljiljana Pavlović-Samurović. *Leksikon hispanoameričke književnosti*. Beograd: Savremena administracija.
- Palaveršić 2005: Diana Palaversich. *De Macondo a McOndo: senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México: Plaza y Valdés.
- Palaveršić 2010: Diana Palaversich. «Narcoliteratura. De qué más podríamos hablar». *Tierra adentro*, 167–168: 54–63.
- Pas Soldan & Fuguet 2000: Edmundo Paz Soldán & Alberto Fuguet. «Prólogo». *Se habla español. Voces latinas en USA*. México: Alfaguara, 11–22.
- Rivera Garsa 2015: Cristina Rivera Garza. «Prólogo». *Palabras mayores. Nueva narrativa mexicana*. Barcelona / México / Buenos Aires: Mal Paso, 5–7.
- Sanchez Godoj 2014: Horhe Alan Sanchez Godoj. „Procesi institucionalizacije narko kulture u Sinaloi“. *Treći program*, 163: 63–88.
- Soldatić 2011: Далибор Солдатић. „Мексички роман и историја“. *Наслеђе*, 18: 289–298.

MEXICAN LITERATURE AFTER THE “BOOM”

Summary

What were the paths of Mexican literature after the “Boom”? How did it develop in the second half of the 20th century? Who are its protagonists in the new millennium? In this article we will try to answer these and some other questions, focusing our research on the period from the “post boom” to the literary tendencies of the 21st century. Particular attention will be paid to the *Crack* movement, we will show that the narco-literature as one of the significant new (sub)genres, and we will turn attention to the Mexican writers living in the United States, since they are quite unknown to our translation literature. Finally, we will emphasize some female writers to point to the long tradition of women’s writing in Mexican literature, having in mind that recently all the Hispanic literary criticism has been seeking to renew the public interest in women writers, unjustly neglected in the decades behind us. The results we would reach will show that the Mexican literature is more vibrant and diverse today than ever before, and that the relation between the works published in the last half-century is based on the reality that surrounds authors and readers, but also on global topics that concern us all.

Keywords: Mexican literature, boom, narco-literature, Mexican female literature, Serbian translation literature.

Mirjana Sekulić¹
Universidad de Kragujevac
Serbia

BARBARIE Y DESPERTAR DEL HÉROE EN LA NOVELA *EL SUEÑO DEL CELTA* DE MARIO VARGAS LLOSA²

Resumen

En el presente trabajo se interpretan varios aspectos de la novela *El sueño del celta* (2010) de Mario Vargas Llosa, tomando en consideración teorías poscoloniales y las actitudes del escritor peruano sobre diferentes cuestiones, expresadas en sus ensayos, entrevistas y artículos. El punto de partida son las ideas de Vargas Llosa sobre la literatura e historia, el deber moral del escritor ante la historia, junto con la necesidad de superar el conformismo. En base a ello cuestionamos cómo la novela *El sueño del celta* inicia varias preguntas sobre el colonialismo, las fronteras entre la barbarie y la civilización, el despertar de los héroes, la posibilidad de lograr la libertad, etc. El artículo se centra en la compleja realidad colonial presentada en la novela, profundizando en el cuestionamiento de responsabilidades y víctimas de la gran misión civilizadora en Congo y Amazonia. El protagonista es interpretado en relación con el viaje,

¹ msekalic@filum.kg.ac.rs

² El artículo representa un estudio ampliado y corregido de la ponencia en el Simposio internacional dedicado a Mario Vargas Llosa en Budva (Montenegro, 2015). La ponencia fue publicada en el libro *Književni plamen Marija Vargas Ljose* bajo el título «Pristupi temi kolonijalizma u romanu *Keltov san* Marija Vargas Ljose» (v. Sekulić 2017).

físico y simbólico, observando los cambios producidos en su personalidad por las interacciones en el ambiente colonial. Reflexiones sobre la identidad y el comportamiento del protagonista llevan hacia conclusiones sobre la concepción del héroe en la obra, así como hacia una comprensión del papel que Vargas Llosa le da a la ficción en relación con la libertad colectiva y personal.

Palabras clave: Mario Vargas Llosa, *El sueño del celta*, colonialismo, barbarie, héroe, libertad, literatura.

A pesar de los cambios producidos durante su larga trayectoria literaria, Mario Vargas Llosa sigue apoyando la actitud de su antiguo modelo literario Sartre de que el escritor debe preocuparse por los problemas de su tiempo. El novelista e intelectual tiene deber moral ante las exigencias de la historia y la política (Oviedo 1993: 85). La literatura no debe ser conformista, según dice Vargas Llosa en el discurso del Premio Rómulo Gallegos en 1967, sino que debe ir estimulando la voluntad de cambiar el mundo para mejor. La novela representa un desafío a lo existente y recuerda a los lectores que el mundo no está hecho bien, por lo tanto, puede ser mejor (Vargas Llosa 2011). Muchos años después, en el discurso de Nobel, Llosa (2010c) repitió la misma idea sobre la relación compleja y estrecha entre la historia y la literatura: «Lo quieran o no, lo sepan o no, los fabuladores, al inventar historias, propagan la insatisfacción, mostrando que el mundo está mal hecho [...]». Es la misma idea sobre ficción que planteó en el texto *El arte de mentir* escrito para la Revista de la Universidad de México en 1984: «En el corazón de todas ellas llamea una protesta» (Vargas Llosa 1984: 4). En el ensayo *La verdad de las mentiras* (1990) también dice:

[...] la literatura es el reino por excelencia de la ambigüedad. Sus verdades son siempre subjetivas, verdades a medias, relativas, verdades literarias que con frecuencia constituyen inexactitudes flagrantes o mentiras históricas. [...] Pero, aunque esté repleta de mentiras —o, más bien, por ello mismo— la literatura cuenta la historia que la historia que escriben los historiadores no sabe ni puede contar. Porque los fraudes, embaucos y exageraciones de la literatura narrativa sirven para expresar verdades profundas e inquietantes que sólo de esta manera sesgada ven la luz (Vargas Llosa 2007: 24–25).

Siguiendo a Balzac, Llosa (2007: 32) percibe la novela como una historia privada. El autor se concentra en lo menos conocido, el mundo

privado, pensamientos, sentimientos, motivos menos conocidos para actuar de los personajes. La novela narra lo que la historia no puede, puesto que la vida no consiste únicamente en acontecimientos públicos escritos en registros, sino también en lo que sucede en la consciencia humana. Brian McHale en *Postmodern narrative* (1996) se refiere a ello como lugares oscuros de historia, una de las características de la narrativa posmoderna y nueva novela hispanoamericana, mientras que Llosa los denomina «grandes zonas de sombras», accesibles por medio de intuición y especulación y en las que se halla el material narrativo de novelista. Su papel entonces es rellenar los vacíos existentes (Vargas Llosa 2004: 28), porque hay verdades en la vida que no son soportables, por siguiente, justifican la invención de mentiras y ficción (Vargas Llosa 2001). Las novelas no narran la vida, el autor explica, sino que la cambian y transforman de acuerdo con la imaginación del autor. Las mentiras narradas en las novelas por lo tanto sirven para completar eficazmente o superar las limitaciones e imposibilidades de la vida real. Asimismo, la literatura representa un cuestionamiento radical del mundo en el que vivimos (Vargas Llosa 2000), mediante elemento añadido que, según teorías de Llosa, se refiere a la crítica y otro sentimiento que añade el autor a la realidad plasmada en la obra (Soldatić 2002: 212–213).³ De esta manera, a diferencia de libros históricos y reportajes periodísticos que Vargas Llosa siempre utiliza como materia y fuente para sus obras literarias, las novelas o la ficción representan una rebelión y superación de la vida (Vargas Llosa 2007: 20). Son los demonios personales, históricos y culturales los que estimulan al escritor a crear un mundo paralelo al real, en el que se deconstruye el discurso con pretensiones de reconstruir fielmente el pasado. En ese proceso el autor reescribe la historia desde el punto de vista de los marginados.

Teniendo en cuenta estas propuestas teóricas, proponemos cuestionar la novela *El sueño del celta*, centrándonos en sus principales aspectos relacionados con la crítica colonial ambientados en Congo: fronteras entre la barbarie y civilización, héroes, libertad, utopía, maldad humana, etc.

Esta novela publicada en 2010 desarrolla la historia de Roger Casement, un personaje histórico, un diplomático británico de origen irlandés, en sus viajes a Congo y Perú, donde observando escenas de violencia y explotación de los indígenas descubre el lado oscuro de la existencia humana. Casement se rebela contra el sistema de injusticias

³ Dalibor Soldatić en el estudio *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana* define las ideas novelescas y técnicas narrativas Mario Vargas Llosa (v. Soldatić 2002: 189–215).

cuyos autores son la compañía belga del rey Leopoldo II en Congo y la compañía británica bajo el liderazgo de Julio Arana en Perú. Escribe informes que sacudieron la opinión pública y contribuyeron que Joseph Conrad, autor de la gran novela de colonialismo en Congo, *El corazón de las tinieblas*, lo denominara Bartolomé de las Casas británico. Precisamente tomando como base la novela de Joseph Konrad, Vargas Llosa una vez más denuncia la atrocidad del colonialismo presentando la vida y aventuras de Casement. Las Casas escribió *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* en la que acusa a los conquistadores españoles de crímenes sobre los indígenas, obra que contribuyó a crear la «leyenda negra» de la conquista de América. Las Casas, nos recuerda Tzvetan Todorov (2010: 37–38), fue el primero en cuya obra apareció la reflexión sobre el bárbaro como extranjero incomprensible y el bárbaro como persona cruel.

Como subraya Efraín Kristal (2012: 131)⁴, Llosa en la primera década del siglo XXI ya no cree en la acción revolucionaria, pero el dolor y perspicacia con los que diagnosticó la sociedad en los años 60 regresan a sus novelas, lo mismo que los «personajes que desaffan o huyen de las injusticias de las comunidades humanas plagadas de violencia y abuso». Llosa en ese periodo continúa preocupado por los luchadores por la utopía, pero ya no los presenta como fanáticos desesperados con convicciones grotescas. Empieza a tratarlos con cuidado y compasión, intentando investigar el sufrimiento de los individuos que se convirtieron en los enemigos del mundo (Kristal 2012: 131).

Casement, como afirma Llosa, es uno de los personajes idóneos para ser representados en la novela histórica, dada su vida tumultuosa, controvertida, llena de aventuras, que presenta muchas zonas oscuras para ser recreadas en la novela y hacer sus lectores reflexionar sobre la historia, es decir, una realidad compleja, ambigua y contradictoria a la que no se puede acceder con certeza.

¿Cómo se llega a la barbarie?

El autor reconstruye la historia colonial en Congo y Amazonia, al mismo tiempo deconstruyéndola y demostrando que no existe una sola mirada autoritaria hacia el pasado. Siguiendo el ejemplo de Camus, Llosa

⁴ El mismo autor considera que a principios del siglo XXI podemos observar una tercera etapa en la trayectoria literaria de Llosa, después del optimismo relacionado con el socialismo en los años 60 y las democracias liberales en los años 80. Esta etapa abarca las novelas: *La fiesta del Chivo* (2000), *El paraíso en la otra esquina* (2003), *Travesuras de la niña mala* (2006) y *El sueño del celta* (2010).

presenta distintas perspectivas sobre cuestiones problemáticas, con el fin de evitar lugares comunes sobre los colonizadores y colonizados, frecuentes en los debates poscoloniales. Varias obras de Llosa tienen en común el proceso de exploración y descubrimiento paulatino de la(s) verdad(es) sobre los acontecimientos históricos y las personalidades que los protagonizaban. Para ello usaba las técnicas narrativas de caja china, vasos comunicantes y dato escondido, señalando la fragmentariedad y subjetividad de las verdades históricas. Teniendo en cuenta que la focalización es una de las principales cuestiones en la crítica poscolonial, en *El sueño del celta* la historia está focalizada desde la perspectiva del protagonista, que, en busca de la verdad colonial, da palabra a distintos testigos, colonizadores y colonizados. El protagonista da prioridad a testimonios personales, recuperando el proceso de investigación y construcción de la verdad. De esta manera también se explora la falta de discurso de los subyugados y a la vez se descubre la verdad cuestionable, dada la personalidad del protagonista de la historia. Pozuelo Yvancos (2013) explica que «en el fondo la estructura narrativa de Vargas es acumulativa, va avanzando con ambición de poseer los datos como si la novela propiamente se adaptara la estructura de un Informe. En cierto modo el mismo Vargas Llosa hace otro Informe, el Informe Vargas Llosa».

La novela plantea el famoso debate de oposiciones entre el Primer y el Tercer / los Terceros mundos, metrópoli y colonias, centro y periferias, civilización y barbarie, así como las libertades nacionales y coloniales al mismo tiempo que las personales. El inicio de la novela presenta inconfundiblemente la postura europea ante la situación colonial en Congo, los estereotipos y lugares comunes del colonialismo, expresados de mejor manera en palabras de Stanley Morton, famoso explorador y periodista británico, colaborador del rey Leopoldo II de Bélgica en las explotaciones africanas, sobre la santa trinidad de las tres «C»: cristianismo, civilización, comercio (Vargas Llosa 2010a: 43). El discurso occidental además justificaba la presencia de las compañías europeas en África y Amazonia por la existencia de otros pueblos que esclavizaban a aquellos que los europeos, en apariencia, defendían. Es el discurso eurocentrista que legitimaba la explotación, como otra cara o la cara oculta de la misión civilizadora. La salvación de los congoloses, no obstante, fue pagada por la eliminación de libertad en nombre de ideales abstractos de la civilización.

Pavel Markovski (2009: 607), analizando el discurso colonial, explica que los Otros fueron percibidos como seres exóticos y raros, inferiores, que deberían ser emancipados por los europeos. Es un discurso

que no surge de la necesidad de conocer al Otro, sino para establecer jerarquías. Los acontecimientos iniciales de la novela *El sueño del celta* presentan claras fronteras entre los europeos y los congolese, así como las fronteras entre los civilizados y los bárbaros, basadas en la supuesta superioridad racial. El personaje de Stenly Morton lo expresa claramente:

Vendrán misioneros que los sacarán del paganismo y les enseñarán que un cristiano no debe comerse al prójimo. Médicos que los vacunarán contra las epidemias y los curarán mejor que sus hechiceros. Compañías que les darán trabajo. Escuelas donde aprenderán los idiomas civilizados. Donde les enseñarán a vestirse, a rezar al verdadero Dios, a hablar en cristiano y no en esos dialectos de monos que hablan. Poco a poco reemplazarán sus costumbres bárbaras por las de seres modernos instruidos. Si supieran lo que hacemos por ellos nos besarían los pies (Vargas Llosa 2010a: 43).

Como explica Markovski (2009: 607), el discurso crea imágenes de la realidad en las cuales las autoridades basan sus pretensiones imperialistas, aunque el poder es el que influye en las formas de discurso. Este discurso se caracteriza por los estereotipos y clichés, que excluyen al otro, estableciendo una frontera simbólica entre lo aceptable e inaceptable, lo que pertenece y lo que no pertenece (Hall 2010: 430). Las fronteras, sin embargo, siempre son inestables, borrosas, de ahí imaginadas y utilizadas para simplificar la realidad e intensificar la alteridad. Las únicas fronteras entre los europeos y los otros son creadas por la estereotipación basada en el proceso de representación de las diferencias, nos explica Stuart Hall (2010: 430). La estereotipación, según el mismo teórico, además es práctica de exclusión, instrumento de poder que clasifica las personas y las excluye.

El otro congolés tiene la identidad más pronunciada en el discurso de Stanley Morton, que lo describe como el otro, por oposición al europeo y civilizado, superior, como una identidad fijada de antemano. Siguiendo ideas de M. Foucault, Hall (2018: 35) explica que el discurso tiene verdaderos efectos en la práctica, o sea, una descripción llega a ser verdadera por medio del discurso. Si creemos que alguien es tal y como lo describimos, al final llega a ser lo que pensamos. Los europeos se comportan como si los congolese no tuvieran conocimientos, capacidades para pensar y hablar. Llega a ser justificado el decir de Stanley Morton: «Por eso nosotros decidimos por ellos lo que les conviene. [...] Todo esto es por su bien, claro que sí» (Vargas Llosa 2010a: 43).

La negación del Otro, su consideración como si no fuera humano o no humano del todo es típica, según Tzvetan Todorov (2010: 33), de los

bárbaros. De hecho, los bárbaros son los que, independientemente del tiempo y lugar, valoran a otros como radicalmente distintos o se comportan con ellos de forma bárbara, los tratan como a monstruos, salvajes (Todorov 2010: 35–36). El miedo a los bárbaros es lo que convierte a la gente en bárbaros. Así se puede explicar el comportamiento de los colonizadores europeos, que explotaban mano de obra de congolese y acompañaron esa explotación de caucho con violencia irrefrenable, cruzando fronteras entre la civilización y la barbarie. Este comportamiento, en palabras de Llosa (2001), es la peor forma de barbarie, puesto que se trata de una barbarie consciente e interesada.

A pesar de plantear la situación colonial de esta manera, Llosa no esquematiza la representación de las cuestiones coloniales, es más, señala la necesidad de observarlas desde distintos puntos de vista, cuestionando cada fuente de «verdad». Según Llosa, a través de Alice Stopford Green, uno de los personajes de su obra, la novela de Conrad «es una parábola según la cual África vuelve bárbaros a los civilizados europeos que van allá» (Vargas Llosa 2010a: 76), siguiendo la famosa crítica que Chinua Achebe, escritor nigeriano, hizo de la obra de Conrad (v. Kölmann 2014: 259). No obstante, para Llosa, no se trata de Congo u otro lugar en concreto. El escritor peruano se pregunta sobre los factores que hicieron que los europeos, como representantes de la civilización, cruzaran la frontera humana y/o geográfica hacia la barbarie. La pregunta que hace es si los europeos fueron cambiados por el espacio africano, «el corazón de las tinieblas», según la denominación de Conrad, o si Congo fue el espacio de libertad en el que no se conocían y no se respetaban las leyes de los indígenas, mientras que las leyes europeas estaban lejanas y no aplicables en el contexto congolés. Llosa apunta a la idea de la deshumanización del hombre que viaja a los territorios desconocidos de África, donde, al parecer, no se respetan los principios aceptados en Europa. Interpretando el salvajismo institucionalizado en la novela *El sueño del celta* V. Kanev (2017) concluye con una reflexión similar que «la maldad domina al hombre, pero en Europa está disimulada, controlada por el sistema de leyes y normas». La distancia física, nos demuestra la novela, tiene efectos liberadores y Llosa lo ejemplifica no solo en los colonizadores en general sino en el personaje de Casement en particular, dado que se sentía más libre cuando estaba alejado de su patria. En palabras de uno de los personajes:

El África, aquel continente atroz, pero hermosísimo, de enormes sufrimientos, era también tierra de libertad, donde los seres humanos

podían ser maltratados de manera inicua, pero, asimismo, manifestar sus pasiones, fantasías, deseos, instintos y sueños, sin las bridas y prejuicios que en Gran Bretaña ahogaban el placer (Vargas Llosa 2010a: 280–281).

La civilización y libertad llegaron a ser diametralmente opuestos.

Congo, nos revela la novela, ha sido solo una excusa para expresar la horrible visión católica sobre el mal absoluto, presente en todas partes y siempre. Según la interpretación de Llosa, los colonizadores no tenían la capacidad de diferenciar el bien y el mal, lo humano y no humano: «Si algo he aprendido en el Congo, es que no hay peor fiera sanguinaria que el ser humano. [...] en materia de crueldad humana, no había límites, que siempre era posible ir más allá inventando maneras de infligir tormento al prójimo» (Vargas Llosa 2010a: 98, 95). Para Llosa el mal, a pesar de su origen, es algo que existe desde siempre, independientemente a progreso material y científico, incansable tanto en la civilización como en la barbarie (Vargas Llosa 2010b). En la novela de Llosa encontramos ideas de Tzvetan Todorov (2010: 80) de que ninguna cultura es bárbara en sí misma, así como que ningún pueblo es definitivamente civilizado. Todos pueden convertirse tanto en civilizados como en bárbaros, porque es algo propio de la especie humana.

El informe de Casement demostró que fueron los europeos los que llevaron consigo la mayor barbarie a África. Los personajes novelísticos de Llosa no reciben características bárbaras al ahondar en las selvas africanas, es más, el protagonista Casement, en palabras de su amiga, adquirió en África el mayor grado de civilización del que había tenido antes de su viaje (Vargas Llosa 2010a: 76).

Años después, en la duermevela visionaria de la fiebre, se ruborizaba pensando en lo ciego que había sido. Ni siquiera se daba bien cuenta, al principio, de la razón de ser de aquella expedición encabezada por Stanley y financiada por el rey de los belgas, a quien, por supuesto, entonces consideraba —como Europa, como Occidente, como el mundo— el gran monarca humanitario, empeñado en acabar con esas lacras que eran la esclavitud y la antropofagia y en liberar a las tribus del paganismo y las servidumbres que las mantenían en estado feral (Vargas Llosa 2010a: 38).

Mientras que Joseph Conrad exploraba los cambios mentales que se observaban en los colonizadores en África, Mario Vargas Llosa se centra en los que tenían consciencia y estaban conscientes de lo que ocurría en África. Su protagonista Casement, al indagar en los acontecimientos con el fin de hacer el informe del colonialismo, presentó varias cuestiones sobre

los colonizadores conscientes e inconscientes, cuya responsabilidad se perdía en jerarquías y sistemas, manipulaciones y órdenes, presencia y distancia de los hechos ocurridos. En este mundo caótico donde se pierden o transgreden las fronteras entre los bárbaros y civilizados, destacándolas y poniéndolas en el primer plano, es donde se establece la identidad personal y colectiva. También es el lugar donde la realidad caótica y compleja no deja percibir la responsabilidad de las crueldades.

Para estas cuestiones de responsabilidad colonial hay que tener en cuenta que Llosa, bajo la influencia de Sartre, considera que el bien y el mal no son conceptos abstractos, sino objetos de elección (Oviedo 1993: 87). La persona que actúa por voluntad propia cuando elige algo, no sigue una norma impuesta para liberarse de responsabilidad o para reducirla, explica en continuación Oviedo. Solo así cobra autenticidad. Escribiendo el informe, Casement, o Llosa a través de Casement, abre un debate sobre las prácticas coloniales, mostrando que nadie asume la responsabilidad, es más, la transfiere a otras personas, directa o indirectamente. El grado de culpa no coincide con el grado de jurisdicción en el sistema colonial, se pierde en su compleja red de órdenes y cumplimientos.

El único personaje que, a partir de un momento determinado, hace una elección de forma consciente, es Roger Casement. Sin embargo, incluso él pone excusas y límites a sus competencias y jurisdicción:

Mientras, aguantando las náuseas, lo escuchaba, se decía que no estaba en Bolobo para hacer de justiciero, sino para investigar y acumular información. Mientras más exacto y completo fuera su informe, más efectiva sería su contribución a luchar contra esta maldad institucionalizada que se había vuelto el Congo. [...] El informaría sobre esas injusticias y crímenes y Gran Bretaña y sus aliados exigirían al Gobierno belga que pusiera fin a los abusos y castigara a los torturadores y criminales (Vargas Llosa 2010a: 90-92).

Teniendo en cuenta la interpretación que hace Llosa de la moral de los límites de Camus, concepto según el que no se puede llegar a la verdad sin dejar que hablen los oponentes y sin comprender sus argumentos, el protagonista intenta escuchar a todos los involucrados en la violencia y explotación para llegar a la verdad colonial. Interrogando a distintas personas involucradas en el colonialismo, de distinto origen y de distintas posiciones jerárquicas, Llosa demuestra que el salvajismo es institucionalizado, y en ese sistema la culpa y la responsabilidad son borrosas, perdiendo estatus de lo indudable. Incluso el protagonista,

Casement, tenía «la sensación de que nadie llegaba al fondo de las cosas, que incluso las gentes mejor intencionadas le ocultaban algo y se lo ocultaban a sí mismos, temerosos de enfrentar una verdad terrible y acusadora» (Vargas Llosa 2010a: 83–84). De todos los interrogados Casement recibe el mensaje de que nada cambiará y de que su esfuerzo no sirve para nada. Sin embargo, él decide luchar, llevado por la ilusión y el deseo de ordenar el mundo caótico.

Los Otros y el despertar del héroe

En un contexto en el que los congolese están obligados a trabajar y cumplir con normas de cantidad de caucho recogido bajo castigo violento o bajo amenaza de violencia, Vargas Llosa pone énfasis no solo en la violencia física sino en los efectos psicológicos de mayor alcance. Ante todo, concluye que el valor del Otro, subyugado, está reducido a mano de obra o instrumento físico que contribuye al desarrollo económico de los países europeos, mientras que como bárbaro le son negadas las capacidades intelectuales y el poder de hablar. La mayor impresión en el protagonista deja la escena del Otro, paralizado por el miedo y la confusión, con la fuerza de voluntad debilitada por la violencia constante, que se comporta como un autómatas, con la mirada perdida: «Se sorprendió de que ninguno de esos pobres seres se quejara de lo principal: ¿con qué derecho habían venido esos forasteros a invadirlos, explotarlos y maltratarlos?» (Vargas Llosa 2010a: 98). La única circunstancia preocupante fue la cantidad de caucho que no lograban recoger.

La novela señala que no solo las instituciones, tradición y costumbres congoleseas fueron denegadas, sino la dignidad humana también. Además, la novela a continuación demuestra la negación discursiva de la diversidad cultural y racial por parte de los colonizadores europeos —el Otro es igual en Congo y Perú—. Es el bárbaro, por lo tanto, objeto de la misma violencia en nombre de ideales civilizadores.

Según Pavel Markovski (2009: 606), la actitud poscolonial expresa un desacuerdo con la pasividad ante el poder imperial. Esta pasividad colonial es observada por el protagonista de la novela *El sueño del celta* en Congo y en cierto sentido se convierte en el polo opuesto al comportamiento de Casement. La falta de reacción y protesta que Casement observaba en los «autómatas, seres espectrales», visión de los congolese subyugados, enfatiza sus propias respuestas a tal situación, convirtiéndolo en defensor de los derechos humanos, rebelde contra el sistema colonial. Su lucha tiene origen en la falta de reacción defensora de

los congoloses, con lo que nace la figura del héroe. En su actitud podemos reconocer la preocupación y responsabilidad que, según Levinás (1998: 296), el centro debe tener hacia la periferia. A pesar de tener dudas y no presentar un comportamiento indudablemente heroico, Casement en parte se sacrifica, con lo que su aventura vital cobra sentido, dado que, según Augé (1996: 24), la identidad de individuo es determinada por su posición en el sistema de relaciones con otros. Cada individuo es incompleto y heterogéneo, desarrollándose de acuerdo con las interacciones nuevas. Al iniciar el viaje a África, Casement creía en los ideales del colonialismo e imperio. Sin embargo, lo que presencié en Congo durante los primeros seis meses, despertó en él inquietudes en relación con la naturaleza humana.

Según Llosa (2010a: 156), su protesta nació «porque creía que el mundo, la sociedad, la vida, no podían seguir siendo esa vergüenza». En Roger Casement también reconocemos al utopista, dado que la utopía está relacionada con un momento histórico determinado, que en el utopista produce el deseo de expresar su descontento y rebeldía, sin poder estar indiferente ante lo que percibe en la sociedad (Servije 2005: 276). Varios héroes de Llosa se despiertan de esta manera.

Partiendo de las teorías de Claude Lévi-Strauss, Hugo Francisco Bauzá, Guillermo Echevarría Molloy y otros, D. Quintana González (2017: 20–29) en su tesis define al héroe con las siguientes características: el móvil de su acción es ético, el héroe es regido por la ilusión o utopía deseando ordenar el mundo. Al combatir arriesga su vida, sin importar si triunfa o fracasa. Es transgresor y buscador, así como mediador entre lo civilizado y lo salvaje, cuyas acciones son ambiguas. En todo ello está condenado a estar solo. En todas las características podemos reconocer al héroe de la novela *El sueño del celta*.

Es posible observar la vida de Roger Casement en relación con los viajes: desde escuchar las historias de los espacios exóticos de su padre, imaginarlos en la mente juvenil, hasta viajar a África y América del Sur. Según el estudio de Friedrich Wolfzettel (2005: 11) sobre relatos de viajes y estructura mítica, todo viaje es descubrimiento, lo que incluye el descubrimiento interior, «aprendizaje y transformación mental del yo descubridor». Viajar es «establecer una conexión entre estos aspectos exteriores y el yo secreto», continúa el mismo autor (Wolfzettel 2005: 11). El viaje, así pues, descubre al Otro y en relación con él uno descubre a sí mismo. Roger Casement viaja a África con deseo de conocer los territorios exóticos de los que escuchaba en su niñez, confiando en las misiones coloniales, mientras que su viaje «al corazón de las tinieblas»

termina en decepción. En este viaje ocurre la iniciación del personaje que, al conocer la realidad colonial llega a desilusionarse, rompe con las actitudes y el optimismo anteriores. Casement descubre la naturaleza del ser humano en las escenas de violencia y crueldad humana, que le motiva a romper el silencio dominante en las colonias. La pasión por la lucha y defensa de los derechos humanos de los congolese que despierta en él, según otros personajes novelísticos de Llosa, presentados como europeos ilustrados (por ejemplo, Henry Morton Stanley), se debe a su debilidad. Esta debilidad de Casement, de hecho, es lo que Todorov (2010: 40) reconoce como rasgos de los civilizados —la capacidad de reconocer la humanidad de otros, es decir, aceptar a ver a otros como portadores de lo humano, igual que nosotros—.

Al cuestionar las debilidades del protagonista de la novela, cabe mencionar uno de los datos escondidos de la técnica narrativa de Llosa. Con el desarrollo de la novela se descubre la supuesta homosexualidad de Casement. Según la recreación novelística de Llosa, y en base a los diarios del protagonista, sale a la luz que Casement se siente atraído por el cuerpo fuerte de los congolese. Este hecho, conocido cuando fueron descubiertos sus diarios, afectará la comprensión y el desprestigio de sus actos heroicos. El individuo se forma en relación con las elecciones que hace, pero el significado de sus actos no siempre depende de su voluntad sino de la percepción de los demás que determinan su valor (Oviedo 1993: 85–90). Así, Casement termina como traidor del imperio británico, marginalizado por sus tendencias homosexuales, víctima del proyecto social que inició solo.

Mario Vargas Llosa, en interpretación de María Del Valle Manríquez (2015: 177), ha recreado la historia de Casement, porque este personaje histórico fue silenciado por la campaña de desprestigio que había llevado el servicio de inteligencia británico. Llosa, en defensa de Casement, pronuncia la famosa definición del héroe al final de la novela: «[...] un héroe y un mártir no es un prototipo abstracto ni un dechado de perfecciones sino un ser humano, hecho de contradicciones y contrastes, debilidades y grandezas, ya que un hombre, como escribió José Enrique Rodó, ‘es muchos hombres’, lo que quiere decir que ángeles y demonios se mezclan en su personalidad de manera inextricable» (Vargas Llosa 2010a: 449). Los héroes de Llosa están marcados por dudar de sus propias observaciones, posibilidades y objetivos, mientras que su lucha no queda libre de contrariedades. H. C. Weldt Basson (2013: 232) describe a Casement como «saint and sinner, as both colonizer and colonized», en lo que reside su contradicción posmoderna.

Los héroes que Llosa elige para que sean protagonistas de sus novelas no son grandes personajes históricos con biografía impecable, sino las personalidades contradictorias, disociadas, que en su compleja personalidad tienen algo heroico —fe y determinación—. Casement es uno de los héroes conscientes del camino que eligieron y cuyas obras, incluyendo sus utopías o sueños, tuvieron eco en la historia, a pesar de sus éxitos o fracasos. Su heroísmo, desde su propia perspectiva, no es un acto idealizado, sino una necesidad interior de protestar contra algo que debería conmover a la sociedad en general.

Los actos de Casement en Congo también son cuestionables dado que este héroe se limita a la liberación de la violencia, sin negar la naturaleza bárbara de los congoleños y su inferioridad, sin tampoco negar los efectos positivos de la presencia europea en Congo. Según Kristal (2012: 146), Llosa presenta a Casement como un personaje que no consigue convicciones completas y que parece jugar diferentes papeles, incapaz de identificarse con ellos. Recordemos que en el texto que sobre Camus y la moral de los límites Llosa expresa que «la experiencia moderna nos muestra que disociar el combate contra el hambre, la explotación, el colonialismo, del combate por la libertad y la dignidad del individuo es tan suicida y tan absurdo como disociar la idea de la libertad de la justicia verdadera, aquella que es incompatible con la injusta distribución de la riqueza y de la cultura» (Vargas Llosa 1976). Las luchas por la decolonización, como las presenta el escritor en *El sueño del celta*, con frecuencia olvidaban estos aspectos de la vida de los colonizados.

Libertad y ficción

Además de ser defensor de los derechos humanos en el contexto colonial, Roger Casement posee otro sueño, el de la libertad personal, ser lo que es. Este sueño estuvo reprimido en Europa y se ha realizado parcialmente en las colonias, lejos de las convenciones sociales europeas. Sin embargo, este personaje, según se entiende de la novela de Llosa, solo consigue la verdadera liberación escribiendo diarios, en parte ficción que contiene deseos sexuales no realizados, sin embargo, descritos como reales. Los diarios de Casement representan la respuesta de la imaginación de un individuo descontento ante la derrota de la vida cotidiana. En estos diarios se confirman palabras de Mario Vargas Llosa (2011: 32), de que la mentira como elemento añadido es lo que diferencia la ficción de la historia o de la realidad, mientras que las palabras convincentes construyen un mundo paralelo en el que el individuo

encuentra refugio de las limitaciones impuestas en la vida. La ficción de Roger Casement se convierte en un espacio reservado para la realización de las utopías personales, en el que el individuo puede expresar todos sus deseos, instintos, pasiones y fantasmas, todo lo que niega y oculta en la vida pública. La ficción es la manera para vivir más de una vida y gracias a ella, el individuo puede encontrar la parte perdida de su personalidad. Asimismo, la ficción permite que la vida social se desarrolle sin interrumpir, que se mantenga fuera del caos y violencia.

Mario Vargas Llosa tiene confianza en el papel de la ficción y la literatura. El escritor peruano, igual que Homi Bhabha (2002: 29), parte de la idea de que el escritor o el crítico «debe intentar comprender plenamente, hacerse responsable de los pasados no dichos, no representados, que habitan el presente histórico». En la novela *El sueño del celta* aparece el tono moralizador, no tan habitual en las obras anteriores de Llosa, según I. Enkvist (2012: 101), pero el que estará presente en sus obras posteriores, como *El héroe discreto*. La sociedad libre necesita individuos con sentido crítico y responsables, conscientes de que el mundo en el que vivimos debe estar cuestionado constantemente, con el fin de acercarlo a la visión del mundo que deseamos, a pesar de sus rasgos quiméricos. El valor de la imaginación en la historia es múltiple, porque la ficción sirve para aplacar deseos y miedos, haciendo que el individuo sea ambicioso y transgrede las circunstancias impuestas. La imaginación y los intentos para acercarla a la realidad a través de rebeldes solitarios y a veces fracasados es lo que ha producido descubrimientos y el desarrollo histórico (Vargas Llosa 2011: 30–31). El héroe tiene el mismo papel que el escritor —luchar a pesar de las derrotas—. En una entrevista, aunque habla de la novela *El paraíso en otra esquina*, Vargas Llosa (2003) repite la idea subyacente en la novela *El sueño del celta*: «Yo soy un utópico en todo menos en política. [...] Hay que buscar la perfección en la creación, en la vocación, en el amor, en el placer. Pero todo eso en el campo individual. No colectivo, no tratar de traer la felicidad a toda la sociedad». En estas palabras podemos encontrar el error que cometió Roger Casement, intentando iniciar la revolución y acabar con el colonialismo que él percibía en su patria Irlanda, acabando a su vez como traidor a pesar del mérito de sus Informes sobre el colonialismo en Congo y Amazonia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Augé 1996: Marc Augé. *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*. Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós.
- Bhabha 2002: Homi K. Bhabha. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Del Valle Manriquez 2015: María del Valle Manriquez. «*El sueño del celta*, de Mario Vargas Llosa; ¿Referencialidad factual y/o literaria?». Daniel Altamiranda (ed.), *Escultura, cultura y referenciamiento*, Buenos Aires: Editorial Dunken, 161–179.
- Enkvist 2012: Inger Enkvist. «Vargas Llosa: *El sueño del celta* y el debate político de los años 60 y 70». *Revista hispanocubana*, 43: 100–112. Web. 10/09/2015.
- Hall 2010: Stuart Hall. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar / Universidad Javeriana / Instituto de Estudios Peruanos / Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador / Envión Editores.
- Hol 2018: Stjuart Hol. *Zapad i ostatak sveta: Diskurs i moć*. Loznica: Karpos.
- Kanev 2017: Venko Kanev. «El salvajismo institucionalizado en *El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa». *América* [Online], 50: 85–94. Web. 01/02/2020.
- Kölmann 2014: Sabine Kölmann. *A companion to Mario Vargas Llosa*. Woodbridge: Tamesis.
- Kristal 2012: Efraín Kristal. «From utopia to reconciliation: *The Way to Paradise, The Bad Girl and The Dream of the Celt*». Efraín Kristal & John King (eds.), *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*, New York: Cambridge University Press, 129–147.
- Levinas 1998: Emanuel Levinas. *Među nama: misliti-na-drugog: ogledi*. Sremski Karlovci / Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Markovski 2009: Mihal Pavel Markovski. «Postkolonijalizam». Ana Bužinjska & Mihal Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik, 603–621.
- Mekhejl 1996: Brajan Mekhejl. «Postmoderna proza». *Reč*, 28: 105–120.
- Oviedo 1993: José Miguel Oviedo. «Vargas Llosa entre Sartre y Camus». Eva Valcárcel López (ed.), *Hispanoamérica en sus textos: ciclo de conferencias* (A Coruña, 1992), A Coruña: Universidade da Coruña. Servizo de Publicacións, 85–96.

- Pozuelo Yvancos 2013: José María Pozuelo Yvancos. *Vargas Llosa y Joseph Conrad: dos miradas al colonialismo* (Conferencia impartida en Universidad de Valladolid (UVA) el 9 de noviembre de 2012). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. 12/09/2015.
- Quintana González 2017: Desimarie Quintana González. *La reescritura del héroe en El sueño del celta de Mario Vargas Llosa*. Puerto Rico: University of Puerto Rico, Rio Piedras, ProQuest Dissertations Publishing. Web. 23/12/2019.
- Sekulić 2017: Mirjana Sekulić. «Pristupi temi kolonijalizma u romanu *Keltov san* Marija Vargasa Ljose». Aleksandar Jerkov & Ksenija Vulović (eds.), *Književni plamen Marija Vargasa Ljose*, Beograd: Kosmos izdavaštvo / Podgorica: Nova knjiga, 144–161.
- Servije 2005: Žan Servije. *Istorija utopije*. Beograd: Clio.
- Todorov 2010: Cvetan Todorov. *Strah od varvara*. Loznica: Karpos.
- Vargas Llosa 1976: Mario Vargas Llosa. «Albert Camus y la moral de los límites». *Inti: Revista de literatura hispánica*, 4. Web. 12/09/2015.
- Vargas Llosa 1984: Mario Vargas Llosa. «El arte de mentir». *Revista de la Universidad de México*, 42: 1–4. Web. 02/06/2015.
- Vargas Llosa 2000: Mario Vargas Llosa. «Un mundo sin novelas». *Letras libres*, 22: 38–44. Web. 04/06/2015.
- Vargas Llosa 2001: Mario Vargas Llosa. «Las raíces de lo humano». *Letras libres*, 36: 18–23. Web. 04/06/2015.
- Vargas Llosa 2003: Mario Vargas Llosa. «Soy un utópico en todo menos en política». Entrevistado por Fietta Jarque, *El País*, 29.03.2003. Web. 04/06/2015.
- Vargas Llosa 2007: Mario Vargas Llosa. *La verdad de las mentiras*. Madrid: Punto de lectura.
- Vargas Llosa 2010a: Mario Vargas Llosa. *El sueño del celta*. Madrid: Alfaguara.
- Vargas Llosa 2010b: Mario Vargas Llosa. «La maldad». *El País*, 24.10.2010. Web. 04/06/2015.
- Vargas Llosa 2010c: Mario. *Elogio de la lectura y la ficción* (Discurso Premio Nobel). Web. 04/06/2015.
- Vargas Llosa 2011: Mario Vargas Llosa. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Madrid: Santillana Ediciones.
- Weldt-Basson 2013: Helene Carol Weldt-Basson. «El sueño del Celta: Poscolonial Vargas Llosa». Helene Carol Weldt Basson (ed.), *Redefining Latin American Historical Fiction*, New York: Palgrave Macmillan, 231–247.

Wolfzettel 2005: Friedrich Wolfzettel. «Relato de viaje y estructura mítica». Leonardo Romero Tobar & Patricia Almarcegui Elduayen (coords.), *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*, Madrid: Akal / Universidad Internacional de Andalucía, 10–24.

**BARBARISM AND AWAKENING OF THE HERO IN THE NOVEL
THE DREAM OF THE CELT BY MARIO VARGAS LLOSA**

Summary

In this paper, several aspects of the novel *The Dream of Celt* (2010) by Mario Vargas Llosa are interpreted, taking into consideration postcolonial theories and the attitudes of the Peruvian writer on different issues, expressed in his essays, interviews and articles. The starting point is Vargas Llosa's idea about literature and history, the writer's moral duty to history, along with the need to overcome conformism. Based on this, we question how the novel *The Dream of the Celt* initiates several questions about colonialism, the boundaries between barbarism and civilization, the awakening of heroes, the possibility of achieving freedom, etc. The article focuses on the complex colonial reality presented in the novel, deepening the questioning of responsibilities and victims of the great civilizing mission in Congo and Amazonia. The protagonist is interpreted in relation to the voyage, physical and symbolic, observing the changes produced in his personality by the interactions in the colonial environment. Reflections on the identity and behavior of the protagonist lead to conclusions about the conception of the hero in this novel, as well as to an understanding of the role that Vargas Llosa gives to fiction in relation to collective and personal freedom.

Keywords: Mario Vargas Llosa, *The dream of the celt*, colonialism, barbarism, hero, liberty, literature.

Миодраг М. Вукчевић¹
Универзитет у Београду
Србија

ХУМБОЛТОВ СУСРЕТ СА АМАЗОНИЈОМ: МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ У КЕЛМАНОВОМ РОМАНУ *МАПИРАЊЕ СВЕТА*

Резиме

Стварање оквира за сагледавање централних идеја током одређеног периода у немачкој историји књижевности, након фазе изградње немачког националног корпуса и његове периодизације, суочава се данас са проблемом позиционирања према претходно изнетим гледиштима која су историјски имала тешке последице. Свако позивање на реалистичан приступ треба разумети у овом контексту. У роману *Мапирање света* (2005) Данијел Келман временом радње и ликовима представља историјски контекст значајан за формирање немачког идентитета, чије преиспитивање у знатно измењеним околностима и након стеченог искуства отвара питања 'реализма' у књижевним обликом понуђеним одговорима. Његово позивање на утицаје магичног реализма, које је примио преко латиноамеричке књижевности, изазвало је полемике у стручној јавности, не и покушај изналажења веза између обележја приписаним магичном реализму, с једне стране, и њихово тематизовање приповедним обликом с друге стране, односно њихово формирање у одређену жанровску врсту. Због тога, прилог истражује раскорак између Келманове мотивације и разлога за усмерење рецепције у одређен контекстуални оквир.

Кључне речи: историјски роман, магични реализам, наративни облик, Пруска.

¹ mvukcevic@fil.bg.ac.rs

1. Појава назива „магични реализам“ на немачком говорном подручју

Потешкоће приликом дефинисања уметничког правца, његовог јасног разликовања од уметничког покрета попут надреализма или канонизованих књижевних раздобља, магични реализам у немачкој књижевности нема своје дефинисане оквири. Упркос томе, Маја Стефановић (2018: 219) указује на изненађујућу околност по којој није само ковање термина везано за говорно подручје немачког језика, већ се овде успоставила штавише теоријска основа за наведени правац, и то још пре него на латиноамеричком говорном подручју. Она наводи низ књижевних теоретичара према којима је термин *магични реализам* (Magischer Realismus) први употребио немачки историчар уметности Франц Ро (Franz Roh) 1923. године (2018: 220). Кључно је, међутим, што се облици уметничког правца према овој дефиницији стављају у узрочно-последичну везу са тада владајућим духом времена, времена у послератној Немачкој. С тога се повлачење песника у сопствени свет маште, унутрашњи, духовни свет тумачи као креирање стварности која се супротставља условима постојеће реалности. Из тог разлога, Стефановићева налазе немачких теоретичара у вези са деветнаестим веком чита као стварање традиционалног оквира из којег се дефинише реализам (2018: 222) док се иступање из датог оквира према чешком германисти Лудвика Вацлавека (Ludvík Václavěk) представља као девијација човековог постојања у дехуманизованом друштву (1970: 144). Разлог за овакву врсту аргументације свакако је околност да се дела, која се могу сврстати у правац магичног реализма, појављују обично у кризним временима. Први примери овако обликованог наративног тока су дела Аустријанаца Густава Мајринка (роман *Голем*, 1915) и Франца Шпунда (роман *Девахан*, 1921) или пак *Преображење* (1915) Франца Кафке.

У периоду након 1945. године, тзв. „нулте тачке“ у немачком књижевном стваралаштву, Фолкер Ведекинг налази читав један низ имена (Алфред Андерш, Ханц Вернер Рихтер или Гинтер Ајх и Ернст Јингер) који се могу сврстати у правац магичног реализма. Према њему, ради се о писцима који су били у потрази за одговарајућим начином савладавања актуелне друштвено-политичке стварности „у нади за бољом Европом после рата и ратног заробљеништва, те разорених немачких градова“² (Ведекинг 1971: 136). Маја

² «Krieg und Kriegsgefangenschaft, Zerstörung der deutschen Städte und Hoffnung auf ein besseres Europa [...]» (У тексту, сви преводи са страних језика су ауторски.)

Стефановић томе додаје разматрања савремених теоретичара магичног реализма (Бауерс, Гинтер, Шанади, Ридс) који као представнике овог књижевног феномена на тлу немачког говорног подручја издвајају Гинтер Граса и његов двотомни роман *Лимени добош* (1959) или и писца Патрика Зискинда и роман *Парфем* из 1985. године (2018: 225). Наведеним делима насталим за време једног од поменутих периода савременог доба, могу се приписати дакле заједничка обележја, препозната као обележја магичниог реализма без обзира на период настанка.

2. „Магични“ реализам у Келмановом роману *Мапирање света*

Роман савремене немачке књижевности *Мапирање света* (2005), аутора Данијела Келмана, који је привукао значајну пажњу како у струци тако и у широј јавности, не мери се само његовим огромним успехом, већ и чињеницом да се бави темама које су за време објављивања романа, интегрисане у свеукупни друштвени контекст у којем је тада историјски релевантне догађаје требало адекватно обележити пред домаћом публиком. Још за време његовог настанка али и у време његовог појављивања, Келмановом роману, како се то чинило, звезде нису биле наклоњене. Али кормило судбине се окренуло у неочекивани успех. Шта је разлог томе? С аспекта књижевног рода није ништа неочекивано угледало дан. Међутим, приликом покушаја тематског омеђивања, категоризације на основу наративног облика или описа естетских облика, спотицање о овом или оном камену међашу је неизбежно. Према обележјима роман је могуће сврстати у више различитих конвенционалних типова, било историјски, авантуристички или путописни роман. У зависности од дефиниције, опет, и то у односу на предмет развоја тематизованог субјекта, могло би се говорити, штавише, о развојном односно образовном роману. Међутим, услов за контекст одређен на овај начин, је повезивање обележја, која се могу препознати као пруска, у корпус дефинисаног на концу као немачка национална обележја.

У полазишту, Данијел Келман је самом себи одредио такав оквир. Тако је и централни мотив насловне стране инспирисан актуелним квалификацијама књижевне критике. Ентузијазам овакве врсте може се пратити уназад све до расправе која је избила почетком деведесетих година у вези са редефинисањем књижевности након што се Немачка поново ујединила и што је постало видљиво у такозвано „немачко-немачком књижевном спору“. Али паралелно

са тим, каже Херман, „водиле су се узавреле расправе о реализму“, (2013: 48) сконцентрисано на захтев изнесен према књижевности за њен ближи однос према стварности у контексту актуелног тренутка. Штавише, могло се чути за захтеве упућене књижевности, која, како се налазило, пише о томе да писање није више могуће, за укидање границе између књижевности и новинарства и окретање ка реалности, историјски датој, пре свега помоћу прецизног истраживања. Према томе, уместо одавања признања естетској вредности књижевности, тражи се реализам који књижевност одржава у животу (Билер 1998: 69). Све су гласније формулисани захтеви за „реализам доказа“ у оквиру фикције, „стварање чињеница реченицама“ (Вилемзен 1992: 191) и „релевантни реализам“ супротстављен доминацији сиве еминенције и „њиховом све већем незадовољству према животним записима млађе генерација која савременим начином живота затире сећања“ (Херман 2013: 48–49).

Праћењем наведене дебате у Немачкој се стиче утисак подвојености савремене културе. Традиционалне вредности у потпуној супротности су популарној култури садашњице. Реализам у смислу уже дефиниције, појмовно описујући стил реалистичног приказа, тешко се доводи у везу са популарним мотивима. Свет магије, чаробњаци, вампири и свемирске летелице познати из екранизација романа о *Харију Потеру* или трилогије *Господара прстенова*, те оживљавањем поново серијала познатог из 70-их година, *Рата звезда*, постали су саставни део света и одрастања деце. На трагу тржишних начела понуде и потражње, књижевност се прилагођава стварности помоћу особеном концепту постмодернистичке наративне фикције „засноване на стваралачкој синтези реалистичних и фантастичних елемената“ (Нининг 2007: 416). Не заостаје Келманов роман *Мапирање света* ни у томе. Међутим, није било за очекивати да ће у поређењу са књишком верзијом, биоскопска 2012. доживети неуспех (Рајн 2013). Несразмерни успех повлачи за собом наравно питање разлога.

Одговор на питање за разлогом књижевног успеха се налази можда и у бројним текстовима из секундарне литературе. Према овој, предмет Келмановог романа *Мапирање света* се смешта или у контекст идеје о немачком духу, менталитету односно идентитету (Кинт 2012) насталом у 19. веку и у покушају разумевања перцепције властитог бића у иностраној литератури (Грабе 2014), или се пажња поклања историјском контексту времена у које је смештена радња романа (Олеско 2007). Али највеће интересовање науке изазивају пре

свега главни ликови Карл Фридрих Гаус и Александар фон Хумболт (Витфилд & Пајзер 2007, Хол и Кноблех 2012). Додуше, успеху допринео је такође хумористички приступ у роману, ироничним тоном пружајући сатиру на немачко схватање стварности (Катани 2008, Ете 2012, Верле 2015). За разлику од тога, интригантни елементи магичног реализма, дефинисаног као уметнички правац који фузијом реалне тј. опипљиве, видљиве, рационалне стварности с једне стране и магичне стварности у облику халуцинација и снова с друге стране ствара ону нама познату „трећу стварност“, осим у херменуитчкој кривуљи маште и идеологије (Шауман 2009: 447) и покушаја систематског категорисања фантастичног приповедања у савременој књижевности (Херман 2013), нису детаљније истражени.

Славом овенчани роман *Летеће лисице* Марсела Бајера деценију раније (1995) доживео је у стручној јавноси рецепцију сличну Келмановом роману *Манирање света*. Метафора великих љиљака из наслова Бајеровог романа на изворном језику, која се током радње појављује на различитим местима, асоцира на разлику код ове врсте сисара којој, упркос томе што припада реду слепих мишева, недостаје ехолокација и има добро развијена чула вида и мириса. Тематизовањем начела запажања простора, у метатексту, радња смештена у време Другог светског рата се бави дакле митом о теорији завере помоћу контролисаних медија. Главни ликови Келмановог романа, Александар фон Хумболт и Карл Фридрих Гаус се баве такође начелима запажања простора. У складу са смислом за ред, толико својствен германском бићу услед, између осталог, пруског утицаја, начела реда се сматрају основом за запажање природе и облика у којој се појављује. Након неколико премера Гаус,

више неће залутати у пределу који познаје иначе боље од било кога другог, јер, све је он то фиксирао на карти. Некада, како му се то чинило, предео није само премерио, него измислио, као да је његовим радом постао стварност. Ништа што је неко некада премерио, је било или је могло бити као пре³ (268).

Доследно користећи глаголски облик конјунктива у свом роману, Келман ствара утисак хипотетичких односа иако говори

³ [...] verirrt er sich nicht mehr, er kannte diese Gegend besser als irgend jemand sonst, schließlich hatte er all dies auf der Karte fixiert. Manchmal war ihm, als hätte er den Landstrich nicht bloß vermessen, sondern erfunden, als wäre er erst durch ihn Wirklichkeit geworden. [...] Nichts, was einmal jemand vermessen hatte, war noch oder konnte je sein wie zuvor.

о историјски реалним личностима и стварним, конкретним резултатима њиховог рада. Глаголски облик који изражава могућност, претпоставку или жељу веома је тешко пренети у одговарајући облик на другом језику. Могућност потенцијала грађеног на српском језику аористом помоћног глагола 'бити' и радног глаголског придева захтева међутим промене у синтаксичкој структури што мења значење. Додуше, проблем није само граматичке природе, попут коришћења сложене или вишеструке негације, него иронични приступ постаје јаснији «*que gracias a su infatigable ejercitación en el discurso indirecto nos ofrece un auténtico ejercicio del subjuntivo*»⁴ (Ете 2012: 44). На тај начин немачки однос према свету, његовим мапирањем долази до изражаја у интеракцији науке и књижевности. Према Етеу, из тог односа могуће је тумачити његове резултате као «*el resultado de una intensa canibalización de la ciencia: una pequeña biblioteca minuciosamente examinada en busca de elementos aprovechables desde el punto de vista narrativo*»⁵ (2012: 44). Несумњиво, Келманови јунаци теже сазнању које црпе из стварности. Пример писма Фридриха Шилера упућеном свом пријатељу Кристијану Готфриду Кернеру (Ете 2012: 42–43), у којем критикује настојања Александра фон Хумболта, ставовима филозофији наклољеног класика приликом сагледавања стварности, указује на етичку димензију човековог односа према природи. И што се више и интензивније двојица научника баве мерењем света, то се све више и мере са њим. Келман у овој околности налази заправо питање мере, одмерености.

У релацији између науке и књижевности, издајањем сегмента мерљивости се разоткрива трагикомичан карактер одреднице 'култура'. У сцени током пловидбе чамцем на реци Рио Негро пратиоци Александра фон Хумболта, није само случај да домороци не причају приче, него њихова имена директно асоцирају на четири велика јужноамеричка писца (Zeyringer 2008: 43): Габријел (García Márquez), Хулио (Cortázar), Карлос (Fuentes) и Марио (Vargas Llosa), и моле да и он једном нешто исприча.

Не би знао ни за какву причу [...]. Али би могао да испева најлепшу немачку песму, у слободном преводу на Шпански. Изнад свих планинских врхова било је, беше тихо, у дрвећу без осетног ветра, а и

⁴ [...] захваљујући неуморном вежбању у индиректном дискурсу, који нам нуди праву вежбу у субјунктиву.

⁵ [...] резултат интензивне канибализације науке: мала библиотека, која је пажљиво испитана на елементе који се могу користити с наративног гледишта.

птице биле су, беху мирне, и ускоро биће, сви су мртви.

Сви га погледаше.

Готово, рече Хумболт. [...]

Опростите, рече Хулио. Није то могло бити све.

Наравно, не би то могло бити прича о крви, рату и преображењу, рече Хумболт, изиритиран⁶ (128).

Пародија на Гетеову песму Ноћна песма излетника (Wandrer's Nachtlied, 1776/1780) интересантна је посматрано с два аспекта. С једне стране у контексту представљања немачке класике у страном окружењу и с друге стране мотива који су референцом на надчулно запажење уткани у роман. Као што је то познато, песнички преводи су суочени задатком преношења културног садржаја из једног мисаоног контекста у други. Дакле, разлика се прави између мисаоних контекста. Али, како треба разумети изједначавање различитих мисаоних контекста преводом? Према томе, свако упрошћавање је покушај да се из оквира властитог схватања досегне до корена ствари. Уосталом, да ли би Келману помогао савет шпанског песника или његова помоћ приликом превода Гетеове песме на Шпански, не би ли се преведени текст, са извесним променама, превео поново на Немачки? Можда би такво поступање било стварно израз немачке прецизности.

Културну критику у случају погрешно изрецитоване песме Дирк Верле тумачи на за њега два могућа начина. Ако је усмерена против Гетеа, онда се ради о сатири, каже Верле, усмерене на погрешно схваћен културни империализам Немачке који је утемељен на вредностима Вајмарске класике (2015: 346). Против Хумболта усмерена, песма се критички представља као значајни културни производ без имало рефлексije, без исказаног разумевања естетског квалитета текста (Верле 2015: 347). Узимајући у обзир да Александар фон Хумболт, као поштовалац Гетеа, у џунгли цитира стихове Вајмарског песника, постаје јасно да се Келманов роман бави перцепцијом немачке класике у Латинској Америци, са ван немачких граница изнетим захтевима за хуманост и људском достојанству које, у другачијим културним условима и традицијама,

⁶ Geschichten wisse er keine [...]. Aber er könne das schönste deutsche Gedicht vortragen, frei ins Spanische übersetzt. Oberhalb aller Bergspitzen sei es still, in den Bäumen kein Wind zu fühlen, auch die Vögel seien ruhig, und bald werde man tot sein./ Alle sahen ihn an./ Fertig, sagte Humboldt./ [...] Entschuldigung, sagte Julio. Das könne doch nicht alles gewesen sein./ Es sei natürlich keine Geschichte über Blut, Krieg und Verwandlungen, sagte Humboldt gereizt.

треба преиспитати. Али ако се обрати пажња и на у роману садржане алузије на Гетеово учење о бојама, што би могло исто тако да се тумачи као коментар усмерен против Гетеа, и ако се овако конципирана аргументација стави у исту раван са образложењем за „представљање значајног културног производа без имало рефлексije, без исказаног разумевања естетског квалитета текста“⁷ због Хумболтовог превода на Шпански (Верле 2015: 347), онда је и секундарна литература позвана на дубље рефлексije.

Проблем разграничења између стилских особености у дебати око садржаја романа односно приписивања обележја води ка разматрању жанра или типа романа. Књижевни узор из историје немачке књижевности Келмановом роману чини, по много чему, роман Вилхелма Рабеа *Сладокусац* (Stopfkuchen) из 1890. године својим интертекстуалним референцама. Приповедач у роману из касног реализма стране стручне називе ставља у контекст домаћих појмова проистеклих из властите културне традиције, дефинисане кроз Хришћанско учење. На поступак слободног цитирања према Јевађељу по Матеји (6: 28) „у пољу« (»Погледајте на љиљане« и тако даље) расту,⁸ (Рабе 1983: 16) се наставља и даље усклађивање терминологије. Стављајући идеју о науци у контекст културног идентитета Рабе открива процес преображавања и не улепшава га, напротив. Укључене особе, попут главног лика Едуарда, морају се прилагодити овом открићу и реконструисати своје виђење света, што овај покушава у свом властитом процесу писања. Међутим, Рабе се на тај начин удаљава од Реализма.

3. Келманов „преломљени реализам“

Обојица, Хумболт и Гаус, деле жељу за емпиријском приступу свету, за мерењем и описом на основу прецизних података. Хумболт путује прво у Јужну, а потом у Северну Америку како би истражио и мерио њихове физичке површине. Дубоко укорењен у европском просветитељству, његов научни приступ је спутаван чим Хумболт са сапутником Бонпланом стиже у Јужну Америку и започиње сарадњу са тамошњим становништвом. Програмски, Келман овај сегмент у свом роману назива «Weimarer Klassik goes Macondo» (Ленц 2007:

⁷ [...] dass sie das Gedicht unreflektiert als hohes deutsches Kulturgut präsentiert, ohne dass sie ein Verständnis für die ästhetische Qualität des Texts aufbringt.

⁸ »auf dem Felde« (»Sehet die Lilien« und so weiter) wächst,

46) алудирајући на зачудни град назван Макондо који се у роману *Сто година самоће* налази у имагинарној земљи Пасквелија. Домороци стално причају разне приче, чак и када их свештеници због тога оштро кажњавају. Према Катарини Типелскирх (2009: 197) они заправо оживљавају и тако конкретизују наративну традицију Јужне Америке. Келман то исто ради за књижевност са његовог подручја, истражујући свет магичног реализма и северноамеричког постмодернизма из перспективе савременог немачког писца који тежи превазилажењу ограничења свог окружења, слично Хумболтовом поступању.

Келман је често критиковао естетска ограничења литературе у Немачкој између 1945. и 1989. године, констатује Фелиситас фон Лофенберг у разговору са писцем (2008: 34). Испоставља се да је управо то разлог за Келманово упуштање у књижевни експеримент, истражујући жанр историјског романа и приповедајући догађаје који су се догодили у време када је „мускетарија пуштена“ (Лофенберг 2008: 32), али уоквирено у текст који одражава естетику нашег времена. Келман и његови критичари већ су у више наврата дефинисали оно што постиже такозваним „преломљеним реализмом“ (*gebrochener Realismus, fractured realism*) и хвалили исти као „иновативну димензију његовог стила писања“ (Типелскирх 2009: 197)

Свој дериват „преломљеног реализма књижевног рода“ песник сврстава у ред дела латиноамеричких песника, предводника „магичног реализма“ (Келман 2007: 22). Окосницу дефиниције чини свакако поимовање реализма према немачкој књижевној традицији. У складу са тим, Михаел Шефел (2000: 526), такође, магични реализам карактерише као интегрисање тајне у приповеданом свету и преламање система реализма помоћу специфичних садржаја и формалних средстава. Као пример у Келмановом роману наводи алузије на митове новог света у којима непознати летећи објекти служе за објашњење овде присутне цивилизације. Уочавање непознатог летећег објекта за време пловидбе реком Ориноко, што није у потпуности незамисливо, стављено је у контекст потпуне исцрпљености путника и, услед тога, могућег привиђања:

Током дана, сати су се преливали једно у друго, сунце је висило ниско и горело над реком, болело је гледати у њега. [...] Пратила их је неко време метална плоча, летела је испред па иза њих, бешумно плутала небом, нестала, појавила се поново, на минут се толико приближила

да је Хумболт закривљени одраз реке, њиховог чамца и самога себе на њеној светлуцавој површини дурбином препознао. Онда је великом брзином нестала и никада се није вратила⁹ (135).

Ипак, Келман иде даље и несумњиво тражи отклон од парадигме реализма. Оно на шта његово приповедање алудира је друкчија традиција, она која је остала блиска усменом приповиједању: магични реализам Јужне Америке. Келман у својој збирци есеја *Wo ist Carlos Montúfar?* (2005) описује утицај који је Марио Варгас Љоса имао на њега. На основу тога Катарина Типелскирх поистовећује Келманову нарацију и „препуштајње староседелаца Јужне Америке својим причама, када примером личног живота конкретизују пут из дилеме која карактерише модерну западну књижевност.“ (2009: 202) Келман описује Александра фон Хумболта као човека искључиво европске врсте модерности, што значи да Хумболта занимају тачност, мерења и чињенице, али не и књижевно стварање, поезија и приповедање. Дакле, његова критика је јасно усмерена против идеализовања разума као тековине савременог доба. Из историјски и биографски тумачене лектире са Хумболтом као централном личношћу, Франк Хол (2012: 48) у њему препознаје персонификацију немачке идеје о погледу на свет (Weltbild), начелима функционисања односа у људском свету. Тим путем Хумболт, „укрштањем Дона Кихота и Хинденбурга [...] преувеличавањем, сужавањем и заоштравањем,“ (Келман 2005: 15) постаје представник света који себи присваја ексклузивно право на истину.

Контраст реалистичком поимовању Келман ствара митом обавијеним пределима, са ликовима који посећују људе током размене са митским светом. Пример митског односа према животу пеник даје сликом птица, која светлосним односима у простору симболизује нови живот. Хумболт запажа:

Понављаше се црте одраза птица над водом, чак и када је небо било празно.

Чудесни оптички феномен, рече Хумболт.

Нема то никакве везе са оптиком, рече Марио. Птице умираше непрестано, у сваком тренутку, уствари не чинише много тога другог.

⁹ Tagsüber flossen die Stunden ineinander; die Sonne hing sehr tief und feurig über dem Fluß, es schmerzte, sie anzusehen. [...] Eine Zeitlang folgte ihnen eine metallene Scheibe, flog vor und dann wieder hinter ihnen, glitt lautlos durch den Himmel, verschwand, tauchte wieder auf, kam für Minuten so nahe, daß Humboldt mit dem Fernrohr die gekrümmte Spiegelung des Flusses, ihres Bootes und seiner selbst auf ihrer gleißenden Oberfläche wahrnehmen konnte. Dann raste sie davon und kam nie wieder.

Њихови духови у одразима настављаше живот. Некуд мораше, на небу не хтедоше да их приме¹⁰ (110).

Више таквих примера, када се у окружењу познатом из митова појављују фигуре чија су својства такође присутна у митовима, Келману служе у функцији контра примера за поменућу идеју о дефинисању живота и света помоћу научног приступа Али тумачено у смислу схватања руковођеног рефлексивама о властитом бићу указује се на стереотипе изграђене кроз историју. Лек против овакве врсте егоцентризма јесте моменат који Кинт (2012: 370) назива „хумористичком рефлексивом на конструкције немачког бића у својим различитим облицима и потребама за преиспитивање. Роман се користи уходаним елементима схватања Немаца о себи и свега што је страно и огољује их у њиховој смешној појави.“¹¹ Гаусов приступ свету приликом мерења предела гласи: „Пруски истраживач у овом моменту управо то чини међу митским бићима Новог света“¹² (89).

Келманова посвећеност и најситнијим детаљима, која његовом роману даје чак одређену важност у актуелним историјским околностима, пројектује облике културног живота у просторне односе дискутабилних димензија. У скромној квалификацији Томаса Џеферсона о властитом положају, „постојања мале протестантске заједнице на крају света“¹³ (214), иронични или пак саркастични дух северноамеричке идеје о себи се представља као реактивни процес настанка у одговору на суседе, католичку велесилу сједињених јужноамеричких држава. Док се у односу иземљу Хумболта и његовог пратиоца, француског колеге Бонплана, релативизују овакве и сличне крајности у тумачењима, сарадња са домороцима подиже степен апстракције на виши ступањ. Однос поверења је однос препознавања који ствара стварност: „Бонплан је њему био потребан.

¹⁰ Immer wieder strichen Spiegelungen von Vögeln übers Wasser, selbst wenn der Himmel leer war./ Ein wundersames optisches Phänomen, sagte Humboldt./ Das habe nichts mit Optik zu tun, sagte Mario. Vögel stürben unablässig, in jedem Moment, eigentlich täten sie wenig anderes. Ihre Geister lebten in den Spiegelungen fort. Irgendwo müßten sie ja hin, im Himmel wolle man sie nicht.

¹¹ [...] eine humoristische Reflexion über die Vielfalt und Fragwürdigkeit von Konstruktionen des Deutscheins. Der Roman nimmt sich etablierte Elemente des Selbst- und Fremdverständnisses der Deutschen vor und macht sie in ihrer Lächerlichkeit durchschaubar.

¹² Ein preußischer Forscher tue genau das in diesem Moment unter den Fabelwesen der Neuen Welt.

¹³ Man sei eine kleine Protestantengemeinde am Rand der Welt.

Морао му је веровати¹⁴ (Келман 2008: 135). Приликом заједничког рада са домороцима, оковања ногу које Хумболт не одобрава, отац Зеа указује на цивилизацијски јаз и на сагласност домородаца за улогу која им се приписује, услед чега се на крају појављује губитак поверења (Келман 2008: 113–114).

Међутим, аутор не полази од непосредног усвајања латиноамеричких метода приповедања. Јоахим Рикес у овој околности налази често погрешно схваћен однос Келмана према магичном реализму. Према њему, Келман нипишто не укључује појаву чудесног непосредно у стварност. Полазећи од тога „преломљени реализам“ дефинише као „неизвесност обележену у наговештајима“ (Рикес 2012: 87). Рикес своју тврдњу поткрепљује примером Хумболтовог путовања за Јужну Америку када уочава митско биће, али то одмах релативизује као могућу халуцинацију:

Непосредно пре Тенерифе, видели су морско чудовиште. У даљини, готово прозирно испред хоризонта, тело змије се уздигло из воде, формирало два кружна завоја попут прстена и гледало их је, у телескопу врло јасно препознатљивим, очима светлуцавим попут драгог камења. Вlakна танке браде висила су око уста. Само неколико секунди након што је поново уронило, сви су мислили да се ради о халуцинацији¹⁵ (45).

Према опису, Херман (2013: 61) тумачи могућност уочених стабала дрвећа која плутају водом, после чега је читаоцима прихватљива констатација приповедача, по којој сви верују да се ради о привиђењу. Његову аргументацију потврђује јаче израженом хипотезом приликом коришћења глаголског облика конјунктива II уместо блажег облика конјунктива I којим се од приповедача открива веровање путника, а они прихватају да су подлегли грешци.

4. Историјски роман

Посвећеност детаљима, која елементима приповедног облика наговештава значење које надилази саму приповедану радњу, од

¹⁴ Er brauchte Bonpland. Er mußte ihm vertrauen.

¹⁵ Kurz vor Teneriffa sichtigten sie ein Seeungeheuer. In der Ferne, fast durchsichtig vor dem Horizont, hob sich ein Schlangenleib aus dem Wasser, bildete zwei ringförmige Verschlingungen und blickte mit dem Fernrohr sehr deutlich erkennbaren Edelsteinäugen zu ihnen herüber. Um sein Maul hingen barthaardünne Fasern. Schon Sekunden nachdem es wieder untergetaucht war, glaubte jeder, er hätte es sich eingebildet.

посебног је значаја за Келманов текст. У сцени искрцавања на острво описују се, између осталог, товар који научници на чамцу носе са собом. Део пртљага чине алати за истраживање састављени од кутија, лешева и кавеза за животиње. Кутије садрже много осушених биљака, као и Хумболтове дневнике и његове инструменте за мерење. Алузијом на друштвено стање после завршетка Другог светског рата, алегоријско тумачење скупа ових предмета могуће је, наиме, повезати са основним ставом у немачкој књижевности наведеног времена и њену заокупљеност тачно утврђеним и стравно доказивим чињеницама. Симптоматична је слика мајмуна и папагаја, отргнутих из света у којем су живели и сада затворених у кавезу. Њихова појава симболизује егзотичне локације и теме у књижевности оног времена, која нису довољно обрађена нити интегрисана у истрорији немачке књижевности. Приликом боравка на острву за папагаје се каже: „Један је сморено зурео у празно, други непрестано мрмљао жалопојке на лошем Шпанском.“¹⁶ (140) Такође, на крају овог поглавља Хумболт и Бонплан током невремена седе на обали острва у реци Ориноко. Тада примећују отпад који плута реком: „Убрзо нису знали колико дуго чекају. Једном приликом вода је носила мртву краву, потом поклопац клавира, потом шаховску таблу и поломљену столицу за љуљање.“¹⁷ (141 и сл.) Као што је то често случај у роману, приповедана ситуација буди сумњу:

Хумболт је пажљиво извадио сат, послушкивао његово тихо Париско куцање и вирио кроз мушему тражећи казаљке. Или је невреме почело пре неколико минута или су већ дванаест сати били заглављени, или је киша не само реку, шуму и небо него и временски ток пореметила, неколико часова буично однела са собом, па се ново подне са вечерњим часом и следећим јутром слило у једно¹⁸ (142).

¹⁶ Der eine glotzte bedrückt vor sich hin, der andere murmelte unablässig Beschwerden in schlechtem Spanisch.

¹⁷ Bald wußten sie nicht mehr, wie lange sie warteten. Einmal war eine tote Kuh vorbeigetrieben, dann der Deckel eines Klavieres, dann ein Schachbrett und ein zerbrochener Schaukelstuhl.

¹⁸ Humboldt holte vorsichtig die Uhr hervor, horchte auf ihr leises Pariser Ticken und spähte durch die Wachstuchhülle nach den Zeigern. Entweder war der Beginn des Gewitters erst wenige Minuten her, oder sie saßen schon über zwölf Stunden fest, oder aber der Regen hatte nicht bloß Fluß, Wald und Himmel, sondern die Zeit selbst durcheinandergebracht, hatte ein paar Stunden einfach fortgespült, so daß der neue Mittag mit der Nachtstunde und dem nächsten Morgen zusammenfloß.

Испреплитање временских токова као елеменат приписан приповедном правцу, дефинише, несумњиво, стилско обележје романа. Дело се квалификује дакле естетски. Међутим, Хумболт и његов однос према свом пратиоцу Бонплану с једне стране и Гаусов однос према сину из другог брака, Евгенија, с друге стране, су референтне везе за јунаке романа, којима додуше јасно исказују свој карактер, али се улогом описаних веза у њиховом животу манифестује додатно симболична вредност. Протагонисти преузимају дискурзивну функцију историјске рефлексije о пруском мезанину према схватању о немачком идентитету као свом националном. У Хумболтовом случају се појављује немачко-француски однос, иначе, обележен историјским тензијама, док се у Гаусовом случају распознаје однос Немачке према Сједињеним Америчким Државама. И у контексту значења датог у наслову романа *Мапирање света*, свет изворне културе јунака се шири према почетку истраживачког грађења новог света. Планински врхови и димни знак, географска мапа и тродимензионални линијски графикон са омота, симболизују начела организованог реда која чине просторну перцепцију, препознавање природе и њених облика у просторној димензији.

Рационални приступ немачког менталитета, разумевања спостведеног бића склоног реалистичном сагледавању стварности кроз емпиријски доказиве вредности, Келман пародира у историјском контексту. Управо у ту сврху користи контра пример научном приступу дефинисања живота и света, пре свега мистично-магични елеменат. Пошто се у пасажама са научним дискурсом од тога иначе тематски и мотивима дистанцира, Келман временским концепцијама буди идеје о цикличном схватању времена али их, неочекивано, Хумболтовом дефиницијом животног циклуса ставља у контекст хришћанске митологије: „У свакој шаци земље беше некада један човек и пре тога други човек“¹⁹ (123). Исто као што потешкоће у прилагођавању простору захтевају време, оне тако указују и на разлике у схватању времена, што је на пример случај са цикличним схватањем времена: „Човек је, написа, тек на почетку. Приметио је да је реченица два пута исписана и избриса је. Човек је тек на почетку! Трепнуо је и избрисао реченицу по други пут“²⁰ (165).

¹⁹ Jede Handvoll Erde sei einmal ein Mensch gewesen und vorher ein anderer Mensch [...].

²⁰ Man sei, schrieb er, ja erst am Anfang. Er bemerkte, daß der Satz jetzt zweimal dastand, und strich ihn aus. Man sei ja erst am Anfang! Er blinzelte und strich ihn zum zweitenmal.

Тренутак када приликом писања Хумболт примећује да је реченицу написао два пута, не примећујући поновљање радње пре њеног извођења, и понављање опет исте ситуације налик на реализовање ситуације већ виђеног, подразумева пројекцију могућих светова, снова и илузорних стварности у реалном животу.

Ситуација сличних околности описује Бонпланов доживљај у сну, када се јављају осећања њему позната из јаве, познато осећање сигурности боравка у Паризу, пре буђења у јутро када крећу ка врху планине Кимбораца. У овом контексту треба напоменути констатацију Маје Стефановић и Мартине Лучић, које из тумачења Луиса Леала о магичном реализму закључују да „магични реализам као постмодернистички концепт проширује конвенције традиционалног реализма који је заснован на емпиријским доказима, не укључујући могућност различитих перцепција стварног.“ (2018: 539). Антитетично пројектована осећања заштићености и неизвесности у контексту осећаја за време стичу алегоријско значење. Оно се препознаје у унутрашњем наративу. Наиме, ако се за протагонисте претпостави дискурсивна функција историјске рефлексije према којој однос Бонплана и Хумболта осликава француско-немачке односе, онда је сасвим могуће тумачење дела у актуелним односима. Уобличено како поредбеном алегоријом у историјски роман тако и у немачки образовни роман са његових три периода, дело приказује историсјки ток према подељеној Немачкој, потом преко уједињене у новом почетку, те коначно њен улазак у поменуто истраживачко грађење света.

Попут Бонпланове бојазни која баца сенку над његову одлучност, изградња новог света, његово мапирање, такође, представља нови почетак пренето метонимијом природе која сама себе регулише: „По ведром времену стигли су до краја канала. [...] Сада тек, рекао је, постојао је канал, заиста“²¹ (135–136), констатује Хумболт. Шетњу немачке историје канапом могуће је тумачити исто тако у подвојеној појави немачке културе, чији највећи симбол, Гете као универзални научник, својим бављењем природним наукама, између осталог учењем о бојама, сједињује у себи у оба лица. У том погледу, неочекиваном успеху романа допринела је коначно и искрена рефлексija о властитом бићу и њена „пародија у контексту“ (Верле 2015: 347), која разоткрива неочекивано схватање хумора. Гаусово питање „да ли се ради о магарцу који је узео себи за право

²¹ Bei klarem Wetter erreichten sie das Ende des Kanals. [...] Jetzt erst, sagte er, existierte der Kanal wirklich.

да коригује Њутонову теорију светла²² (158), мислећи на Гетеа, уистину се откривају до сада не запажене карактеристике.

У овом смислу, немачки однос према реализму у разматрању Корнелија Кваса стиче ново значење за разумевање магичног реализма као врсте реалистичног наратива. Наиме, ако се разумевању сврхе реалистичког наратива у „репродукцији стварности“ која почива на „копирању стварности која је изван дела“ (Квас 2016: 15) дода друго значење реализма (сазнавање стварности), према наводима Стефановићеве и Лучићеве, које сврху наративног облика магичног реализма налазе у „проширивању (трансгресији) појмова *стварности* и *истинитости*“ (2018: 537) аутопародија на немачки менталитет, такође, шири границе разумевања људског сагледавања животног окружења. Читано као историјски роман са примесама магијског реализма, Келманово дело смештањем фиктивних елемената у релаистичан оквир сведочи, према томе, о историсјком искуству и његовим перспективама. Недостатак анализа и тумачења у секундарној литератури на наведени контекст, могуће је објаснити из традиционалне привржености основним дефиницијама и њихово фаворизовање у односу на неизвесност иновираних облика. Јер, оно што ови крију изискује прихватање измењене стварности. Реч је о промени парадигме коју Квас, у ослањању на Аристотелове дефиниције термина нужности и вероватности, одређује пресласком са перцепције уметничког дела као „реплике живота“ на његово разумевање као „животне истине“ (2016: 15).

Из потребе суочавања с прошлошћу пример немачко-француског односа, стављен у историјски референтни оквир, указује дакле на ограничења немачког самопоштовања. Сви описани поступци очигледно имају за циљ преиспитивања Хумболтовог рационализма и то тако што ће се они елементи накнадно поставити као релано постојећи, којима Хумболт најпре нема приступ. У намери да се докаже као различит, образац који служи за контраст Хумболтовом систему стварности, је песништво. Бонплан редовно посеже за иронијом да би Хумболту указао на његово ограничено схватање. На Хумболтово објашњење да је успоном на Кимборацо вулканизам сахрањен, Бонплан реагује са: „Штета, уствари [...]. Поседоваше поезију“²³ (209). Дакле, услови за реално сагледавање стварности у садашњости су ограничени. Исто важи за обим

²² [...] ob das der Esel sei, der sich anmaße, Newtons Theorie des Lichts zu korrigieren.

²³ Ein Jammer eigentlich [...]. Er habe Poesie gehabt.

рецепције књижевног дела, који не јамчи за довољно широк спектар постављених питања. Из тога се намеће закључак о магичном односу релевантности као константе и протока времена као варијабле који у резултату успостављају функцију дефинисања релативне или пак потребне дистанце.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Бажер 2010: Marsel Bajer. *Leteće lisice*. Preveo s nemačkog Jan Krasni, Beograd: Geopoetika.
- Билер 1998: Maxim Biller. «Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. Warum die neue deutsche Literatur nicht so nötig hat wie den Realismus. Ein Grundsatzprogramm» (први пут објављено у: *Die Weltwoche* 30, 25.07.1991). *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*. Andrea Köhler u. Reinhard Mohr (eds.). Leipzig: Reclam, 62–71.
- Вацлавек 1970: Ludvík Václavek: «Der deutsche magische Roman». *Philologica Pragensia*, 8: 144–156.
- Ведекинг 1971: Volker Christian Wehdeking. *Der Nullpunkt*. über die Konstituierung der deutschen Nachkriegsliteratur (1945–1948) in den amerikanischen Kriegsgefangenenlagern. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Верле 2015: Dirk Werle. «Unvollständiges Verstehen' am Beispiel einer Goethe-Parodie in Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt*. Ein Beitrag zur Erforschung interpretatorischer Praxis». Andrea Albrecht et al. (ed.), *Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens*. Berlin / Boston: de Gruyter, 345–365.
- Вилемзен 1992: Roger Willemsen. «Fahrtwind beim Umblättern. Roger Willemsen über den Streit der jungen deutschen Literaten». *Der Spiegel*, 46: 190–191.
- Витфилд 2007: John Whitfield: «Opposites attract». *Nature*, 445/15: 713–714.
- Грабе 2014: Katharina Grabbe. *Deutschland – Image und Imaginäres. Zur Dynamik der nationalen Identifizierung nach 1990*. Berlin / Boston: de Gruyter.
- Ете 2012: Ottmar Ette. «De cómicos e históricos. Una réplica a la sátira sobre eruditos de Daniel Kehlmann». *Revista Internacional de Estudios Humboldtianos HiN*, XIII/25: 41–45.

- Катани 2008: Stephanie Catani. «Formen und Funktionen des Witzes, der Satire und der Ironie in der *Vermessung der Welt*». Gunther Nickel (ed.). *Daniel Kehlmanns Die Vermessung der Welt. Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek: Rowohlt, 198–215.
- Квас 2016: Корнелије Квас. *Границе реализма*. Београд: Завод за уџбенике, 2016.
- Келман 2005: Daniel Kehlmann. «Wo ist Carlos Montúfar?». *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*. Reinbek: Rowohlt, 9–27.
- Келман 2007: Daniel Kehlmann. *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*. Göttingen: Wallenstein.
- Келман 2008: Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt*. Reinbek: Rowohlt.
- Кинт 2012: Tom Kindt. «Die Vermessung der Deutschen. Zur Reflexion deutscher Identität in Romanen Georg Kleins, Daniel Kehlmanns und Uwe Tellkamps». *Zeitschrift für Germanistik*, 22/2: 362–373.
- Ленц 2007: Michael Lentz. «Die Fremdheit ist ungeheuer. Gespräch über historische Stoffe in der Gegenwartsliteratur». *Neue Rundschau* 118/1: 33–47.
- Лофенберг 2008: Felicitas von Lovenberg. «'Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker.' Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 9. Februar 2006». Gunther Nickel (ed.). *Daniel Kehlmanns Die Vermessung der Welt. Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek: Rowohlt, 26–35.
- Нининг 2007: Ansgar Nünning. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler.
- Олеско 2007: Kathryn M. Olesko. «The World We Have Lost History as Art». *Isis*, 98/4: 760–768.
- Пајзер 2010: John Pizer. «Skewering the Enlightenment: Alexander von Humboldt and Immanuel Kant as fictional characters». *Atlantic Studies*, 7/2: 127–142.
- Рабе 1983: Wilhelm Raabe. *Stopfkuchen. Eine See- und Mordgeschichte*. Stuttgart: Reclam.
- Рајн 2013: Jan Rhein. *Die Bilder wollen automatisch anders geschnitten werden. Die Verfilmung von Daniel Kehlmanns Die Vermessung der Welt*. Lille: Université Charles-de-Gaulle Lille-III.
- Рикес 2012: Joachim Rickes: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Стефановић 2018: Маја Стефановић. «Магични реализам у немачкој теоријској мисли». Иван Јовановић (ур.), *Наука и*

савремени универзитет 7. Језици и књижевности у контакту и дисконтакту. Књ. 1. Ниш: Издавачки центар Филозофског факултета Универзитета у Нишу, 219–230.

- Стефановић & Лучић 2018: Маја Стефановић & Мартина Лучић. «Границе *реалног* и *фантастичног*: Магични реализам као врста реалистичног наратива». *Philologia Mediana*, 10: 535–546.
- Типелскирх 2009: Karina von Tippelskirch. «Paradigms and Poetics in Daniel Kehlmann's *Measuring the World*». *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 63/3: 194–206.
- Херман 2013: Leonhard Herrmann. «Andere Welten – fragliche Welten. Fantastisches Erzählen in der Gegenwartsliteratur». Silke Horstkotte (ed.), *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Berlin / Boston: De Gruyter, 47–65.
- Цајрингер 2008: Klaus Zeyringer. «Gewinnen wird die Erzählkunst: Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmann's 'Gebrochenem Realismus.'» *text+kritik*, 177: 36–44.
- Шауман 2009: Caroline Schaumann. «Who Measures the World? Alexander von Humboldt's Chimborazo Climb in the Literary Imagination». *German Quarterly*, 82/4: 447–468.
- Шефел 2000: Michael Scheffel. «Magischer Realismus». Fricke, Harald und Georg Braungart *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2: H-O. Berlin / New York: de Gruyter, 526–527.

HUMBOLDT MEETS THE AMAZON: THE MAGICAL REALISM IN KEHLMANN'S NOVEL *MEASURING THE WORLD*

Summary

The creation of a framework in order to get an overview of the central issues of a certain time in German literary history, after the phase of building the German National Corps and its periodization, today faces the problem of taking a position against previously stated views that have historically had grave consequences. Any reference to a realistic approach should be understood in this context. In the novel *Measuring the World* (2005), Daniel Kehlmann, with the time of the story told and the characters, the historical context presented is important for the formation of German identity, whose re-examination in the changed circumstances and after gained experience, raises the questions of 'realism' by the answers offered in the literary form. His reference to the influences of magical realism, which he received, as he states, through Latin American literature, has caused controversies in the professional public, but no attempt was made to find links between attributes of the magical realism on the one hand, and how they are thematized by the narrative form on the other, respectively their formation into a specific genre type. Therefore, the paper explores the discrepancy between Kehlmann's motivation and the reasons for the reception being directed to a particular contextual framework.

Keywords: Historical fiction, magic realism, narrative form, Prussia.

Sanja Mihajlović-Kostadinovska¹
*Universidad de Santos Cirilo y Metodio, Skopje
Macedonia del Norte*

PARALELISMOS Y DIVERGENCIAS EN DOS CUENTOS DE JESÚS DÍAZ: «EL ENCUENTRO» Y «EL PIANISTA ÁRABE»

Resumen

En este artículo nos proponemos analizar dos cuentos del autor cubano Jesús Díaz, publicados con una distancia temporal de treinta y cinco años, uno durante su etapa revolucionaria, otro durante su exilio en Europa. Los dos cuentos hablan de un encuentro entre unos personajes cubanos, pero mientras en el primero ese encuentro se transforma en desencuentro y se niega la posibilidad de diálogo entre los que viven dentro y fuera de la isla, el segundo anuncia cierta reconciliación. A ambos cuentos les une una ambigüedad a nivel textual que potencia las que también emanan a nivel semántico, pero los dos textos presentan también significativas diferencias en el tratamiento de las nociones de ideas y conceptos como la identidad, el *otro*, el exilio y el exiliado.

Palabras clave: Jesús Díaz, exilio, Cuba, cuentos.

¹ sanja.flf@gmail.com

Introducción

«[E]ste Jesús Díaz no existe, este es el seudónimo de un escritor hecho y contrarrevolucionario, que nos quiere hacer daño y mejor es desconocer este cuento» (Cordero 2015: 35). Son palabras de los miembros del jurado que evaluaron los cuentos presentados al concurso organizado por la Unión Nacional de Escritores de Cuba en el ya lejano año 1965. Eran los primeros tanteos literarios del joven Jesús Díaz que, a pesar de no obtener ningún premio, recibió en privado los elogios del jurado que supo reconocer en él un narrador prometedor. Lo curioso de esta anécdota es que casi treinta años más tarde Jesús Díaz se convertiría de verdad en un hombre inexistente para el régimen castrista, tras ser expulsado del Partido Comunista a raíz de la lectura en Zúrich de un polémico ensayo titulado «Los anillos de la serpiente». La libertad de oponerse a la política oficial del régimen y criticarlo abiertamente le costaría el marchar al exilio, primero a Berlín y luego a Madrid donde muere inesperadamente en 2002, a la edad de 61 años.

La trayectoria literaria de Jesús Díaz puede dividirse en dos etapas: la etapa cubana que va desde la publicación de su primer libro de cuentos *Los años duros* (1966) hasta el exilio en 1991, y una segunda etapa «anticubana», en palabras de Rafael Rojas (*apud* Cordero 2015: 15), que va desde el exilio hasta su muerte. A la primera etapa de intelectual comprometido con la Revolución corresponden dos libros de cuentos, el ya mencionado *Los años duros* (1966) y *Canto de amor y de guerra* (1979), una obra de teatro *Unos hombres y otros* (estrenada en 1966) y una novela, *Las iniciales de la tierra* (1987). En este periodo compagina su oficio de escritor con el de profesor de filosofía marxista, cineasta en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico y director y colaborador del suplemento *El Caimán Barbudo*, el diario *Juventud Rebelde*, y luego de la revista *Pensamiento Crítico*, importantes vehículos de la izquierda cubana, no siempre conforme con la doctrina oficial del régimen. Su segunda novela *Las palabras perdidas* (1992), según la fecha y las circunstancias de publicación se puede considerar la primera novela del exilio, aunque en realidad la obra fue escrita antes de que partiese para Europa con el manuscrito en la maleta. La siguen otras cuatro novelas, *La piel y la máscara* (1996), *Dime algo de Cuba* (1998), *Siberiana* (2000) y *Las cuatro fugas de Manuel* (2002). En este periodo es importante destacar también su labor de fundador y director de la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, que pretendió ser un espacio de diálogo entre los intelectuales que vivían tanto dentro como fuera de la isla, con la oposición al régimen

como tema pivotante y el exilio como «fuerza conductora» (Oliveira Prates 2014: 89) de todos los números durante la larga vida de esta revista².

La intención de este trabajo es centrarse en dos cuentos de Jesús Díaz que pertenecen a dos épocas diferentes y que representan los dos puntos extremos de las respectivas épocas. El primero, titulado «El encuentro» fue incluido en su primer libro de cuentos *Los años duros*, y el otro fue publicado en el vigésimo número de la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*. Es decir, se trata de cuentos escritos con una distancia temporal de treinta y cinco años y desde una perspectiva completamente opuesta, tanto geográfica como ideológicamente. En estos dos cuentos nos interesa ver cómo cambian ciertos conceptos como la identidad, las imágenes del *otro* y las autoimágenes, el exilio y el exiliado para lo cual nos serviremos de algunas nociones teóricas de autores poscoloniales y/o posestructuralistas como Edward W. Said, Homi K. Bhabha y Julia Kristeva. En apoyo de ese método hermenéutico, nos serviremos también de un detallado análisis narratológico y estilístico de los cuentos, coincidiendo en este propósito con el procedimiento semiótico-estructural sugerido por Daniel-Henry Pageux (*apud* Mall 2002: 366–367) que prevé varias fases de análisis del texto (semiótico, semántico-estructural, antropológico), previas al estudio imagológico propiamente dicho. El análisis de los procedimientos textuales nos ayudará a encontrar ciertos paralelismos entre los dos cuentos, pero será la perspectiva imagológica la que iluminará las considerables diferencias entre ellos.

Una lectura narratológica y estilística de los cuentos

El cuento «El encuentro» encabeza el libro *Los años duros* y junto con los dos cuentos siguientes, «El cojo» y «El capitán», forman un tríptico. La acción en los tres cuentos se sitúa en el mismo punto histórico —en la Cuba de los años cincuenta, durante y después de las huelgas estudiantiles contra Batista en el Instituto de la Habana— y narra las historias de los tres protagonistas, Bobby, El Chino y El Rolo, amigos unidos por el ideal revolucionario, pero separados por un error no calculado y una tragedia imprevista. Bobby, el narrador del primer cuento, relata, tras su vuelta del exilio en los Estados Unidos, su reencuentro con El Chino que años atrás había perdido la pierna durante la colocación de una bomba en el coche del director del Instituto. En el segundo cuento que le da la voz a El Chino se nos aclara que además de la pierna, El Chino también había

² La revista se publicó desde 1991 hasta 2009, siendo el número 54 el último en salir.

perdido su «virilidad» y, en un acto simbólico de impotencia y frustración, quiere vengarse de su profesor del Instituto porque corrían rumores de una supuesta relación homoerótica entre ellos. En el tercer cuento, a través de la perspectiva de El Rolo, convertido ya en capitán del ejército revolucionario, se reconstruye su vuelta al Instituto y su encarcelamiento, aclarándose también qué sucedió tras el accidente con la bomba. Estas breves sinopsis nos sirven para entender las interrelaciones entre los tres cuentos que nos presentan tres diferentes prototipos de personajes: el exiliado como traidor, la víctima inocente de la Revolución y el héroe revolucionario. De todos modos, nuestra intención en este trabajo, sin perder de vista el contexto más amplio, es centrarnos solo en el primer cuento, siendo el único que trata la figura del exiliado.

«El encuentro» se divide en cuatro secuencias, separadas por espacios en blanco. La primera se sitúa en el tiempo presente cuando Bobby, vuelto ya del exilio, con dos «jebas»³ al lado va al encuentro de su viejo amigo El Chino. Este, por su parte, no quiere volver a establecer el contacto con Bobby y el (re)encuentro en la calle se reduce a las dos palabras que se intercambian: Bobby llamándole por su nombre y El Chino contestándole «pendejo»⁴ antes de perderse de vista. La segunda secuencia tiene más o menos la misma longitud que la primera y presenta mediante la analepsis (cuyo uso es frecuente a lo largo de los tres cuentos) y una evidente elipsis, la transformación de El Chino de uno que «no se metía en política» en uno que decide unirse a las huelgas y apoyar la Revolución. La tercera secuencia es la central y la más larga, donde predomina el diálogo entre los tres amigos con ocasionales intervenciones del narrador donde se nota el uso de frases cortas: «Había que decidir. [...] Entonces me sonaste. Estuvo bien. [...] Regresamos» (Díaz 1967: 12) que hacen acelerar el ritmo y recrear el ambiente de tensión de la noche del accidente. En esta secuencia se nos quiere transmitir el sentimiento de camaradería y solidaridad entre los amigos y el altruismo de El Chino que termina como víctima por querer salvar a otro hombre. Con la cuarta secuencia se cierra el cuento de manera circular, volviéndose a situar la acción en el tiempo posterior a la vuelta del exilio de Bobby, al que «[le] mandó su familia» (Díaz 1967: 14) para alejarlo de los tumultos, y se vuelve a destacar el irremediable desencuentro entre Bobby y el Chino, es decir, entre uno que ha cruzado la frontera y el otro que ha sacrificado lo más «valioso» por la Revolución.

³ En la lengua coloquial de Cuba esta palabra quiere decir «chicas», pero en el texto, según una aclaración a pie de página (Díaz 1967: 12), se refiere a prostitutas.

⁴ En América Latina esta palabra se usa también con el significado de «cobarde», según también aclara el propio autor en una nota a pie de página (Díaz 1967: 11).

Los tres cuentos que forman el tríptico comparten el uso del mismo narrador, un narrador en primera persona mediante el cual no solo se muestran las tres diferentes perspectivas de los protagonistas, sino se favorece el ocasional uso del monólogo interior que sirve para exponer las dudas morales que sienten los personajes. Lo curioso del primer cuento «El encuentro» es que este narrador se puede identificar con un narrador en segunda persona, aunque se trata de partes del texto muy breves. Este tipo de narrador se percibe de forma más clara al principio del cuento:

– Chino – te grito. – ¡Chino!

¿No me oyes? ¿No quieres oírme? Eso ya no te lo grito, sólo te lo pienso. No te lo grito porque sé – desde hace un rato – que no quieres oírme. Lo sé desde que me gritaste:

– ¡Pendejo! (Díaz 1967:11)

A diferencia de los otros dos cuentos donde el narrador durante su monólogo interior puede recurrir al uso del tú en una especie de diálogo imaginado con otro personaje, en «El encuentro», el uso del tú tiene una clara función de potenciar la fallida e imposible comunicación entre Boby y El Chino.

Desde el punto de vista estilístico, nos gustaría destacar algunas particularidades del cuento que creemos pertinentes para su análisis. El texto abunda en el uso de diferentes figuras retóricas. El uso de la políptoton en los siguientes ejemplos nos presenta un personaje escindido entre el pasado y el presente: «Así debió haber dicho la mujer que tenía – que tengo – a mi lado. [...] Sólo pude oír –sólo puedo– oír tu voz.» (Díaz 1967: 11). En la siguiente frase se advierte una paradoja «Eran malos tiempos, y él no era cojo.» (Díaz 1967: 11). Se pueden individuar también paralelismos, fortalecidos con anáfora y polisíndeton: «Sentí cómo me halaste, fuerte, y cómo mis pies se pegaron al asfalto del parque, más fuerte, y cómo corriste; lo sentí, te dio, cómo corriste hacia el niple y cómo lo tomaste, y cómo explotó en el aire, demasiado cerca de la pierna.» (Díaz 1967:13). Son frecuentes asimismo ciertas recurrencias, como por ejemplo la repetición hasta cinco veces de la palabra «pendejo» o el calco idéntico de la frase «con tu muleta que manejas tan bien como una pierna» hacia el principio y el final del texto, que se podría interpretar como una especie de resignación del personaje El Chino ante su desgracia. También es interesante destacar que las referencias al contexto geográfico, es decir Cuba, no son directas, sino se hacen mediante la mención metonímica de diferentes lugares o personajes: las ciudades Colón y Pajarito o el dictador Batista.

En lo que respecta al otro cuento, «El pianista árabe», temáticamente es muy distante del ambiente revolucionario del primer libro de cuentos de Jesús Díaz, aunque, curiosamente, también habla de un encuentro. Además, el cuento es publicado en la ya citada revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, cuyo título por una parte representa una llamada a reconciliación entre las dos Cubas a ambos lados de la frontera, pero por otra implica la distancia, la división, el diálogo con el *otro* que, al igual que en el primer cuento, no es un *otro* lingüística o culturalmente distinto, sino una variante de la mismidad, ideológicamente diferenciada.

La ya aludida distancia temporal de treinta y cinco años entre la publicación del primer cuento «El encuentro» y el otro, «El pianista árabe», hace más que esperada la discrepancia estética entre ellos. Si el primero formaba parte de un libro de cuentos de tendencia realista, con una representación maniqueísta de los personajes inmersos en un mundo de luchas clandestinas e ideales como el heroísmo, la solidaridad, la fe en un proyecto colectivo, el segundo se podría sin duda clasificar como un cuento posmoderno por la presencia de una ironía corrosiva que no acepta certezas o verdades absolutas, así como por la complejidad de la identidad de los personajes que ahora habitan un mundo multicultural, posterior a la caída del Muro de Berlín, con muchas fronteras inestables y borrosas.

En cuanto a la estructura interna de «El pianista árabe», el propio autor no hace una segmentación visible como en el anterior cuento, pero se puede de nuevo intuir una división en cuatro partes. En la primera parte que podemos titular *La indiferencia* el narrador nos empieza a contar cómo ha sido llevado por un amigo suyo a un bar de mala muerte para escuchar a un pianista, supuestamente de origen árabe que, según el amigo, era un auténtico genio musical. En esta primera parte el narrador no muestra especial interés por conocer al músico en sí, sino espera pasar una noche placentera escuchando jazz. Nada más salir el pianista al escenario, al narrador le asalta la sensación de haber visto en alguna parte a ese pianista, y a partir de esta segunda parte que podemos denominar *La duda*, el narrador mediante unas analepsis no tan bruscas como en el cuento anterior, rememora una pequeña porción de tiempo en su Cuba natal donde había conocido a un pianista prometedor, llamado Patrocinio Mendoza. Considera las posibilidades de que ese pianista sea él, mas por la diferencia en la actitud (el árabe es más melancólico y más escéptico), el narrador se inclina a pensar que a pesar de la similitud fisonómica, no se trata del mismo hombre. En esta segunda parte podemos notar que el interés del narrador se desplaza desde la música (lo abstracto) hacia

el individuo (lo concreto). Lo que aquí individualizamos como una tercera parte y que denominamos *El reconocimiento* empieza cuando el pianista comienza a tocar la famosa pieza musical cubana «El manisero» y por la manera en la que el pianista pronuncia la palabra «maní», al narrador ya no le queda ninguna duda de que se trata de un impostor, es decir, de que el pianista no puede ser un árabe, sino un cubano. La música aquí pierde la universalidad y la abstracción presentes hasta ahora, y se convierte en un producto cultural, al mismo tiempo que el músico se transforma en su vehículo, perdiéndose de esta manera su individualismo a favor de la colectividad que representa. Al final del concierto, el narrador y su amigo se acercan al pianista para que el primero pueda verificar su hipótesis y resulta que el pianista es el mismísimo Patrocinio Mendoza que tras un accidente de tráfico fue obligado a cambiar su identidad para poder cobrar el dinero de la indemnización. Esta cuarta parte la podemos denominar *La confirmación* que es únicamente posible a través del diálogo y el encuentro directo con el otro. Aquí la música como lengua universal se queda en un fondo lejano, reservado para las élites, y el foco puesto sobre el personaje del pianista nos revela de nuevo al individuo y su lado humano, así como el constructo cultural impuesto sobre él, del que es ya imposible liberarse.

En las siguientes líneas apuntaremos a algunas similitudes formales que presentan los dos textos, así como unas diferencias importantes. Ante todo, queremos llamar la atención sobre el hecho de que en este cuento, igual que en el anterior, la acción se teje alrededor de una tríade de personajes: el pianista árabe, que tiene un nombre falso, Hassan Ibn Hassan; el amigo del narrador, simplemente denominado «el peruano» que lleva trabajando doce años en París como crítico musical y el narrador, que tampoco tiene nombre y del que únicamente sabemos que es cubano y que se encuentra fuera de Cuba, por razones que no se revelan. Es curioso que en el primer cuento los protagonistas tenían apodos, Bobby, El Chino y El Rolo, cada uno sugiriendo una otredad distinta: el primero —la estadounidense—, el segundo —la oriental— y el tercero, por extensión, —la latinoamericana—, ya que con la palabra «rolo» se designa a los nacidos en Bogotá, Colombia. En «El pianista árabe» tenemos también la alusión a una especie de fraternidad lingüística y cultural, a una supranacionalidad latinoamericana mediante la amistad entre el peruano y el narrador cubano, solo que aquí se complica más el personaje del pianista que reúne en sí tanto al oriental, como al mestizo y al supuesto auténtico cubano.

En ambos cuentos el espacio se evoca mediante la metonimia. Como ya apuntamos en el caso del primer cuento, allí las referencias son

más escasas, y si no fuera, por ejemplo, por la referencia clara al dictador Batista, el lector no podría situar la acción de una manera inconfundible solo por las otras dos referencias. En «El pianista árabe» la acción se sitúa explícitamente en París, cuya sola mención es suficiente para evocar no solo la geografía sino toda una serie de significados múltiples, mas el autor opta por ofrecernos al principio del relato otras referencias a París y a la cultura francesa, que crean un efecto redundante, hasta paródico en su exageración estereotipada:

Tras doce años de descubrimientos y trabajos mi amigo el peruano se había convertido en el mejor crítico de la vanguardia musical en París. Me había prometido una sorpresa para mí última noche en la ciudad y yo, excitadísimo, lo esperé en el Carrefour de L'Odeon. subí a su Peugeot, nos disparamos hacia el Sena, derivamos hasta aparcar muy cerca Notre Dame e imaginé [...] (Díaz 2001: 119, el subrayado es nuestro)⁵

En los dos cuentos se da también la curiosa coincidencia de que es una única palabra, «pendejo» en el primero y «maní» en el segundo, la que marca un antes y un después en la relación entre los personajes. La palabra «pendejo» se menciona varias veces en el cuento «El encuentro», y casi como si estuviese marcando el ritmo del cuento. Su uso en las situaciones comunicativas evoluciona desde un uso inofensivo, entre camaradas, hacia uno con claras intenciones de insulto. La última mención de esta palabra, su culminación, representa al mismo tiempo la separación entre los personajes y la imposibilidad de diálogo. En el caso del otro cuento, mediante esta palabra no se pretende crear un efecto de *crescendo* como en el cuento anterior, sino que se marca un punto de giro en la acción y se produce una situación más bien contraria. La palabra «maní» es la que hace posible el reconocimiento y el diálogo, ya que es gracias a la manera de la que el pianista pronuncia esta palabra cómo el narrador puede intuir la verdadera identidad del personaje que presume ser un árabe. O sea, a diferencia de «El encuentro», donde el diálogo entre los dos nativos separados ideológicamente es inviable, aquí surge en una situación comunicativa imprevista y justamente porque a los dos personajes les une el mismo origen. Aquí la palabra no interesa tanto desde el punto de vista semántico o pragmático, sino prosódico. Es decir, ese detalle sutil de una lengua que normalmente puede delatar a un hablante no nativo, aquí cumple una función opuesta: traiciona la autenticidad.

⁵ Hemos destacado también la palabra «vanguardia» por la frecuente asociación de París con ella, ya que al principio del siglo XX representó el centro por antonomasia de irradiación de los movimientos vanguardistas al resto de Europa y también hacia América.

Respecto al narrador en «El pianista árabe», creemos que la particular elección del narrador-testigo cumple una función opuesta a la del otro cuento. En «El encuentro» gracias al uso del narrador en primera y en segunda persona se creaba un efecto de desdoblamiento que aludía a la escisión del ser exiliado y a la separación entre el yo (de fuera) y el tú dialogante (de dentro). En «El pianista árabe» podemos decir que el narrador y el personaje del pianista se confunden hasta cierto punto, estableciéndose así una relación de identificación. El narrador al principio parece querer contar una historia personal, pero esta muy pronto queda absorbida por la historia del *otro*. El narrador ya no es el protagonista que sufre las vicisitudes de su tiempo, sino se transforma en mero observador de las vidas ajenas. Esta confusión-identificación es visible sobre todo a nivel textual en la parte que corresponde al relato del pianista, donde predomina el estilo directo libre y donde entre las palabras del narrador asoman palabras o construcciones «auténticas» del discurso directo del otro personaje: «pero de disco nada, dijo rien de rien» (Díaz 2001: 122), «haberse ido pa'siempre y pa'l carajo» (Díaz 2001: 122), «cosido y recocado como el único pantalón de su abuelo» (Díaz 2001: 122).

Los cuentos desde la mirada poscolonial

Los dos cuentos escogidos aquí nos interesan principalmente por la figura del exiliado, del desarraigado, sin embargo, como en ambos hay referencias al *otro* oriental, consideramos oportuno detenernos brevemente en estas representaciones imagológicas.

En el cuento «El encuentro» uno de los personajes tiene el apodo El Chino, sin que se nos explique su posible procedencia. El uso de este apodo y los de los demás personajes (Boby, El Rolo), creemos que solo sirven para destacar el antagonismo entre los tres amigos, y no va más allá de una alusión estereotipada a lo que ellos representan. Una confirmación de esto encontramos en la frase «como que es chino a lo mejor se amarilló» (Díaz 1967: 12), que corresponde a una imagen reducida al rasgo racial del oriental y sin duda negativa por el tono burlón que la acompaña. Cuando hablemos del personaje del exiliado, Bobby, notaremos una similar representación no exenta de prejuicios. El único personaje que se salva de la caricaturización es El Rolo, que en el tercer cuento lleva el sobrenombre El Capitán y encarna los valores de la Revolución.

En «El pianista árabe» la alusión al *otro* está presente ya desde el mero título y su imagen es mucho más compleja. Hasta que se revele la verdadera identidad del pianista, su representación corresponde a lo

que Edward Said (2003⁶) llama una representación orientalista. El árabe desde el principio atrae por su misterio y por su exotismo. Viene de una «tierra remota» (Díaz 2001: 119) y conoce los «secretos de la música árabe» (Díaz 2001: 119). En la actitud del amigo del narrador, el crítico peruano naturalizado francés, notamos una típica postura del occidental que «descubre» al oriental, lo observa desde la distancia para convertirlo en su «objeto de estudio» (Said 2003: 98) y para poder aclarar «el rol especial» de su intromisión (Said 2003: 75) en Europa, y no solo en una parte cualquiera, sino en su mismísimo centro simbólico —París. Es decir, la relación que entre ellos se establece no es una relación entre pares, sino una relación jerarquizada, o, de nuevo en palabras de Said: «The Orient was, therefore, not Europe's interlocutor, but its silent other» (Said 2001: 205). Por esto, hasta que no produzca el reconocimiento por parte del narrador (y con ello, su desmitificación), el árabe solo puede hacer, actuar —en este caso tocar el piano— pero no hablar, lo cual corresponde a la descripción de un foráneo, un extranjero definido por Kristeva (1991: 16) del que hablaremos más adelante.

Las coordenadas espaciales que se vinculan al árabe también corresponden a una visión orientalista. Los dos amigos van a escuchar al pianista en una «gruta» y más adelante en el texto se nos dice que normalmente toca en «tugurios de París, Londres o Ámsterdam» (Díaz 2001: 123). O sea, el hecho de que no pertenece a la cultura dominante ni sea visible para un público más amplio puede leerse literalmente como una deliberada búsqueda de anonimato por parte del personaje que teme ser revelado. Sin embargo, metafóricamente alude a la marginalización del *otro*, el no europeo, al que se le reservan solo los lugares aislados, porque el oriente (el *otro*) es el «yo subterráneo de Europa» (Said 2003: 15).

Lo particular de este cuento es que, tras la revelación de la verdadera identidad del pianista, posible gracias al diálogo con él o más bien a su monólogo desahogante, se deconstruye la visión orientalista. En la mentalidad occidental, entre los estereotipos que se le atribuyen al oriental es el de estafador (Said 2003: 46), pero en la historia que cuenta Patrocinio Mendoza, se descubre que los roles se han invertido y que todo el engaño ha sido tramado por unos occidentales, es decir, el abogado y el médico del hospital donde Patrocinio estuvo hospitalizado tras el accidente. Al ser confundido con un árabe «sans-papier», simplemente por el color de su piel (Patrocinio era mulato y el narrador irónicamente dice que se

⁶ Para los fines de este trabajo nos hemos servido de la versión en macedonio del famoso libro de Edward Said, *Orientalismo*. Las citas tomadas de él serán traducción nuestra al español.

parecían «como una gota de agua sucia a una limpia» (Díaz 2001: 120)), se presenta la posibilidad del cambio de identidad. Sin embargo, la ironía de esta transformación consiste en el hecho de que la nueva identidad, y con ella el permiso de residencia en un país extranjero, no se obtiene por iniciativa del propio exiliado, migrante o extranjero, sino gracias a la (presunta) preocupación que el sistema muestra por él. La hipocresía de Occidente no puede ser más manifiesta. Se aprovecha del árabe-cubano-sea-quien-sea, le ofrece a cambio todos los lujos de una vida occidental (el BMW que tiene el pianista es solo un símbolo de ella), no obstante, lo mantiene marginalizado, convertido en un ciudadano invisible, en un «objeto pasivo» (Kristeva 1991: 101). De todas formas, el cuento presenta también una posible lectura positiva y esperanzadora. En la confusión del árabe con el cubano vemos una especie de identificación entre dos culturas marginales (desde un punto de vista eurocentrista) respecto a la cultura occidental. La historia del pianista árabe se transforma en la historia de cualquier hombre, de la profesión y de la nacionalidad que sea, que sufre cierto tipo de injusticias. Y aunque no podemos observarlo en un sentido poscolonial estricto, gracias a la mencionada identificación, el hecho de que el pianista habla, cuenta su verdad, se sincera ante dos hombres desconocidos, se puede interpretar como una manera de recuperar la voz silenciada del ser oprimido, la espontaneidad de su oralidad, y con ello, tal vez, la verdadera autenticidad.

La identificación del árabe y el cubano también se puede observar dentro de una tradición de orientalización existente en la literatura cubana. Sus huellas más palpables se encuentran en el modernismo, siendo José Martí y su *Ismaelillo* la máxima expresión de ello, aunque hay autores que hacen remontar estas referencias al barroco hispanoamericano y a Sor Juana Inés de la Cruz o a la literatura de viajes (Nagy-Zekmi 2008: 14). En el contexto del modernismo, por ejemplo, se puede individuar la exotización del árabe, es decir una visión predominantemente orientalista. La figura del árabe llega a ser actual también durante la Revolución Cubana en la que han tenido gran impacto las guerras de independencia del Magreb, lo cual ha redundado también en la imaginación literaria y cultural. A raíz de estas guerras, sobre todo la guerra de independencia de Argelia, el Oriente para Cuba se transforma en su «great complementary equal» (Rodríguez Drissi 2012: 19), un término antitético al que usa Said para referirse a Occidente y su «great complementary opposite», es decir Oriente. En resumen, la imagen del oriental en la literatura cubana ha sido cambiante, tanto a lo largo de los siglos como en las producciones individuales de un mismo autor, pero aquí nos serviremos de las dos

principales representaciones, apuntadas por la autora Rodríguez Drissi (2012: 77): la que contiene elementos de «relación hegemónica» (el moro como diferente, como no-blanco) o la que contiene elementos de «identificación afectiva» (el moro como el que ha sufrido destierros, como el subyugado a un dominio colonial, como símbolo de libertad, resistencia, coraje).

Hemos podido constatar esta ambivalencia como rasgo de la visión del *otro* en el segundo cuento «El pianista árabe», o más bien la evolución desde una relación hegemónica» hacia una relación de «identificación afectiva». En lo que concierne al primero, «El encuentro» allí no podemos estar hablando de un auténtico *otro*, ya que solo se trata de un apodo orientalizado que toma uno de los personajes, ni de una imagen del árabe o del moro, presentes en la literatura cubana que acabamos de mencionar. Pero la visión simplista o estereotipada, típica de cualquier representación imagológica en este cuento se observa justamente en la *autoimage* del cubano. Los rasgos negativos como frivolidad, cobardía o egoísmo se le atribuyen al que está o se atreve a cruzar la frontera imaginaria entre «ellos» y «nosotros». Mientras las simpatías se reservan solo para los que se quedan dentro y a los que se pueden atribuir los gloriosos atributos de resistencia, coraje y dignidad. En este cuento no caben las diversidades o posibles «identificaciones afectivas» con ningún otro, sea occidental (estadounidense), o sea oriental (chino).

Los cuentos desde la perspectiva del exiliado

Cuando al principio de este trabajo dijimos que vamos a considerar el cuento «El encuentro» por separado, es decir, sin tomar en cuenta para un análisis detallado los restantes dos, explicamos que la razón consistía en el hecho de tener este primer cuento al exiliado como personaje principal. Al leer el cuento aisladamente del contexto más amplio —el histórico— y del contexto más restringido —el libro de cuentos que lo incluye— se sugiere una lectura, si no opuesta, por lo menos ambigua del texto. Bobby, protagonista y narrador de este cuento parece sentir sinceramente la pérdida de su amigo El Chino. Rememora con lamento los años en que los tres amigos iban a casas de prostitutas, se divertían juntos y luego se unieron a la resistencia contra Batista. Su vuelta a Cuba tras «el exilio, al que [le] mandó [su] familia» (Díaz 1967: 14) (nótese la ironía y la paradoja de esta frase) y su reencuentro con los viejos camaradas no difieren mucho de cualquier vuelta y reencuentro tras una separación, por el motivo que sea. Bobby los nota diferentes, «con ideas muy raras y muy peligrosas»

(Díaz 1967: 14); él también está cambiado: «Allá estudié y comprendí que la vida era diferente, que era corta y que había que vivirla.» (Díaz 1967: 14). Esta última frase podría pertenecer perfectamente a un cínico, a uno desencantado de la Revolución (en el que de hecho se convertirá el autor Jesús Díaz) y tener validez en el sentido de que el exilio puede ser una opción justificada y razonable. Sin embargo, esta lectura del texto no solo es engañosa por la simpatía que despierta el personaje de Bobby, sino también errónea. Teniendo en cuenta los dos contextos a los que aludimos previamente, se plantea la única lectura posible (por lo menos la que tuvo en mente el autor al dirigirse al lector implícito de su tiempo) que es la de denigrar la figura del exiliado. El exiliado en los años posrevolucionarios se transforma, según apunta Rojas (2002: 169), en un auténtico «arquetipo» que representa «todos los valores negativos, según el código de las buenas costumbres comunistas: egoísmo, frivolidad, altivez, indiferencia, soberbia, abulia, pasividad.» Tal vez no todas estas cualidades se le podrían atribuir al personaje de Bobby, porque no es indiferente ni pasivo ni soberbio cuando se trata de su participación en las huelgas o incluso después de su partida al exilio: «supe que habías perdido la pierna, y lloré. Te escribí, pero no me contestaste» (Díaz 1967: 14). De todas formas, dejando de lado la perspectiva del propio narrador y leyendo el cuento desde una postura irónica, se notan indudablemente el egoísmo de Bobby que se fue a estudiar a los Estados Unidos, dejando a sus compañeros y su frivolidad al aparecer ante El Chino con dos prostitutas al lado, lo que, según subraya Cordero (2015: 107), representa metafóricamente la encarnación de «principios y valores contrarrevolucionarios». Cordero (2015: 107) también llama la atención sobre la diferencia en los tres títulos de los cuentos que forman el tríptico, que no es fortuita. Los dos restantes cuentos llevan como título el apodo de los protagonistas, mientras el primero lo esconde deliberadamente, justo porque no merece ser nombrado por carecer el personaje de valores revolucionarios.

Irónicamente, el propio autor años después se convierte en un exiliado, con lo cual también en una especie de traidor de estos ideales juveniles, plasmados en su primer libro de cuentos. De todas formas, tanto a través de sus novelas como a través de su revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, no dejará de preocuparse por todo lo que atañe a su país natal. El exilio se convertirá para él, como para cualquier exilado, en un tema doloroso que se asomará inevitablemente en su ficción o en sus artículos periodísticos⁷.

⁷ En otro cuento, titulado «Preguntas al polvo» que es prácticamente el primero de los dos cuentos de Jesús Díaz, publicados en la revista *Encuentro*, la visión del exilio es muy

El cuento «El pianista árabe» no habla explícitamente de ningún exiliado. Es decir, no se menciona ningún motivo político como posible razón que hubiera empujado a alguno de los personajes, el peruano y los dos cubanos, a vivir o encontrarse en Francia. Dado el contexto en el que aparece este cuento, la revista de la diáspora *Encuentro*, el exilio se puede considerar un tema implícito en el cuento, o mirado de otra manera, el exilio aquí se sale de su limitado marco histórico-geográfico para confundirse con cualquier desplazamiento más o menos forzado, en el que los motivos ya no están en primer plano, sino sus consecuencias. Tal vez, por lo menos en lo que concierne al personaje del pianista, sería más apropiado hablar de un migrante económico, ya que él mismo nos informa que había venido a París para «tocar una semanita en una boîte de mala muerte para buscarse unos francos y ver si podía grabar un disquito» (Díaz 2001: 121-122). Sin embargo, el uso de los diminutivos, la falta de una intención expresa de querer quedarse en París y el posterior accidente por el que se ve obligado a no volver a su país, en nuestra opinión, son trucos de los que se sirve el autor para que el motivo económico tampoco resulte inequívoco, tal vez con el propósito de encubrir otros motivos —los políticos— o con el propósito apuntado arriba —de acercar temáticamente el cuento a lo se podría denominar como «literatura sin residencia fija» o «literatura del desplazamiento» (Ingenschay 2010)—. De ahí, el cuento no nos habla ni de un exiliado, ni de un migrante, sino de un extranjero. El extranjero, en palabras de Kristeva (1991: 7) es uno que no pertenece a ningún lugar, ningún tiempo, que ha perdido su origen, que tampoco puede arraigarse en algún lugar, que vive en un presente suspendido. Nada más exacta parece esta definición aplicada al protagonista de nuestro cuento. Es prácticamente invisible para la sociedad francesa, se mueve constantemente entre varios países, nadie sabe que en realidad es cubano y su vida se podría resumir en sus actuaciones, o sea, dura mientras dura la música, ese «presente suspendido». Hay otras sorprendentes coincidencias entre el texto de Kristeva y la representación del sujeto diaspórico del cuento de Jesús Díaz. Dice Kristeva (1991: 8): «His time? The time of a resurrection that remembers death and what happened before, but misses the glory of being beyond: merely the feeling of a reprieve, of having gotten away.» Patrocinio Mendoza recuerda el punto exacto de su muerte simbólica: «había ocurrido exactamente hacía ocho años, tres meses, doce días

desgarradora. El texto es imaginado como un diálogo fallido entre la madre muerta que no quería dejar Cuba, el «maldito país» (Díaz 1999: 119) y el hijo que había ido al exilio y que vuelve tras años de estar separado e incomunicado con ella.

y quine horas» (Díaz 2001: 121). Poder contarle a alguien lo sucedido y la razón de su nueva identidad es como una manera de «aliviarse» y «resucitar» la vieja identidad, aunque sea solo por un instante. El pasado permanece como su único refugio seguro, lo único firme a lo que atenerse, mientras el futuro es borroso, como la noche oscura en la que desaparece en su flamante BMW. El extranjero, según Kristeva (1991: 12), está libre de las ataduras con su pueblo, pero completamente solo. Igual que el pianista, condenado a vivir en la clandestinidad, usando las múltiples identidades que tiene.

Siguiendo a Mandolessi (2010), podemos concluir que el primer relato, aunque no pertenece a la literatura del exilio propiamente dicha, habla de la figura del exiliado desde una perspectiva dicotómica, donde se contraponen dos espacios distintos, muchas veces irreconciliables. Por otra parte, «El Pianista árabe» guarda similitudes con la literatura migrante, ya que ofrece «un mapa transnacional, cosmopolita, híbrido y multilingüe; que retraza las fronteras construyendo nuevos puentes ente el Tercer y el Primer mundo» (Mandolessi 2010: 74). Aquí, la figura del exiliado, si observamos a los personajes de este cuento como alter-egos del autor, ya no es un exiliado ni de los años juveniles del revolucionario Jesús Díaz, ni de un exiliado escindido entre su país de origen y su nuevo destino, entre el pasado y el presente. Es un ser que habita los espacios «in between», como los llama Bhabha (1990: 4), es decir vive en «unas temporalidades ambivalentes de espacio-nación» (Bhabha 1990: 294).

A modo de conclusión

Es incuestionable que el curso de una literatura nacional nunca es lineal y que ninguna ha sido exenta de contradicciones internas, lagunas, fenómenos conflictivos o liminares. El caso de la literatura cubana es probablemente unos de los más interesantes en el contexto hispanoamericano por la complejidad de su identidad, escindida entre un pasado colonial y una problemática y tardía descolonización, entre independentismo y anexionismo, entre el orgullo revolucionario y el desencanto posrevolucionario, entre la Cuba blanca, la Cuba negra y la Cuba mestiza. En este trabajo hemos visto cómo perviven, evolucionan y se transforman estas dualidades y ambigüedades en la obra de un mismo autor, el cuentista, novelista y cineasta cubano Jesús Díaz. Hemos confrontado dos cuentos que hablan de un encuentro entre dos cubanos y hemos visto cómo ambos, sirviéndose de imágenes prefiguradas del *otro*, plantean la posibilidad o la imposibilidad de diálogo entre el pasado y el presente, entre

el exilio y la patria, entre el cubano de fuera y el cubano de dentro. En los dos cuentos tratados aquí la perspectiva del autor cambia desde una visión maniqueísta de la situación en la Cuba posrevolucionaria hacia una visión propia de un mundo multicultural donde el exilio ya no es un estigma, sino una instancia a partir de la cual (re)pensar la(s) identidad(es).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bhabha 1990: Homi Bhabha. *Nation and narration*. New York: Routledge and Keegan Paul.
- Cordero 2015: Diómedes Cordero. *Marcas del silencio. Poética y representación irónica; totalitarismo y cultura en la narrativa de Jesús Díaz*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, TDX (Tesis doctorales en Xarxa). Web. 28/09/2019.
- Díaz 1967: Jesús Díaz. *Los años duros*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.
- Díaz 1999: Jesús Díaz. «Preguntas al polvo». *Encuentro de la cultura cubana*, 14: 119–122. Web. 27/09/2019.
- Díaz 2001: Jesús Díaz. «El pianista árabe». *Encuentro de la cultura cubana*, 20: 119–123. Web. 20/07/2019.
- Ingenschay 2010: Dieter Ingenschay. «Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija». *Ángulo recto*, 2/1: s/n. Web. 20/09/2019.
- Kristeva 1991: Julia Kristeva. *Strangers to ourselves*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Mall 2002: Nora Mall. «Imágenes del otro. La literatura y los estudios interculturales». Armando Gnisci (ed.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 347–389.
- Mandolessi 2010: Silvana Mandolessi. «Sobre exiliados, migrantes y extranjeros: hacia una definición terminológica». *América. Cahier du CRICCAL*, 39: 71–78. Web. 27/09/2019.
- Nagy-Zekmi 2008: Sylvia Nagy-Zekmi. «Buscando el Este en el Oeste: Prácticas orientalistas en la literatura latinoamericana». Sylvia Nagy-Zekmi (ed.), *Moros en la costa: orientalismo en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 11–24.
- Oliveira Prates 2014: Thiago Henrique Oliveira Prates. «Encuentro de la Cultura Cubana: exílio intelectual, identidade cubana e dissidência política». *Temporalidades — Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG*, 6/1: 84–99. Web. 25/09/2019.

- Rodríguez Drissi 2012: Susannah Rodríguez Drissi. *Between Orientalism and Affective Identification: A Paradigm and Four Case Studies Towards the Inclusion of the Moor in Cuban Literary and Cultural Studies*. Los Angeles: University of California, UCLA Electronica Theses and Dissertations. Web. 20/08/2012.
- Rojas 2002: Rafael Rojas. «In memoriam; Jesús Díaz: el intelectual redimido». *Istor: revista de historia internacional*, III/10: 163–177. Web. 31/07/2019.
- Said 2001: Edward W. Said, *Reflections on Exile: and Other Literary and Cultural Essays*. London: Granta books.
- Said 2003: Едвард В. Саид. *Ориентализам: западни концепции за Ориентот*. Превод од англиски јазик Зоран Анчевски, Скопје: Магор.

PARALLELISMS AND DIVERGENCES IN TWO SHORT STORIES BY JESÚS DÍAZ: «EL ENCUENTRO» AND «EL PIANISTA ÁRABE »

Summary

In this article we intend to analyze two short stories by the Cuban author Jesús Díaz, published with a temporal distance of thirty-five years, one during his revolutionary period, another during his exile in Europe. The two stories speak of an encounter between several Cuban characters, but while in the first one the encounter becomes a failed encounter and the possibility of dialogue between those who live on and off the island is denied, the second announces certain reconciliation. Both stories share an ambiguity on a textual level that enhances the ambiguities that emanate on a semantic level, but the two texts also present significant differences in the treatment of notions such as identity, *the other*, the exile and the expatriated.

Keywords: Jesús Díaz, exile, Cuba, short stories.

Giuseppe Gatti Riccardi¹

*Università degli Studi Guglielmo Marconi – Roma
Italia*

**FORMAS DE INVISIBILIDAD EN DOS NOVELAS
HISPANOAMERICANAS DE COMIENZOS
DEL NUEVO SIGLO. TRANSPARENCIAS
AUTOELEGIDAS, CYBER-MONSTRUOS Y
HOLOGRAMAS CORPÓREOS EN MÓNICA
OJEDA Y CÉSAR AIRA**

Resumen

El propósito del presente ensayo reside en estudiar de qué manera algunos rasgos idiosincrásicos de la vida contemporánea (el debilitamiento de las pulsiones humanas positivas, la consolidación de las energías violentas de repulsión y hostilidad hacia el Otro, el rechazo de los sistemas sociopolíticos, etc.) se trasladan al ámbito literario en dos textos de ficción escritos en los primeros años del siglo XXI. Sobre la base de reflexiones de teóricos como Jean Baudrillard, Marcel Schwob o Jean Franco, entre otros, se intenta analizar tanto la relación que se establece entre la liberación de la energía vital presente en el ser humano y el ejercicio del mal, como la manera en que la ficción contemporánea expresa esta contaminación. Objeto de estudio son novelas breves: *Nefando* (2017), de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda, y *El mago* (2002), del argentino César

¹ giuseppe_gatti@hotmail.com

Aira. Nuestro análisis trata de poner de relieve la presencia —en ambos textos— de dos tendencias características de la producción literaria hispanoamericana más reciente: por un lado, se subraya el vínculo entre las manifestaciones de violencia extrema y un cierto tipo de textos de ficción que adoptan estructuras fragmentarias, incluyen imágenes o dibujos en los textos, muestran lo más sórdido y malvado de la interacción entre seres humanos (Ojeda). Por otro lado, se tratará de demostrar cómo ciertos productos literarios logran expresar las alteraciones de lo real en función de lo mágico, y se centran en la representación de estados de alienación del sujeto con respecto a su propia subjetividad (Aira).

Palabras clave: Narrativa hispanoamericana contemporánea, Mónica Ojeda, César Aira, *Nefando*, *El mago*.

*Una noche en el circo recobré un lenguaje perdido en
el momento que los jinetes con antorchas en la mano
galopaban en ronda feroz sobre corceles negros.
Ni en mis sueños de dicha existirá un coro de ángeles
que suministre algo semejante a los sonidos calientes
para mi corazón de los cascos contra las arenas.
(Alejandra Pizarnik, *La extracción de la
piedra de la locura*)*

1. El marco teórico: peligros de la red y poderes sobrenaturales

En la época contemporánea, y en particular en los últimos veinte años, el funcionamiento de las estructuras sociales, políticas y económicas basado en la creación de circuitos homogéneos y en un sistema que quiere imponer modelos consensuales, positivos y performantes parece representar el principal factor desencadenante del rechazo que el ser humano plantea hacia ese *mundo sincrónico* en el que la velocidad es maravillosa. El resultado de este rechazo se manifiesta en una suerte de rebelión que ya no es la revuelta crítica, embebida de ideologías, de los años sesenta y setenta, sino una forma de reacción más compleja de la que surgen las manifestaciones más características de nuestra era: la difusión *urbi et orbi* del terrorismo, el aumento en el consumo de drogas, la afirmación de patologías virales (vinculadas tanto con la vida humana como con la de los sistemas informáticos), la extensión de las áreas de inseguridad social y hasta fenómenos aún más sofisticados y ya muy estudiados como el culto a la producción y al consumo, la compulsión hacia la posesión de bienes y, en el ámbito artístico, la celebración de todo tipo de *performance* que elimina la duración de la obra de arte misma.

En el plano social, las grandes masas han tenido históricamente el problema irresuelto de la imposibilidad de poner de acuerdo a todos sus elementos con respecto a la consecución de un determinado resultado de interés común: la imposibilidad de que todos sus miembros coincidan en tiempos y formas en alcanzar el mismo objetivo ha complicado, a lo largo de la historia, la manifestación de la voluntad crítica de las masas y ha hecho posible que sus integrantes sólo fueran capaces de expresar un poder indiferenciado que se refleja, en el plano concreto, en las distintas formas de rechazo de lo establecido. Esto significa que la negación se convierte en una de las herramientas de base de las masas, que rechaza y refuta de forma indiscriminada todo tipo de proyecto social, económico o político que la supere y que trascienda su dimensión. Jean Baudrillard define este rechazo como una forma de alergia y sostiene que

la homogeneización de los circuitos, el universo ideal de la síntesis y de la prótesis, el universo positivo, consensual, sincrónico y *performant* constituyen un mundo inaceptable. No sólo el cuerpo se rebela [...] sino que la propia mente se rebela contra la sinergia que se le impone con innumerables formas de alergia. [...] El rechazo, la alergia son formas de energía singular. De esta energía visceral, que ha ocupado el lugar de la negatividad y de la revuelta crítica, nacen los fenómenos más originales de nuestro tiempo [...]. Las mismas catástrofes naturales parecen una forma de alergia, de rechazo por la naturaleza de una influencia operacional de lo humano. Allí donde la negatividad muere, constituyen un signo irreductible de violencia, un signo preciso y sobrenatural de denegación (Baudrillard 1999: 79).

La virulencia de las catástrofes naturales, entendidas como una reacción alérgica de nuestro planeta a la acción humana, establece un diálogo alegórico con el desorden social, como en un proceso de contaminación que une lo natural a lo social-humano, en un mundo cada vez más acelerado y más ebrio. Esta estructura social ultrarrápida se caracteriza por la reducción o la completa elisión de las distancias y por la aniquilación de los espacios intermedios en pos de la consecución inmediata de la meta final, lo cual genera un estado de *tránsito permanente* para el ser humano, modificando a su vez el funcionamiento social. Los impulsos positivos que albergan en el sujeto se han apaciguado, las elecciones fundadas en las grandes pulsiones parecen haber desaparecido, los deseos se hacen débiles y los gustos y las preferencias de los individuos van haciéndose cada vez más difuminados y menos determinados. El efecto de tales procesos consiste en una reducción del

peso de la voluntad íntima y de los anhelos individuales, frente a cuyo derrumbe se han fortalecido los sentimientos de rechazo y de hostilidad, que suelen ser más intensos:

Ya sólo deseamos débilmente, nuestros gustos están cada vez menos determinados. Tanto las constelaciones del gusto, del deseo, como las de la voluntad, se han deshecho gracias a algún efecto misterioso. En cambio, las de la mala voluntad, la repulsión y la repugnancia se han reforzado. Diríase que de ahí viene una energía nueva, una energía inversa, una fuerza que nos hace las veces del deseo, una *abreacción vital* que nos hace las veces del mundo, del cuerpo, del sexo. [...]. Sólo los rechazos son violentos, los proyectos ya no lo son (Baudrillard 1999: 80).

Una de las consecuencias del debilitamiento de las pulsiones positivas (voluntad, gusto, etc.) y de la consolidación de las energías violentas (repulsión, rechazo, hostilidad) se refleja, tanto en el plano individual como en el colectivo, en el hecho de que las actividades humanas van a estar cada vez más influenciadas por una suerte de disgusto íntimo del propio «yo», como si el ser humano intentara liberarse de su propia energía comprimida, y como si no hubiese más una verdadera voluntad de acción sino una repugnancia continua por el sistema que se expresa precisamente en la violencia. En la edad contemporánea, las acciones individuales proceden «de una secreta *desherencia* que nos lleva a liberarnos de nuestra energía de cualquier manera, y son por tanto una forma de exorcismo más que de voluntad de acción. ¿Se tratará de una nueva forma del principio del mal, no lejos de la magia, cuyo epicentro, como sabemos, es precisamente el exorcismo?» (Baudrillard 1999: 80). Sobre la base de estas reflexiones, que conjugan la violencia al elemento mágico y ponen en relación la liberación de la energía vital con el ejercicio del mal, el objeto de nuestro estudio consiste en el análisis de dos textos de ficción publicados en los primeros años de la nueva centuria en el marco de una cierta vertiente de la producción literaria hispanoamericana relacionada, respectivamente, con las manifestaciones de violencia extrema y las alteraciones de lo real en función de lo mágico. En cuanto a su adscripción genérica, en ambos casos se trata de dos novela breves: *Nefando* (2017), de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda (1988), y *El mago*, que el argentino César Aira (1949) publicó en su país en 2002.

Los textos de ficción elegidos nos parecen representativos de dos de las corrientes principales que se vislumbran en la nueva narrativa en español en este comienzo del nuevo siglo: Mónica Ojeda se colocaría, en nuestra opinión, en el marco de aquellos escritores cuyos textos de ficción

mezclan tratos líricos y realismo crudo, y no desdeñan la adopción de estructuras fragmentarias ni la inclusión de imágenes o dibujos en los textos. Se trata de obras literarias

con propensión a la fractalidad, excursos y digresiones de raigambre bolañesca y wallaciana, pero asimismo practicantes de un fraseo tan contundente como [...] cargados de lirismo; apuestan frecuentemente por el reclamo visual, con inclusión de imágenes o recursos ekfrásticos en el cuerpo de la obra, dialogan con el lector y renuncian a establecer límites entre ciencias duras y blandas (Noguerol Jiménez 2018: 124).

Por su parte, frente al vértigo de una *escritura histérica* en que todos los personajes acaban interconectados entre sí, César Aira podría colocarse en el marco de aquellos escritores que no deben considerarse necesariamente enfrentados al primer grupo, pero que cultivan una escritura más alejada de las presiones mediáticas y tecnológicas, centrándose en la creación de textos más pausados y más apartados «del ruido blanco que condiciona nuestra cotidianidad, a través del elogio del detalle, el intersticio y la lentitud, de la repetición y la espacialización, de la actitud del *post-flaneur* y la sensualización de las experiencias» (Noguerol Jiménez 2018: 124). En la novela de Mónica Ojeda la fractalidad surge de la estructura misma del texto²: el escenario de la representación es un piso de estudiantes ubicado en Barcelona, en el que se entrecruzan las vivencias de seis jóvenes cuyas historias se narran en apartados textuales autónomos y cuyas experiencias vitales se encuentran en el límite fronterizo que separa el espacio de la moralidad del abismo de lo monstruoso. Tres de ellos, los hermanos Terán, crean un videojuego en línea en cuyo contenido se mezclan la violencia extrema y el abuso de menores (que ellos mismos han padecido). El juego está destinado a

² Mónica Ojeda Franco nace en Guayaquil en 1988 y a pesar de su todavía joven edad ya es considerada como una de las novelistas de mayor proyección de la literatura hispanoamericana contemporánea. Su primera novela, *La desfiguración Silva*, se publica en 2014 y se hace merecedora del Premio ALBA de Narrativa. *Nefando*, el texto de ficción que será objeto de nuestro estudio en las páginas que siguen, es su segunda novela: la obra obtuvo en 2015 una mención de honor del «Premio de novela corta Miguel Donoso Pareja». En enero de 2018 Ojeda publica su tercera novela, *Mandíbula*, la última hasta la fecha actual. La autora frecuenta también el género del cuento: en 2017 da a la imprenta un volumen de relatos titulado *Caninos*. Finalmente, en lo que se refiere a la producción poética de nuestra autora, en 2015 ve la luz la recopilación de poemas titulada *El ciclo de las piedras*. Su trayectoria literaria ha sido tan destacada que en 2017 ha sido incluida en la lista *Bogotá 39-2017* como una de los 39 mejores escritores del panorama latinoamericano por debajo de los 40 años de edad.

los frequentadores de la *deep web* y su nombre, Nefando, da el título a la novela: la acción del juego interactivo, muy reducida y difícil de descifrar en su escaso desarrollo, transcurre en una habitación cerrada, y parece estar basada en reminiscencias de la violencia física y los atropellos sexuales que los tres jóvenes creadores (dos hermanas y un hermano) habían sufrido en su infancia por parte de un padre abusador y de una madre cómplice silenciosa.

Ojeda logra hacer confluír en su texto los elementos más marcados del carácter psicótico del ser humano de la contemporaneidad: a lo largo del hilo narrativo, la autora reúne y describe «las fenomenologías *pop* y las mitologías-basura del marketing globalizado, indica y reivindica la violencia y la pornografía como elementos primarios y constitutivos de los actuales esquemas mentales del mundo. [De ahí] la confirmación extrema de que la realidad es de por sí psicopatológica, irremediamente marcada por una locura que lo pervade todo» (Palladini 2008: 160)³. La violencia y la pornografía como elementos primarios de los esquemas de la sociedad actual representan un rasgo constitutivo de la trama: paralelamente a la actividad de creación de un videojuego siniestro y morboso como Nefando, en la habitación que linda con la de los tres hermanos, una joven becaria, Kiki Ortega, intenta redactar una novela pornoerótica protagonizada por tres preadolescentes de inclinaciones sádicas. Unos metros más allá, del otro lado de la pared, el joven Iván Herrera, reniega de su propia sexualidad y llega hasta a castigar físicamente su propio cuerpo hacia el que siente rechazo. La autora obliga al lector a enfrentarse al desarrollo de actividades o pensamientos que el juicio social compartido suele atribuir a individuos abyectos y monstruosos y lo consigue a través de una estructura narrativa que induce al destinatario del relato a colocar dentro de lo humano las aparentes desviaciones de los personajes de ficción. La estructura argumentativa del texto, en suma, induce a reconocer que «lo deleznable, lo abyecto no es menos humano que todo lo demás. Y es justamente el carácter oscuro de la humanidad lo que actúa como nexo inexorable entre todos los mortales» (López 2016).

En *Nefando* todas las figuras de ficción conviven, cada cual con sus peculiaridades, con la dimensión *tanática*: hombres y mujeres del relato

³ Así el texto de Palladini en el original, en que el sociólogo italiano habla de las «fenomenologie pop e le mitologie-spazzatura del marketing globalizzato, indica e rivendica la violenza e la pornografia come elementi primari e costitutivi degli attuali schemi mentali del mondo» y reflexiona sobre «la conferma estrema che la realtà è di per sé psicopatologica, irrimediabilmente segnata da una pazzia onnipervasiva» [la traducción es mía].

están permanentemente conectados con una suerte de pulsión hacia la desaparición, hacia la (auto)aniquilación, como si hubieran aprendido a compartir su espacio-tiempo vital con la idea del fin. El lector se enfrenta a un texto en el que los personajes se comunican con la muerte: todos dan la sensación de estar interactuando con ella, hasta evocar la impresión de que el contacto con la idea de aniquilamiento sea parte integrante de su propio ser, según un esquema por el que la muerte, «considerada como idea y como algo real, se instala primero en el cerebro y desde ahí comienza a descender, sin apuro, por la escalera de los huesos, hasta conquistar el cuerpo. Uno empieza a morir en el instante exacto en que piensa por primera vez que va a morir» (Fresán 2017: 139).

En cuanto a las formas de representación de la invisibilidad en *El mago*, importa en primer lugar subrayar cómo la obra establece un diálogo con otro de los textos narrativos breves de César Aira, la novela *Varamo* (2002)⁴: ambas se caracterizan por una reflexión de fondo que -a partir de una construcción temática en apariencia lúdica- se centra en el motivo de la consolidación de la identidad del individuo y en la dificultad del ser humano para darle consistencia a su propio «yo». En ambas novelas el escritor argentino logra combinar

una trama disparatada a la que no es ajena la idea del juego, y una reflexión sobre el hecho de narrar, sobre sus posibilidades y límites. Protagonizadas por un par de aprendices de la vida, estos héroes de medio pelo son dos magníficos ceros. Los avatares que definen a ambos tienen que ver con el

⁴ César Aira (1949) es un escritor sumamente prolífico que ha llegado a publicar más de cien obras de ficción, a partir de la década del setenta (en el período comprendido entre 1975 y 1983, es decir, todavía en la etapa de la dictadura militar, Aira publica tres novelas: *Moreira*, 1975; *Ema, la cautiva*, 1977; *La luz argentina*, 1983). En su extensa producción el género que predomina es el de la narrativa breve: el mismo autor define sus novelas cortas como «cuentos de hadas dadaístas». Ante la imposibilidad de indicar aquí todos los títulos de ficción del autor, nos limitamos a centrar la atención en el período comprendido entre el año 2000 y el año 2005, en el que se gesta la escritura de la novela que se analiza en estas páginas: *El mago*, publicada por primera vez en el año 2002. En el año 2000 Aira publica *El juego de los mundos* y *Un episodio en la vida del pintor viajero*. En 2001 ven la luz *Un sueño realizado* y *La villa*. En el mismo año en que se publica *El mago*, salen también *Varamo* y *La pastilla de hormona*. El año siguiente son tres los textos de ficción que salen de la imprenta: *La princesa Primavera*, *Mil gotas* y *El tilo*. En 2004 se publican *Las noches de Flores* y *Yo era una chica moderna*. Finalmente, en el año 2005 ven la luz cuatro textos: *Yo era una niña de siete años*, *El cerebro musical*, *El pequeño monje budista*, *Cómo me ref*. La trayectoria creativa de Aira sigue con la misma intensidad en los años siguientes, extendiéndose mucho más allá de nuestro escueto y nada exhaustivo resumen; ejemplo de su prolífica actividad literaria son las tres breves novelas que publica en el año 2018, sus últimas creaciones hasta la fecha: *El gran misterio*, *Un filósofo* y *Prins*.

problema de su identidad personal, con esa aleatoriedad de su conciencia que no se estructura en un *yo* orgánico y concluso (Doncel 2002).

En *El mago*, en particular, las elucubraciones acerca de la aleatoriedad de la conciencia y de los obstáculos que el ser humano encuentra para estructurar orgánicamente su propia individualidad se apoyan en el elemento mágico, que aparece en el texto en forma irónica y al mismo tiempo inquietante. La figura alrededor de la cual se construye el hilo narrativo es Pedro María Gregorini, mago argentino conocido en su ámbito artístico como Hans Chans, que participa en un congreso internacional de magia en Panamá: a través del relato de las peripecias de Hans, el autor plantea una reflexión sobre las potencialidades de trasgresión de las normas sociales, de los límites humanos y de transformación del mundo que residen en lo mágico. El mago argentino, una vez llegado a la ciudad del Istmo, se abisma en una «dimensión difusa» que lo obliga —y obliga al lector— a cavilar sobre la capacidad de la magia verdadera (pues él tiene poderes mágicos: no es un simple ilusionista) para perturbar las lógicas de sentido ligadas a la razón. De este modo, el relato se construye no sólo como una reflexión introspectiva ininterrumpida acerca de los límites fronterizos que separan la ficción de lo real, sino también como una meditación del propio Aira sobre cómo descifrar los modelos culturales del presente: «lo mágico interviene en el presente de la ficción y, atravesándola, en el presente de la escritura, como un principio de revolución textual: un principio de catástrofe de los *modos de entender* y de los *sistemas de legibilidad* en que se alían un discurso letrado y un régimen de dominio asociado al logos occidental» (Prieto 2016: 153). Lo que más importa para nuestro enfoque es que la novela de Aira puede interpretarse como un texto caracterizado por la pervivencia conflictiva de un sentimiento auténtico de lo mágico que induce a suponer una dimensión utópica: es decir, se vislumbra la posibilidad para el mago de desplegar un movimiento de «reimaginación del presente». Esta dinámica de reimaginación apunta, al menos en las intenciones del hombre, a la consecución para él de mejoras tanto desde el punto de vista profesional como de las relaciones intersubjetivas y de la emancipación existencial.

Finalmente, antes de emprender nuestro estudio de los dos textos de una forma más pormenorizada, cabría reflexionar sobre diferencias y parecidos que se encuentran al analizar los escenarios en que se desarrollan las tramas de las dos novelas. En este sentido, importa subrayar la presencia, en ambas obras, de un proceso común

de resemantización del espacio con respecto al carácter amenazante que éste suele adquirir en las historias tradicionales de fantasmas o de magia. En ambos textos, el marco escénico tiene una textura que genera un profundo desacomodo anímico en los personajes de la ficción, pero este efecto se logra renunciando a las ambientaciones lóbregas y oscuras típicas de las *Ghost stories* del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX; los ambientes ya no coinciden, en suma, con «la morada negra como espejo del *locus infernal*» (Negroni 2009: 11) que se representa en los relatos de horror y en las galerías fantásticas de la tradición consolidada.

Nefando, en particular, es una novela que se desarrolla casi sólo en espacios cerrados: a menudo se trata de las tres habitaciones del piso barcelonés que comparten los protagonistas, es decir, ambientes de dimensiones reducidas y, por lo general, oscuros y descuidados. Sin embargo, lo que es más relevante para nuestro análisis es el proceso de *animalización* que padecen los espacios físicos, como efecto de una percepción distorsionada por parte del personaje-observador. Esta distorsión perceptiva ocurre, en particular, en el caso del personaje de Kiki, encerrada casi sin solución de continuidad en su habitación con el propósito de escribir su novela pornoerótica: «Deslizó la mano sobre la pared y, cuando notó los relieves y la aspereza del muro despellejado, imaginó el lomo de un cocodrilo y supo que sólo se podía escribir una novela así: rodeada de escamas» (Ojeda 2016: 13). Poco después, la sensación de estar viviendo en un *espacio animalizado* se vuelve a presentar, cuando el mismo personaje siente que el cuarto en el que vive se convierte en un reptil que la encierra y la mantiene cautiva, sin permitirle siquiera darse cuenta de si es capaz de pronunciar unas palabras «La habitación era un *refugio-reptil-muro* donde resonaba su voz indiferente a otras miles de voces, donde su voz apagaba a las demás de un solo soplo, donde era sorda y ciega, pero no muda, y su condición la hacía balbucear a la nada y remorderse las uñas y saberse sola sin poder escucharse, sin poder saber si las palabras salían de su boca o corrían como trenes dentro de su imaginación» (Ojeda 2017: 14–15).

Frente a la metamorfosis que padecen los espacios físicos en *Nefando* (al menos desde la perspectiva de la psique alterada de sus protagonistas), los ambientes que se describen en *El mago* son áreas asépticas (habitaciones de hoteles, restaurantes, salas de espera de peluquerías, etc.) y anónimas, casi unos *no-lugares* prototípicos; sin embargo, lo que más destaca en el presente enfoque es que estos escenarios se caracterizan, sin exclusión, por un rasgo común: parecen todos estar padeciendo de una especie de proceso metamorfofísico, o transfiguración,

que difumina su estructura, como si se desdibujaran ante la mirada humana y estuvieran creando un aura borrosa que mantiene viva la incertidumbre acerca de su grado de tangibilidad. Los espacios existen, pero parecen intercambiables, como si los eventos pudieran desplazarse de uno a otro, sin que estos cambios logísticos impliquen alguna desestructuración de la lógica. La incertidumbre acerca del *ubi* nace, en el texto de Aira, como efecto de la volatilización de las coordinadas espaciales, como si el mapa urbano representara una cartografía abstracta, sobreentendiendo unas posibilidades perfectas de sustituciones. Es la sensación que le ocurre al mago, incapaz de encontrar siquiera el salón de actas del congreso, en su propio hotel:

Pensó que le bastaría con buscar, cerca de la puerta de entrada, el cartel del congreso, quizás los folletos del programa de actividades. Pero no encontró nada. Empezaba a alarmarse. Era un poco sobrenatural, como recorrer una ciudad con el mapa de otra, y no darse cuenta nunca del equívoco. De pronto vio con absoluta claridad que iba a pasar la noche solo, y quizás el resto del congreso se realizaba en otra ciudad, hacia la que ya habían partido todos los demás (Aira 2002: 95).

Volveremos sobre el juego de sustituciones, la condición de desorientación y las prácticas sobrenaturales en el tercer apartado de nuestro análisis; antes, nos dedicaremos a examinar de qué manera *Nefando* organiza su propia estructura temática, en que las invisibilidades autoelegidas e impuestas forman parte de un discurso más amplio centrado en la manifestación y/o represión de los instintos violentos.

2. *Nefando*, o fantasmas y otredades virtuales en el territorio de lo abyecto

La estructura narrativa que Ojeda concibe para su novela se apoya en la presencia de una suerte de investigador oculto: se trata de una voz masculina anónima que interactúa por separado con los personajes que pueblan el piso barcelonés (con exclusión de los tres hermanos Terán, que ya han emprendido el viaje de regreso a su tierra). La razón de los encuentros del anónimo investigador con los habitantes del apartamento reside en realizar un conjunto de entrevistas que le permitan reconstruir *ex-post* el funcionamiento del juego en línea ideado por los tres hermanos y, sobre todo, comprender las razones que llevaron a su creación. Las condiciones de aislamiento anímico y de (casi) encierro espacial que

experimentan los Terán a lo largo de la narración puede ofrecer alguna clave de lectura en este sentido: los abusos sexuales, el encierro doméstico y las violencias padecidas durante los años de la infancia en su propia casa se reflejan en la necesidad de una cierta forma de representación de lo acontecido. Para lograr esta conceptualización casi catártica de lo vivido, los hermanos eligen una herramienta tecnológica: un ordenador, como si sintieran que existe una interacción entre la dimensión de lo real y el espacio de la simulación del videojuego. Los tres chicos parecen estar conviviendo con un vacío de sentimientos que no saben cómo llenar: por eso necesitan que la máquina, es decir, el ordenador cree una Otredad (un personaje virtual) en que se reflejen ciertas violencias conocidas, puesto que «allí donde ya no hay nada, debe aparecer el Otro. Ya no estamos en el drama, sino en el psicodrama de la alteridad, de la misma manera que estamos en el de la sociabilidad, de la sexualidad, en el psicodrama del cuerpo y en el melodrama de todo eso a través de los metadiscursos analíticos» (Baudrillard 1999: 135). En este drama contemporáneo de la sociabilidad, de la sexualidad y del cuerpo, la interacción que se crea entre el individuo que empieza a jugar en la pantalla y la máquina no debe entenderse como una nueva forma de intercambio comunicativo, sino como una expresión más de la desaparición de la dimensión social y de la anulación de toda alteridad corpórea.

Se alcanza, así, un estado por el que entre el hombre y la máquina surge un cierto isomorfismo, sin que esto impida que entre ambos se mantenga una «distancia indiferente» Si es cierto que los jugadores en la red tienen la sensación de estar conectados entre sí, no deja de ser una verdad irrefutable el hecho de que esa conexión atañe sólo a las máquinas, las cuales «van más deprisa porque están desconectadas de cualquier alteridad y las redes las juntan como un inmenso cordón umbilical entre una inteligencia y otra inteligencia gemela. Pero en esta homeostasis de lo mismo con lo mismo, la alteridad ha sido confiscada por la máquina» (Baudrillard 1999: 135). La construcción ficcional que plantea Ojeda reúne en sí el motivo de la relación entre el ser humano y la máquina, el del intercambio entre seres humanos alejados físicamente (cuya interacción se da en la red) y el motivo de la violencia extrema como algo innato en el ser humano (una condición que se refleja en las actividades llevadas a cabo en los «canales homeostáticos» de la red). La advertencia presente en *Nefando* remite a que las formas de expresión de la violencia en la contemporaneidad se han modificado, puesto que se reduce el número de guerras en las que los seres humanos están físicamente involucrados,

y lo que predomina es la práctica de la *violencia virtual*, es decir, la que se puede realizar —o simplemente ver— en el cyberespacio⁵. Así, las redes que funcionan como «un inmenso cordón umbilical», a las que alude Baudrillard, representan el nuevo espacio donde la violencia se cultiva:

Todos albergamos un deseo de violencia. La violencia está en el hombre, forma parte de su energía, de su fuerza. [...] Nuestra realidad está cada vez más embebida de cosas que no podemos tocar directamente. Internet es nuestra segunda casa. La mayoría de las cosas que decimos y hacemos no las realizamos con las manos, sino a través de la red, que traslada los datos de un lado al otro, alrededor del mundo. Somos seres humanos, necesitamos sentir la existencia en nuestra propia carne. Ya no hay guerras donde combatir físicamente sino sólo virtualmente: da igual que sean guerras económicas, o guerras en el cyberespacio a través de virus. [...]. Si no puedo más practicar la violencia, al menos necesito verla. Y verla hasta el final, sin censuras (Silenzi 2018: 31–32)⁶.

La novela de Ojeda, en suma, indaga en los procesos de desaparición de lo social y de difuminación de la alteridad y los pone en relación con las nuevas formas de realización y consumo de la violencia. En una estructura conceptual de este tipo, el rol de la voz anónima que desempeña el papel de investigador / entrevistador representa un elemento clave de conexión en el marco de lo humano, es decir, entre los distintos protagonistas del relato. No es secundario observar cómo las entrevistas tienen lugar cuando ya el grupo se ha desmembrado y nadie más vive en el piso: gracias a esta operación de recolección de informaciones *a posteriori*, el hombre logra reconstruir (junto al lector) fragmentos aislados del pasado de cada uno de los seis jóvenes. Y, sin embargo, la novela presenta un entramado

⁵ Subrayar la objetiva disminución en el número de guerras en que el ser humano se involucra físicamente no quiere decir que en el mundo contemporáneo estos enfrentamientos hayan desaparecido: basta recordar lo que pasa hoy en día en Libia, Ucrania, Siria, por mencionar solo algunos casos de guerra y otras formas de violencia para nada virtual. Se entiende que la observación de Silenzi encuentra su ámbito de aplicación en ciertas áreas geopolíticas, como Europa occidental y el continente americano.

⁶ Así en el original italiano: «Tutti abbiamo voglia di violenza. La violenza è nell'uomo, è parte della sua energia, della sua forza. [...] La nostra realtà è sempre più impastata di cose che non possiamo toccare direttamente. Internet è la nostra seconda casa. La maggior parte delle cose che diciamo e facciamo, non le facciamo con le mani ma attraverso la rete che porta dati qua e là, in giro per il mondo. Siamo uomini, abbiamo bisogno di sentire l'esistenza sulla nostra carne. Non ci sono più guerre da combattere fisicamente ma solo virtualmente, che siano guerre economiche, o guerre nel cyberspazio a colpi di virus. [...] Se non posso più praticare la violenza, almeno ho bisogno di vederla. E vederla fino in fondo, senza censure» [la traducción es mía].

formal más complejo aún, puesto que su estructura en capas superpuestas la acerca a la de un *pastiche*, en el que se suman unas reflexiones que la propia autora expresa a través de Kiki sobre las dificultades ínsitas en todo proceso de creación: «también hay confesiones, fragmentos de foros de *gamers*, ilustraciones y personajes que hablan sin intermediarios. Kiki, por ejemplo, se narra a sí misma el proceso de creación de la novela erótica que está escribiendo» (Arenas 2018).

En esta estructura fractal, muchos de los personajes secundarios funcionan como una suerte de *marco escénico animado* que refleja una condición anímica dominante en el texto, relacionada con la necesidad de desaparecer, de convertirse en sombras silenciosas. Así, por ejemplo, el Cuco Martínez, uno de los seis inquilinos, relata los pormenores de una relación sentimental que mantuvo años atrás con una joven y describe en estos términos a la madre de su pareja de entonces:

La mamá de Lola, por ejemplo, era siempre una sombra. [...] La señora nunca hablaba y, de alguna manera, siempre se las arreglaba para sentarse en el lado de la mesa que menos luz tenía, lo que hacía que apenas pudiera verla. Durante las cenas se convertía en una mancha borrosa y oscura que se movía como si llevara encima de la cabeza una canasta de frutas o algo por el estilo, un peso que la obligaba a mantenerse recta y a no realizar movimientos bruscos. Lo curioso es que Lola y su padre actuaban como si ella no estuviera, lo que hacía que su condición de sombra se acentuara (Ojeda 2017: 19–20).

La presencia de figuras que intentan ocultar su semblante ante la mirada de los demás es un rasgo que está presente también en el segundo plano de la ficción, es decir, en el nivel metanarrativo que relata las vivencias y los accidentes de los personajes de la novela que está redactando Kiki Ortega. Junto a los dos protagonistas principales de la novela, Diego y Eduardo, destaca la figura de la joven Nella: si bien el lector, en las páginas finales del texto, se enterará de que se trata de una adolescente perversa y adicta a la necrozoofilia, no deja de ser llamativa su actitud en el aula, donde la joven adquiere por voluntad propia rasgos casi espectrales, buscando desaparecer o incluso metamorfosearse:

Antes de que los profesores la obligaran a presentarse, ella ya había logrado confundirse con la escenografía y simular su propia ausencia, transparentándose, adquiriendo posturas muy rectas y quietas, respirando igual que las plantas. Diego y Eduardo encontraron irritante su carácter de insecto o de pez de agua dulce [...]. Entonces notaron su condición

autoelegida de espectro, su rostro lácteo y sus labios gruesos, húmedos, igual que un par de pequeñas lombrices (Ojeda 2017: 114–115).

En otras ocasiones la condición de negación del «yo» (la condición autoelegida de espectro) se aplica a las dinámicas, complejas e irresueltas, de aceptación de la propia identidad; es el caso del ya mencionado Iván Herrera, otro de los seis habitantes del piso barcelonés, quien vive en un estado de obsesión permanente por desvincularse de su propio género sexual. La incomodidad con su propio cuerpo lo lleva a convivir con un estado casi alucinatorio a causa del cual, puesto ante un espejo, desnudo, se percibe como un fantasma: «Te mantuviste firme mientras una canoa se acercaba al puerto llevando consigo un espectro ennegrecido. Sólo pudiste entrever su forma cuando alcanzó la tierra y empezó a caminar hacia ti. Te reconociste en él, el abominable tú, y miraste al espejo sin imagen que llevaba entre las manos, un espejo que emanaba nubes» (Ojeda 2017: 23–24). Obsérvese los cambios que padece el «tú» del texto: en un principio, parece un espectro que sólo rompe con la tradición consolidada de la blancura fantasmal y se vuelve oscuro, pero después acaba convirtiéndose en una entidad «abominable» que provoca rechazo (el «abominable tú») y temor en el joven.

Toda la novela de Ojeda parece construirse como un experimento textual llevado a cabo con los sentimientos más incontrolables de sus personajes, que a su vez son el reflejo de un desajuste concreto en el plano de la realidad social; *Nefando* enfrenta al lector a una escritura visceral, capaz de poner en relación lo cerebral con las sensaciones corporales, según una línea temático-estética contemporánea por la que «la literatura experimental juega con una materia sutilísima hecha de los humores (en el sentido medieval, de movilizar la bilis, la flema), y si pensamos la escritura como creadora de un campo cognitivo total en el cerebro, de transmisiones entre módulos de sensaciones, la escritura se trataría de una intervención telemática en un medio biofísico» (Oloixarac & Aponte Alsina 2010: 91–92). En este sentido, el clima general de violencia, prevaricación, miedos ocultos o manifiestos, y abuso que domina la novela podría leerse desde el sesgo de una *teoría neurobiológica* que pone en relación tres ámbitos: el sistema social, el proceso de lectura y el acto de escribir, siendo este último el efecto de la interacción de los primeros dos. Se vendría a crear, así, una suerte de proceso circular en el que las sensaciones vividas en el entorno de referencia y los textos leídos influyen en el proceso de escritura (he aquí la idea de la literatura «necesitada» del mundo) y en sus contenidos, como si hubiese un *feedback* biofísico continuo.

En la atmósfera general de horror y espanto que caracteriza ciertas páginas de la novela y que marca el tono general del relato, los rostros de los personajes y las expresiones de sus caras acaban convirtiéndose en marcas identitarias indefinidas, que ya no pueden reflejar la subjetividad individual. La anulación de los signos que reflejan los tratos de identidad del ser humano llega al extremo de que, para los personajes del relato, resulta más fácil reconocer a sus compañeros de facultad viéndolos desde atrás que de frente, como si hubiese una mayor indefinición en los rasgos de la cara que en sus hombros y las identidades individuales se desdibujaran: «tú mirabas las espaldas de tus compañeros y te dabas cuenta de que sólo podrías reconocerlos así, de espaldas, porque sus rostros eran volutas de humo, indefinibles, y sus nuca y hombros, en cambio, tenían nombres y apellidos» (Ojeda 2017: 25). Incluso el mismo funcionamiento del juego en línea ideado por los Terán permanece hasta el final en un estado de indefinición, pues los internautas sólo pueden ver en la pantalla una habitación parcialmente a oscuras en que se encuentra, tumbada en la cama, una mujer desnuda de la que no se sabe si está dormida, narcotizada o muerta. En estos elementos reside el núcleo de la triple narración (la de Ojeda que crea a sus personajes; la de Kiki que crea su propia novela; la de los Terán que crean su videojuego): en la superposición que se realiza entre la fascinación por lo macabro, la muerte, la violencia relacionada con lo sexual y la tecnología. Los abusos y las violaciones que padecen en su infancia los tres hermanos Terán, y su negativa a toda forma de denuncia, remiten no sólo a una estructura conceptual en que se plantea como «naturalmente posible» el sometimiento físico del más débil, sino también a una suerte de aceptación psicológica *ex ante* de la superioridad de quien abusa, según un modelo que refleja el de las torturas en sistemas represivos. Así lo subraya Jean Franco: «la violación [...] suprime cualquier aserción de la víctima de que se encuentra en la misma *categoría humana* que el violador, quien confirma su superioridad» (Franco 2016: 114). Sobre la base de esta jerarquía que se establece en el plano anímico entre quien ejerce la violencia y quien la padece, Ojeda logra reflejar en su novela una mezcla de pulsiones: el cuerpo sobre el que se ejerce la violencia es vida y materia inerte, y esto obliga a reflexionar sobre la relación entre el elemento erótico y la dimensión *tanática*, según un modelo que celebra

el inevitable *sex appeal* del inorgánico. [...] Esta fusión de orgánico e inorgánico, esta compenetración de carne y materia, este *cuerpo-mundo* convertido en mercancía, «glamourizado», «pornografiado», convertido en icono mediante símbolos *fashion-fetish-fascist* masivos y corrosivos. La

muerte es seductora, la muerte es erótica, se difunde y prolifera, [...] en los más desenfrenados, fantasiosos y perversos orgasmos bélico-sexuales (Palladini 2008: 161)⁷.

La novela de Ojeda es un texto *borderline* que -a través de un juego enigmático, críptico y terrorífico- indaga en el imaginario biomórfico de la sociedad contemporánea mediante la creación de una «diversión interactiva» que no deja de ser autodegenerativa. Claro que en la novela hay formas distintas de autodegeneración: la anulación del «yo» que se aplica al caso de Kiki Ortega debe desvincularse de la seducción erótica del juego en red y debe entenderse, en cambio, como una sensación de insignificancia que el propio ser humano experimenta como producto de sus fracasos: su conflicto interior permanente consiste en la imposibilidad de redactar su proyecto de novela, en fin, en su incapacidad para «expresarse». Antes de enfrentar el desafío de la escritura, la joven siente que en su mente residen los elementos temáticos y las herramientas para sacar a luz no sólo sensaciones e ideas, sino también a los pequeños fantasmas que habitan su psique; se encuentra en un estado que, en palabras de Marcel Schwob, caracteriza a la fase previa a la creación y que puede resumirse así: «Imaginemos un ser cuyo cerebro sea atormentado por fantasmas que tengan una tendencia a la realidad, como las imágenes tienen una tendencia alucinatoria, y que, al mismo tiempo, aún no cuenta con la voluntad necesaria para actuar o para proyectar sus fantasmas tras haber luchado contra ellos» (Schwob 2006: 68–69). El filósofo francés sostiene que este estado representa una etapa a lo largo de la evolución intelectual de la mayoría de los artistas que han marcado todo proceso creativo del siglo XX. En el caso del personaje femenino de *Nefando*, su sensación de incapacidad y su estado casi alucinatorio se trasladan a un plano físico, a la dimensión corporal, y este trasvase al nivel tangible hace que la joven se perciba a sí misma como un ser mudo, un cuerpo inerte salpicado de agujeros y totalmente vacío:

Estaba convencida de que podría escribir sobre cualquier cosa si me lo proponía, si me echaba la mano en el corazón de púas y me lo juraba [...]. Creía que tenía mucho que decir, que estaba llena por dentro,

⁷ Así en el original italiano, en que Palladini se refiere al «indefettibile *sex-appeal* dell'inorganico. [...] A questa perfusione di organico e inorganico, a questa compenetrazione di carne e materia, a questo *corpo-mondo* mecificato, «glamourizzato», pornografizzato, iconizzato in simboli *fashion-fetish-fascist* massivi e corrosivi. La morte è seduttiva, la morte è erotica, dilaga e prolifera [...] nei più sfrenati, fantasiosi e perversi orgasmi bellico-sessuali» [la traducción es mía].

manantializada y lista para llenar la hoja en blanco; pero en realidad escribía para crearme un discurso que no tenía. Yo estaba agujereada y sin lengua. [...] A veces uno tiene la voluntad de decir y luego se da cuenta de que no tiene nada, ni siquiera una idea pequeña, una expresión fallida de originalidad, que sea digno de pronunciar (Ojeda 2017: 79).

La inconsistencia del ser humano se refleja tanto en la ceguera como en la sensación de sentir su cuerpo vacío, agujereado, como si todavía faltara el último eslabón antes de que los fantasmas interiores puedan ver la luz a través de la creación literaria. Nótese cómo en la descripción del estado anímico de la joven parecen confluír la hermenéutica moderna, con su fe en la palabra en cuanto camino hacia la verdad más absoluta, y el constructivismo con la idea de que toda verdad se construye a través del lenguaje. La crisis de Kiki Ortega surge, en particular, de la falta de coincidencia temporal entre el momento en que se forman, por un lado, el sentido estético personal y la inteligencia, y, por otro, el momento de máximo desarrollo de la voluntad. El resultado creativo surge sólo en el instante en que estas fases coinciden y es en ese instante cuando el producto de la creatividad se colocará entre el artista y el mundo, como un fantasma que desempeña el rol de filtro entre el creador y la realidad:

La inteligencia y la estética interior se forman mucho antes que la voluntad. Para producir una obra de arte es necesario que la voluntad haya alcanzado su desarrollo. Las creaciones o los fantasmas del artista, puesto que éste aún no puede vislumbrarlos estéticamente, se interpondrán antes entre él y la sociedad, lo aislarán del mundo, o él los introducirá en el universo, como don Quijote, que no posee otra locura que esta (Schwob 2006: 69).

Hasta que llegue ese momento, Kiki experimenta un estado de «inconclusión existencial», sin que exista posibilidad de resolución de su *impasse* psicológico, puesto que se establece una relación de causa/efecto entre su desarreglo mental y la confusión que se genera en ella, y que la lleva a no poder concluir la escritura de su texto de ficción. Su estado depresivo bien puede ser el factor desencadenante de su sensación de ceguera o de que se perciba a sí misma como un ser agujereado, pero es sobre todo una condición íntimamente ligada a lo «no-logrado» de su escritura. De este estado inconcluso surge su sensación de aniquilación individual y su renuncia a llenar la hoja en blanco, pues «una vez alcanzado un punto crítico de *inconclusividad*, una vez lograda la figura productiva de lo inconcluso, no tendría sentido prolongar la escritura, y en el vacío dejado por esa (in)conclusión afloraría el deseo de muerte

original» (Prieto 2016: 175). En el caso concreto de Kiki, lo inconcluso se asocia con un deseo de muerte *lato sensu*, que se expresa no en una completa autodestrucción, ni en pulsiones masoquistas o de aceptación pasiva de la violencia, sino en la traslación de lo macabro y funéreo a sus contenidos ficcionales.

Para concluir esta sección, cabe detenerse en una última forma de desintegración, esta vez textual: se trata de que, en los apartados finales de la novela, el texto escrito desaparece y deja lugar a unas páginas en que aparecen unos dibujos sencillos, hechos por una mano adolescente, acompañados de algunas breves frases o palabras sueltas. Se aclara que las páginas pertenecen a unos cuadernos de apuntes de la más pequeña de los hermanos Terán, María Cecilia, que realizó esos dibujos y trazó esas palabras con tan sólo catorce años. Ojeda lleva a cabo, así, un proceso de «desestructuración de la integridad del texto», siguiendo una línea estética en la que la *iconicidad* se suma al texto escrito o, incluso, se coloca en su lugar. Leída en estos términos, la desintegración de la palabra escrita refleja uno de los rasgos más novedosos de la novela contemporánea que:

se presenta caracterizada por una *continuidad epistemológica* entre la literatura, la imagen, la sociología, el arte, la música, las nuevas tecnologías y la ciencia. [...] El narrador *pangeico* no distingue límites de influencia, y trabaja indistintamente con esos materiales [...]. [Estas novelas] suponen combinaciones de literatura y música, literatura e imagen, literatura e informática, literatura y arte, o varias a la vez. Todas ellas implican el conocimiento, en ciertos casos muy profundo, de otros saberes y/o ramas artísticas, que se aplican sin solución de continuidad a la hora de la elaboración del texto, entendido este término en un sentido lo suficientemente amplio (Mora 2012: 101–102).

Los dibujos de María Cecilia, al apostar por reclamos visuales que ocupan el lugar, al menos en parte, de la letra escrita, plantean un discurso múltiple que no sólo desestructura la integridad textual, sino que alude a la desintegración de la identidad abusada, a través de la anulación de la palabra.

3. *El mago*, o la superposición de realidad, ficción y proyección

En un ensayo publicado en 1985 en la *Revista de occidente* bajo el título de «Retorno a lo sublime y lo bello», Iris Murdoch reflexiona sobre los rasgos de la novela moderna (en lengua inglesa y no sólo) e

identifica dos polos opuestos: señala, por un lado, la inclinación por parte de algunos escritores hacia textos narrativos que intentan explicar algo de la condición humana a partir de un sesgo casi metafísico, y, por otro lado, remarca el interés de otros escritores por una narrativa que analiza de forma casi didáctica la historia y la sociedad del presente de quien escribe. Al plantear esta distinción, la escritora y filósofa irlandesa aclara que en ambos casos su distinción se refiere a la «novela seria», y la define como una forma de escritura que

tiende a uno de estos dos extremos: o bien es un objeto metafísico y hermético que desearía ser un poema y que intenta comunicar, a menudo bajo una forma mítica, una verdad central sobre la condición humana; o bien es una deshilvanada ética periodística, de inspiración documental o posiblemente incluso didáctica, que ofrece un comentario sobre instituciones del momento o sobre algún asunto histórico. Se nos proporcionan cosas o verdades (Murdoch 1985: 44).

Esta bipolaridad de la escritura significa que el escritor del siglo XX se ha visto en la condición, al momento de escribir, de cumplir con ciertas «tareas» que representaban también una forma de *límite* para su actividad creadora; los grandes narradores del período comprendido entre 1930 y 1980 se imponían, por ejemplo la reconstrucción de la cosmovisión de su propio presente, como si en cada texto fuera necesario recrear *ex novo* la visión universal de su tiempo histórico de referencia. Otros narradores, sobre todo los del *Boom*, se dedicaban a la creación de figuras de ficción que fueran «firmes», «identificables» y «grandes» en su manera —positiva o negativa— de representar al ser humano racional, que se había impuesto en las letras occidentales desde el Siglo de las Luces. Frente a este tipo de literatura, limitada por esas tareas autoimpuestas, en el marco de la literatura en lengua española un conjunto de escritores contemporáneos está proponiendo una suerte de desestructuración de los esquemas de la novela moderna, a través de una arremetida contra los axiomas anquilosados heredados de la tradición. César Aira es, precisamente, uno de estos autores:

la única forma posible de literatura moderna interesante es hoy, como decía Kundera, la *antimoderna*, aquella que desactiva, irónicamente, sus postulados. Por eso me interesan autores como Bellatin, Fresán o Aira que, con sus aciertos pero sobre todo con sus errores, hacen un inmenso trabajo por la novela futura, a base de socavar la novela moderna, destruir sus cimientos, burlarse de sus reglas añejas y desfasadas, y hacer una

escritura profundamente *deconstructiva*, si sabemos entender bien el espíritu de Derrida (Mora 2012: 95).

La destrucción de los cimientos de la novela moderna no debería entenderse, sin embargo, como un verdadero «parricidio», comparable al que llevaron a cabo las vanguardias históricas en los primeros años veinte del siglo pasado: no obstante, está desestructuración a la que alude Mora da cuenta de los cambios en la estructura social y de la pérdida de vigencia de los valores estéticos establecidos. En este marco, *El mago*, novela publicada en Argentina en 2002, obliga al lector a sumergirse en un espacio de ficción en el que lo mágico se plantea como cifra de la matriz trans-racional y hace que el destinatario del relato se vea forzado a aceptar una continua interferencia en la racionalidad de su propio pensamiento. Existe en el relato una fricción continua entre la lógica del lector, desposeído de poderes mágicos, y la forma de pensar y actuar del protagonista de la ficción, un mago dotado de verdaderos poderes sobrenaturales y no un simple ilusionista o prestidigitador. La estructura de la novela, en suma, colocaría el texto en el ámbito de aquellas obras de ficción que se apoyan en «el mundo utópico de lo mágico, en cuanto instancia trans-racional y práctica trans-semiótica en que colapsan las lógicas de sentido del presente» (Prieto 2016: 155).

Aira plantea para su personaje una condición que lo pone por encima de las fuerzas de las que dispone un ser humano: su protagonista está dotado de una suerte de fuerza demiúrgica, por la cual es capaz de crear de la nada a un nuevo ser por medio de sus poderes mágicos. La razón que empuja al hombre a utilizar su fuerza demiúrgica está vinculada con la necesidad de interacción con la alteridad, es decir, con su personal exigencia de «invención del Otro». Hijo de la edad contemporánea, Hans percibe la otredad como un bien precioso, más necesario aún para un individuo en su condición anímica, que experimenta a diario un estado de alienación y de confusión con respecto a su propia subjetividad. Así, la presencia de unos seres aparecidos en el mundo real gracias a la magia, como un oximorónico «holograma tangible», empieza a ser un bien necesario para el mago, puesto que la alteridad

ha caído bajo la ley del mercado, de la oferta y la demanda. Se ha convertido en un producto escaso. De ahí su extraordinaria cotización en la bolsa de los valores psicológicos, en la bolsa de los valores estructurales. De ahí una simulación intensiva del Otro, deslumbrante en la ciencia ficción, cuyo problema clave sigue siendo: ¿Quién es el otro?, ¿Dónde está el otro? Pero

la ciencia-ficción está hecha a imagen y semejanza de nuestro universo cotidiano, donde reina una especulación desenfrenada y casi un mercado negro de la alteridad y la diferencia (Baudrillard 1999: 135).

En este mercado negro de la alteridad, los poderes del mago, casi sin límites, se convierten en una herramienta para compensar una subjetividad incompleta: «En el caso de una creación *ex nihilo* [del Otro], las posibilidades se multiplicaban; directamente se hacían demasiadas; la criatura que salía de la galera podía ser cualquier cosa: hombre, mujer, joven, viejo, etc. En cierto modo, la magia era esa proliferación, así que el exceso era inescapable» (Aira 2002: 24). Como consecuencia de estas posibilidades que se multiplican, a lo largo de la novela el lector se ve obligado a convivir con la sensación, incómoda y persistente, de un «caso irresuelto», es decir, con la imposibilidad de discernir si el joven Pedro Susano, encargado de hacer de acompañante al mago durante los días del congreso, es un ser real o sólo la proyección de un ejercicio de magia que el artista argentino ha llevado a cabo. El origen de la incertidumbre del lector reside en la confusión que alberga en el mismo protagonista: tampoco el mago es consciente de si el ser con el que interactúa, un sujeto introvertido y posiblemente enamorado del artista, es una trascendencia fantasmal surgida de sus poderes mágicos o un individuo en carne y hueso:

[El mago] estaba más perdido que nunca, aunque se inclinaba por la hipótesis creacionista. Este joven absurdo debía de existir realmente, pero él lo había puesto a trabajar de guía, como un *readymade* modificado, dejando que su magia trabajara en automático. [...] Si él lo había inventado, no necesitaba mostrarse cortés, ni inteligente, ni siquiera coherente. «Si soy Dios -pensó- todo me está permitido» (Aira 2002: 52-53).

Este proceso de creación que lleva a cabo el mago permite incluir la novela en el marco de aquellos textos de ficción (muy relacionados con los avances de la tecnología en el siglo XXI) en los que el lenguaje narrativo se construye a partir de la presencia en la trama de simulacros, es decir, de un verosímil cuya existencia es inestable: los universos ficcionales marcados por este rasgo superponen la dimensión de la realidad a la de la simulación, y en el caso concreto de Aira, su narrativa «parece buscar un modo de hacer más real la realidad, *televisualizando* el verosímil, mediante la disolución del pacto realista» (Montoya Juárez 2013: 197).

Ahora bien, a partir de la invención del «joven absurdo», la novela alcanza su estructura narrativa más completa, que plantea tres niveles de

actuación: el del escritor, es decir, del propio César Aira que escribe una novela protagonizada por el mago Hans Chans; el del mago, como producto literario de la fantasía del escritor; finalmente, el del joven Pedro, como proyección (posible) de las artes mágicas del mago. La existencia al mismo tiempo de tres planos, es decir, la multiplicación de las dimensiones de la acción, implica una cierta y voluntaria dificultad en el control de las relaciones que se establecen entre el segundo y el tercer plano diegético, entre el autor y su producto⁸. Los aprietos en los que se encuentra el mago, tanto para determinar la consistencia real de Pedro como para establecer determinados patrones relacionales hacia él, remiten a una modalidad temática muy presente en la narrativa contemporánea, marcada por la superposición de planos autoriales. En este sentido, una muestra de la difusión de las «estructuras pluri-niveles» en textos en lengua española se observa, en un plano comparativo, en el diálogo que la novela de Aira establece no sólo con los tres niveles vistos en *Nefando*, sino también con el relato «La Ola», que la joven narradora boliviana Liliana Colanzi incluyó en su recopilación *Nuestro mundo muerto* (2016). En el cuento de Colanzi se plantea la existencia de tres eslabones, o planos de acción: el de la autora, como individuo en carne y hueso y como mujer; el de su propio «yo» que se separa del cuerpo, se aleja de la materialidad tangible y se coloca en un «espacio otro», casi como si fuera una criatura apartada de su origen físico; finalmente, el tercer grado es el de los personajes creados por este «yo» separado:

De pronto tuve una sensación muy peculiar: me vi viajando en dirección opuesta a la nieve, hacia las nubes, contemplando en lo alto mi propia figura acodada a la ventana en esa noche de invierno. Desde arriba, suspendida en la oscuridad y en el silencio, podía entender los intentos de ese ser de abajo -yo misma- por alcanzar algo que me sobrepasaba, como una antena solitaria que se esfuerza por sintonizar una música lejana y desconocida. Mi antena estaba abierta, centelleante, llamando, y pude ver a los personajes de mis cuentos como lo que en verdad eran: seres que a su vez luchaban a ciegas por llegar hasta mi desde todas las direcciones. Los vi caminando, perdiéndose, viviendo: entregados, en fin, a sus propios asuntos, incluso cuando yo no estaba ahí para escribirlos. [...] Quise hablar con las criaturas, decirles que no se preocuparan, o algo por el estilo, pero

⁸ A través de la multiplicación y superposición de los planos de la realidad y de la ficción, Aira parece retomar, en cierto sentido, la tradición llevada a la cumbre por Luigi Pirandello en *Sei personaggi in cerca d'autore*, o Miguel de Unamuno en *Niebla*: acercar su planteamiento a esta línea conceptual confirmaría que el que se presenta en *El mago* no es un «parricidio».

sabía que no podían escucharme en medio del alboroto de sus propias vidas ficticias (Colanzi 2016: 34–35).

Importa aquí observar cómo el «yo» del plano intermedio en el texto de Colanzi es consciente de que sus criaturas ficcionales viven una existencia independiente, sin que esta libertad signifique, sin embargo, una verdadera autonomía identitaria. En la novela de Aira, la atmósfera de indefinición que acorrala al mago (y a los lectores) hace que el límite entre el segundo y el tercer nivel (entre el personaje de ficción creado por Aira y la proyección de la fantasía del mago) se desdibuje y cree una ambigüedad en cuanto a la consistencia de quien habita el tercer nivel. Ésta imprecisión de los márgenes fronterizos contribuye a la suspensión deliberada de las certezas que envuelve todo el relato: tanto la indeterminación de los límites como el quiebre de los lindes realidad-ficción-proyección se hacen manifiestos también en otros apartados del relato. El ejemplo más representativo, sobre todo por su valor como discurso de alcance metafórico, es el que remite a la imagen reflejada por el espejo ante el cual el mago se queda asombrado: el hombre que aparece reflejado es el mismo «yo» y sin embargo es también una individualidad ajena, un Otro cuya distancia del «yo» que mira está definida por marcas tangibles y visibles: el reflejo en el espejo lleva un traje que el protagonista estaba seguro de no haberse puesto al salir del hotel:

Su propio reflejo lo había sumido en una completa perplejidad. Estaba paralizado, mirando una figura igualmente paralizada pero a la que no podía reconocer como suya. Era su cara, su cuerpo, sus manos [...]. Su inmovilidad de fulminado y su expresión atónita. Pero todo eso enfundado en un frac negro, camisa almidonada, plastrón, sombrero de copa de seda, zapatos de charol. Era su traje de escena, su disfraz de mago. [...]. Era real, atrocamente real: eso quería decir que había estado todo el día vestido de mago (Aira 2002: 63–64).

Tanto la sensación de profunda incomodidad anímica que caracteriza a la figura del mago, como su malestar interior encuentran su «espacio de exposición» en los ejercicios de magia que el hombre lleva a cabo en la intimidad de su habitación de hotel: los objetos de uso cotidiano a los que da vida (un cepillo de dientes, un jabón, un desodorante spray, etc.) se convierten en «personajes de materia inerte» que llevan a la escena una suerte de drama, interactuando y conversando entre sí. En sus diálogos, contruidos según un modelo de ósmosis que superpone la dimensión humana a la materia inanimada, queda patente una desazón de orden

metafísico: el desasosiego de quien se sabe precedero. Las reflexiones trascendentes que surgen del diálogo entre el jabón y el desodorante se vuelven una suerte de discurso metafórico introspectivo que refleja el pensamiento del mago:

— A ustedes por lo menos les quedan los envases. Yo simplemente desaparezco. ¡Si supieran lo que es! Vivo en una continua lepra húmeda que me deforma y deshace. Yo tenía una hermosa rosa tallada arriba, y una palabra latina, Lux. Ahora soy una miserable lengua de gato afilada en los bordes, y pronto voy a ser nada. - No se si no es mejor eso que sentir que uno se va vaciando por dentro. El frasco sigue intacto, pero cada vez más liviano. ¡Es horrendo! (Aira 2002: 79).

Una lectura atenta de las palabras que intercambian esos «personajes de materia inerte» revela como su pesadumbre y zozobra no son simplemente el reflejo de la sensación de angustia metafísica del ser humano, sino también una representación metafórica del desasosiego del «creador vejado», es decir, de la congoja que experimenta todo artista y todo intelectual en el marco sociopolítico de un Estado totalitario. En las palabras pronunciadas por los pequeños actores de plástico o metal a los que el mago ha concedido el don de la vida, se vislumbra la consistencia de un drama cuyo guión remite a las reuniones de los escritores disidentes en un país bajo dictadura. Esos artistas parecen «desinflados, blandos, [...] amargados y desalentados, pero con la llama de la creación todavía encendida. No querían rendirse, a pesar de todo» (Aira 2002: 80–81).

En las páginas finales de la novela, la sensación de amargura y desaliento se traslada del plano de los objetos humanizados al nivel de la conciencia del mago: éste comienza a plantearse una serie de dudas y de preguntas acerca de su propio *modus vivendi*, en búsqueda de una suerte de salvación anímica que lo aleje de la sensación permanente de soledad, aislado de la intensidad del verdadero sentir humano e incomunicado afectivamente. El hombre llega, incluso, a plantearse la posibilidad de que la muerte sea la única salida posible: esta tétrica conclusión se hace concreta en su mente cuando percibe con claridad que toda acción llevada a cabo hasta ese momento para modificar el rumbo de su vida interior se ha demostrado inútil, a causa de la imposibilidad de un cambio íntimo de su propia actitud vital. El resultado de estas elucubraciones siniestras es que la magia no produce otra cosa sino espectros, como si los seres humanos no fueran nada más que fantasmas, individuos ya muertos incapaces de reconocer su condición espectral: «no era la primera vez

que se preguntaba si la magia, al fin de cuentas, no sería eso: que todos estuvieran muertos, que todo hubiera terminado, y no se dieran cuenta» (Aira 2002: 106).

En el desenlace, el esquema vital trazado a lo largo de los años por el mago se quiebra y deja lugar a la posibilidad de emprender un nuevo camino existencial y profesional: puesto que no puede desprenderse de sus poderes mágicos, innatos, la solución que el hombre vislumbra no puede residir en abandonar la magia, sino en utilizarla en el campo literario. Hans comprende que hasta ese momento no se había atrevido nunca a usar la magia para modificar sustancialmente la realidad a causa de un miedo ético: el pavor de que su intervención pudiera alterar algo en el «tejido del universo». Sin embargo, justo al final de su estadía en Panamá, como consecuencia de una conversación con tres editores locales a cargo de pequeñas editoriales piratas, el argentino entiende que si el resultado de su magia es un libro, no tiene por qué preocuparse por crearlo gracias a la magia «ya que los libros constituían una realidad aparte. No es que los libros no tuvieran efecto sobre el mundo [...] Pero lo hacían naturalmente, en un proceso que se iniciaba con el lector, y seguía el mismo camino de todos los procesos naturales; nadie sospecharía que había habido magia antes» (Aira 2002: 137). Lo que parece estar afirmando el autor, a través de la decisión del mago, no es la desestructuración del elemento mágico, sino su traslado a otro escenario: el universo de lo mágico, en el que la racionalidad se derrumba, confluye hacia otra forma artística, como si Aira estuviera celebrando el ejercicio de la escritura. Sin embargo, sería ingenuo interpretar el desenlace de la novela como una simple celebración de la práctica de la escritura en sí, y sería más oportuno leerlo como una meditación sobre la búsqueda del mago en su proceso de ordenación de su propia confusión mental: tanto al mago como al personaje de *Varamo* «les salva de ser auténticos peles una determinación, y les salva de la enajenación el hecho de que al final encuentren un hilo ordenador de su caos» (Doncel 2002). En la decisión salvífica del mago parece residir una respuesta positiva a ese mundo cada vez más rápido y más ebrio, caracterizado por la reducción o la completa elisión de las distancias, al que aludía Baudrillard. A diferencia de lo que ocurre en *Nefando*, donde parece que los impulsos positivos presentes en el ser humano se han apaciguado, Hans muestra que los deseos provechosos pueden preservarse: el debilitamiento de sus pulsiones positivas (voluntad, gusto, etc.) no ha desembocado, al final, en la consolidación de las energías violentas (como les ocurre, en cambio, a los miembros del piso barcelonés).

La exploración de nuevos ámbitos, el intento de poner más adelante ciertas fronteras debe desarrollarse —nos parece decir Aira— a través de una disposición espiritual que, aún sin abandonar la magia (alegoría de ciertos dones naturales), tiende a una racionalización del elemento misterioso y de la componente mágica. Esta racionalización no debe llevar al disgusto íntimo del propio «yo», sino a una liberación de la energía comprimida a través de la voluntad de acción, y no mediante un estado permanente de repugnancia hacia uno mismo y hacia el sistema, que desemboca en la violencia. La *desherencia* de la que habla Baudrillard no significa liberarse de la energía de cualquier manera, como un exorcismo, sino que debe desembocar en una liberación a través de la voluntad de acción: es posible evitar acceder a las nuevas formas del principio del mal, es posible no acudir a los elementos morbosos y las enfermedades del alma. En contra de todo totalitarismo, la literatura muestra su poder subversivo: el mago teme usar sus poderes mágicos para no incurrir en la violencia, teme ejercer una suerte de abuso del poder, pero a través de las letras sí que acepta «cambiar» el mundo.

La traslación de este discurso al ámbito textual es lo que plantea Aira, en cuya novela se vislumbra una estructura temática capaz de superar definitivamente una cierta tipología de ficción que acude a motivos místicos, esotéricos, a las supersticiones, y juega con

la magia, lo legendario, el milagro, el misterio, el sueño y —al describir los estados morbosos por las patologías del alma humana [...]— condensa interrogantes y respuestas literarias significativas, busca colmar los vacíos, explorar las nuevas (y replantear las antiguas) fronteras, desbordando límites, instalándose en la muerte misma, complaciéndose en lo excesivo (Phillipps-López 2003: 33).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aira 2002: César Aira. *El mago*. Barcelona: Grupo editorial Random House Mondadori.
- Arenas 2018: Isabel Cristina Arenas. «Nefando: gritos de silencio». *El espectador*, Bogotá, 15 de febrero de 2018.
- Baudrillard 1999: Jean Baudrillard. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Colanzi 2016: Lilia Ana Colanzi. *Nuestro mundo muerto*. Ciudad de México: Almadía Ediciones.

- Doncel 2002: Diego Doncel. «El mago, de César Aira». *El cultural*, Madrid, 10 de julio de 2002.
- Franco 2016: Jean Franco. *Una modernidad cruel*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Fresán 2017: Rodrigo Fresán. *La velocidad de las cosas*. Barcelona: Penguin Random House Mondadori.
- López 2016: Ignacio López. «Nefando, un libro de Mónica Ojeda. ¿Hay palabras para todo el silencio que vendrá?». *Verboten Magazine*, 14 de diciembre de 2016.
- Montoya Juárez 2013: Jesús Montoya Juárez. *Narrativas del simulacro: video cultura, tecnología y literatura en Argentina y Uruguay*. Murcia: Editum, Ediciones de la universidad de Murcia.
- Mora 2012: Vicente Luis Mora. *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Murdoch 1985: Iris Murdoch. «Retorno a lo sublime y lo bello». *Revista de occidente*, 44/I: 39–46.
- Negróni 2009: María Negróni. *Galería fantástica*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Noguerol Jiménez 2018: Francisca Noguerol Jiménez. «Escrituras contemporáneas en español». *Revista Landa*, 7/1: 122–130.
- Ojeda 2017: Mónica Ojeda. *Nefando*. Barcelona: Editorial Candaya.
- Oloixarac & Aponte Alsina 2010: Pola Oloixarac & Marta Aponte Alsina. «La reflexión literaria». Paz Balmaceda (ed.). *18 escritores. La novela latinoamericana contemporánea*. Barcelona: ediciones Barataria, 77–117.
- Palladini 2008: Marco Palladini. «Derive imperfette di letteratura portatile a futura memoria». Cesare Milanese (ed.), *La letteratura nell'era dell'informatica. Proposte per il XXI secolo*. Milano / Roma: Francesco Bevivino Editore, 147–174.
- Phillipps-López 2003: Dolores Phillipps-López. «Introducción». *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 9–47.
- Prieto 2016: Julio Prieto. *La escritura errante. Illegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Schwob 2006: Marcel Schwob. *El terror y la piedad*. Buenos Aires: Libros del zorzal.
- Silenzi 2018: Michele Silenzi. *Mover. Odissea contemporanea*. Milano: Edizioni Il Foglio.

**FORMS OF INVISIBILITY IN TWO LATIN AMERICAN NOVELS FROM THE
BEGINNING OF THE NEW CENTURY. SELF-SELECTED TRANSPARENCIES,
CYBER-MONSTERS AND CORPOREAL HOLOGRAMS
IN MÓNICA OJEDA AND CÉSAR AIRA**

Summary

The purpose of the present essay is to study in what way some idiosyncratic features of contemporary life (the weakening of positive human impulses, the consolidation of the violent energies of repulsion and hostility towards the *Other*, the rejection of sociopolitical systems, etc.) are transferred to the literary field in two fiction texts written in the first years of the 21st century. On the basis of reflections by theorists such as Jean Baudrillard, Marcel Schwob and Jean Franco, among others, we will try to analyze both the relationship established between the liberation of the vital energy present in the human being and the exercise of evil, as well as the way in which contemporary fiction expresses this contamination. Object of study are two short novels: *Nefando* (2017), by the Ecuadorian writer Mónica Ojeda, and *El mago* (2002), by the Argentine César Aira. Our analysis tries to highlight the presence in both texts of two characteristic tendencies of the most recent Latin American literary production: on the one hand, the link between the manifestations of extreme violence and a certain type of fiction texts that adopt fragmentary structures, include images or drawings in the texts, show the most sordid and evil of the interaction between human beings (Ojeda). On the other hand, we will try to demonstrate how certain literary products manage to express the alterations of the real in function of the magical, and focus on the representation of states of alienation of the subject with respect to his own subjectivity (Aira).

Keywords: Latin American Literature of XXI Century, Mónica Ojeda, César Aira, *Nefando*, *El mago*.

ЛИНГВИСТИКА

LINGÜÍSTICA

Andelka Pejović¹
Univerzitet u Beogradu
Srbija

O REČNICIMA KOJI UKLJUČUJU ŠPANSKI I SRPSKI JEZIK²

Rezime

U radu dajemo pregled rečnika koji sadrže španski i srpski jezik, a koji su objavljeni na teritoriji bivše Jugoslavije i u Republici Srbiji, zaključno sa 2019. godinom. Prvi rečnici koji uključuju pomenute jezike datiraju iz 60-ih godina XX veka, a od 90-tih godina, u Republici Srbiji objavljeno je još 20 dvojezičnika i 11 višezjezičnih rečnika. Solidan broj specijalizovanih, pre svega terminoloških, rečnika u odnosu na opšte mogao bi da ukazuje na veću potrebu za upravo ovom vrstom leksikografske građe, dok preštampavanje rečnika opšte namene može da se tumači kao indikator potrebe za rečnicima koji obuhvataju opšti leksički fond. Odsustvo obimnijih rečnika opšte namene moglo bi da se objasni i time da, s jedne strane, njihova izrada zahteva, osim odgovarajućih kompetencija, veoma mnogo vremena, napora i adekvatnu tehničku podršku, pri čemu leksikografski rad nije adekvatno vrednovan, a s druge time da prevodioci imaju visok nivo poznavanja kako jezika s kojeg prevode tako i maternjeg jezika, da se služe kvalitetnim i pouzdanim jednojezičnim rečnicima.

Ključne reči: leksikografija, rečnici, dvojezični rečnici, višezjezični rečnici, španski jezik, srpski jezik.

¹ andjelka.pejovic@fil.bg.ac.rs

² Rad je urađen u okviru istraživačkog projekta *Dinamika struktura savremenog srpskog jezika* (projekat broj 178014), koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

1. Uvod

O hispanistici u Srbiji najiscrpnije je pisao Soldatić (2011), koji je njenom razvoju doprineo praktično od osnivanja studijske grupe Španski jezik i književnost na Filološkom fakultetu 1971. godine. Soldatić (2011: 36–37) primećuje „da u Srbiji još uvek nemamo ozbiljan rečnik špansko-srpskog i srpsko-španskog jezika“. U jednom od ranijih radova, u kome govorimo o aktuelnom stanju i perspektivama španskog jezika u Srbiji (Pejović 2013), i mi ukazujemo na leksikografske domete kao na svojevrsnu „slabu tačku“ srpske hispanistike. To ne znači da govorimo negativno o postojećim špansko-srpskim / srpsko-španskim rečnicima, već samo iznosimo da je leksikografski domen u srpskoj hispanistici manje razvijen od ostalih, kao što su, na primer, naučnoistraživačka ili prevodilačka delatnost. Zbog toga su predmet ovoga rada upravo postojeći špansko-srpski / srpsko-španski rečnici, a cilj je da ustanovimo koliko je i koji su tipovi rečnika do sada objavljeni kod nas, te da o tome informišemo potencijalne korisnike, kako bi znali koje rečnike imaju na raspolaganju.

Naša namera ovom prilikom nije da ulazimo u kvalitet pojedinačnih rečnika, i to iz najmanje dva razloga: najpre, kvalitet rečnika nastalih pre više desetina godina „nije nimalo pravedno meriti današnjim merilima, jer iz perspektive 21. veka oni neizbežno ostavljaju nepovoljniji utisak nego onda kada su prvi put objavljeni“ (Kostić-Tomović 2017: 232); a zatim, i kada bi se uspostavili parametri za određivanje kvaliteta rečnika, oni i dalje ne bi bili garancija kvalitetne *upotrebe* rečnika, budući da i sami korisnici treba da poseduju određena znanja i kompetencije, kako bi mogli da što adekvatnije koriste leksikografske produkte. Prema tome, ono što bi leksikografi i specijalisti mogli da ocene kao dobar ili manje dobar rečnik, različiti korisnici bi mogli da procene drugačije, u zavisnosti od sopstvenih iskustava, uslovljenih kako potrebama tako i postojećim znanjima i kompetencijama. Ipak, u radu ćemo ukazati na eventualne propuste i omaške koje smo uočili, isključivo u svrhu revidiranja rečnika.

Korpus za ovo istraživanje čine rečnici koji uključuju španski i srpski jezik, objavljeni na teritoriji bivše Jugoslavije i u Republici Srbiji, zaključno sa 2019. godinom, a pretragu smo vršili u COBISS-u. Budući da u postojećim katalogima ne nalazimo kompletne informacije o makro- i mikrostrukturi rečnika, na primer podatke vezane za broj odrednica, uvodne napomene, način ustrojstva i slično, pregledali smo svaki od rečnika posebno. U korpus smo uvrstili pre svega dvojezične rečnike

pomenutih jezika, jer polazimo od pretpostavke da su izrađeni ciljano, upravo za španski i srpski jezik, a kratko se osvrćemo i na višejezičnike koji uključuju ove jezike. Na kraju rada, u vidu Dodatka, dostupni su bibliografski podaci o jednim i drugim rečnicima.

2. Ukratko o rečnicima

Da bismo razumeli koje vrste špansko-srpskih / srpsko-španskih rečnika postoje kod nas i kojoj vrsti korisnika oni mogu biti od koristi, potrebno je da predstavimo tipologiju rečnika.

Porto Dapena (2002: 42–76) razlikuje, najpre, jezičke od nejezičkih rečnika ili enciklopedija, a zatim jezičke rečnike deli, u najkraćim crtama, prema vremenskoj perspektivi (na sinhronijske i dijahronijske), prema broju jezika (jednojezični, dvojezični i višejezični), prema obimu obrađene leksike (opšti i posebni ili restriktivni rečnici), zatim prema jezičkom planu (rečnici jezika, norme i govora, koji odgovaraju tripartitnoj podeli rumunskog lingviste Košerijua *jezik-norma-govor*), prema mikrostrukturi (deskriptivni i nedeskriptivni rečnici), prema načinu ustrojstva (alfabetski, ideološki, prema etimološkim gnezdima, statistički, itd.) i prema mediju (štampani i elektronski rečnici).

Šipka (2006: 160–164) definiše kriterijume za tipologiju rečnika polazeći od građe, sastavljača i korisnika, te tako izdvaja sledeće: (1) sfera interesovanja rečnika, (2) broj jezika obrađenih u rečniku, (3) obuhvaćena leksička masa, i (4) način predstavljanja leksičke mase. Prema prvom, rečnike deli na lingvističke i nelingvističke odnosno na rečnike i enciklopedije, prema drugom na jednojezičke, dvojezičke i višejezičke rečnike, prema trećem kriterijumu, rečnici su opšti i posebni (ovi drugi mogu biti veoma različitog karaktera, npr. istorijski, dijalekatski, terminološki, tvorbeni, frazeološki, itd.), a prema četvrtom, generalni (opisni) i specijalni (npr. preskriptivni, učenički, obrnuti, slikovni rečnici itd.).

Kostić-Tomović (2017: 170) deli rečnike prema sledećim opštim kriterijumima:³

³ Kostić-Tomović (2017: 171) napominje da neki rečnici mogu biti receptivni ili produktivni, pa čak i oba istovremeno, kao što je to slučaj dvojezičnih rečnika opšte upotrebe. Ipak, autorka podseća da su potrebe ciljnih grupa (korisnika polazišnog i odredišnog jezika) različite.

Kriterijumi	Tipovi rečnika
medij	štampani
	elektronski ili digitalni
priroda informacija	jezički
	nejezički (enciklopedije)
broj jezika	jednojezični
	dvojezični
	višejezični
samostalnost	samostalni
	nesamostalni (npr. glosari)
struktura	semasiološki
	onomasiološki
suštinski tip / tipovi informacija	opšti
	specijalizovani

Taksonomija rečnika (Kostić-Tomović 2017)

Autorka podseća da jedan rečnik ne pripada samoj jednoj grupi već se može svrstati u više njih, jer su kriterijumi komplementarni a ne isključivi; tako, na primer, jedan rečnik može da bude štampani (prema vrsti medija), jezički (prema prirodi informacije), jednojezični (prema broju jezika), samostalan (prema kriterijumu samostalnosti), semasiološki (prema strukturi) i specijalizovani (prema tipu informacije, na primer, frazeološki rečnik). Pri tom, ukoliko bi se kao kriterijumi dodali produktivnost / receptivnost i tip korisnika, rečnik bi, na primer, mogao biti i receptivnog tipa, namenjen odraslim korisnicima.

Posebno je heterogena grupa rečnika koji se dele na opšte i specijalizovane odnosno posebne ili restriktivne, od kojih ovi drugi opet mogu biti veoma heterogeni; tako su posebni rečnici sinonima i antonima, frazeološki i kombinatorni rečnici, terminološki i mnogi drugi. Porto Dapena (2002: 59) skreće pažnju na to da atributi *opšti* i *posebni* odnosno *restriktivni* ne podrazumevaju manji ili već broj odrednica, već razliku u obimu leksike koja je obrađena. Opšti rečnici pak, kako navodi autor, mogu biti iscrpni ali i selektivni, poput priručnih i džepnih rečnika.

2.1. Dvojezični rečnici

Dvojezični rečnici⁴ predstavljaju izuzetno značajno oruđe u obrazovanju i čine most između govornika različitih jezika, srodnih ili nesrodnih (Vinja 2017: V; Kocjančič 2004: 174). Prema Zgusti (1991: 280), „vjerovatno najvažnija dimenzija tipologije dvojezičnih rječnika sastoji se u leksikografovom namjeri da sastavi rječnik: kao pomagalo u shvatanju tekstova u izvorišnom jeziku, ili kao opis izvorišnog jezika, ili kao pomoć za stvaranje tekstova na odredišnom jeziku“. Zgusta navodi da, iako obično ima u vidu jednu od navedenih dimenzija, leksikograf uvek nastoji da obuhvati i ostale, tako da rečnik uglavnom zadovoljava više potreba. Kada je u pitanju obim dvojezičnog rečnika (koji je, najčešće, manjeg obima u odnosu na jednojezični rečnik), napominje da on ne treba da bude prekratak, ta da su „mali rječnici korisni samo za prilično ograničene svrhe, kao što su primitivne upotrebe turista ili teških početaka učenja“. Najzad, autor podseća da je veoma važna komponenta dvojezičnog, baš kao i jednojezičnog rečnika, njegova namena, jer leksikograf mora da ima u vidu, između ostalog, da li će budućim korisnicima rečnik biti potreban za književno prevođenje, poslovnu korespondenciju ili pak za neku opštu upotrebu, te da li će korisnicima služiti za kodiranje ili dekodiranje značenja.

Prema Ernandes Ernandesu (2000: 93), dvojezični rečnici namenjeni su onima koji počinju da uče određeni strani jezik i služe im za razotkrivanje tj. razumevanje teksta odnosno značenja na stranom jeziku, što ne znači da „garantuju“ i adekvatno kodiranje odnosno produkciju na stranom jeziku. Ernandes, dakle, podvlači razliku između rečnika namenjenih recepciji i produkciji, odnosno pasivnih i aktivnih rečnika. Autor je mišljenja da dvojezični rečnici nisu odgovarajući na višim nivoima poznavanja stranog jezika, te da ih treba zameniti jednojezičnim rečnicima, i to onima namenjenim upravo učenju stranog jezika (*learners' dictionaries*), ukoliko postoje, a zatim rečnicima opšte upotrebe, kada strani govornik potpuno samostalno vlada stranim jezikom (Ernandes Ernandes 2000: 94, 96).

Ipak, ima istraživanja koja pokazuju da korisnici radije koriste dvojezične nego jednojezične rečnike (npr. 90-ih godina XX veka Atkins &

⁴ Dvojezični rečnici se nazivaju i prevodnim, te se tako govori i o dvojezičnoj ili prevodnoj leksikografiji. Radić-Dugonjić (2002: 343) objašnjava da je adekvatnije govoriti o prevodnim rečnicima, zato što „atributom *prevodni* određuje se tip rečnika koji je urađen po ustanovljenim metodama, dok atribut *dvojezičan* ukazuje prvenstveno na broj jezičkih sistema“.

Knowles, Meyer & Roberts, te Corpas, Leiva & Varela 2001, *apud* Ruhstaller 2005). Kocjančič (2004: 175) iznosi da, iako korisnici u jednojezičnom rečniku mogu da pronađu definiciju određene reči ili mogu da poznaju njeno značenje, nekada jednostavno ne mogu da se sete ekvivalentne i precizne reči u maternjem jeziku, i upravo tu dolazi do izražaja značaj kvalitetnog dvojezičnika. I prema Ruštaleru (2005), dobar dvojezični rečnik može da posluži ne samo za razumevanje značenja određenih reči ili izraza već i za kodiranje značenja na stranom jeziku, i to brzim pronalaženjem odgovarajućeg ekvivalenta, za čije iznalaženje bi mu bilo potrebno mnogo više vremena ukoliko bi konsultovao jednojezični rečnik, koji po svojoj prirodi umesto ekvivalenta nudi opise značenja. Ruštaler dodaje i da je uvreženo mišljenje da upotreba maternjeg jezika u nastavi stranog jezika često ide na štetu učenja stranog jezika, te je i to jedan od razloga zbog kojih se savetuje upotreba jednojezičnika. Autor, pak, smatra da maternji jezik neminovno čini polaznu tačku u učenju stranih jezika i da njegovo dobro poznavanje i razumevanje može da olakša i pozitivno utiče na učenje drugih jezika.

2.2. Višejezični rečnici

Višejezični rečnici se usled problema ekvivalentnosti uslovljenih anizomorfizmom jezika odnosno „razlikama u organizaciji designata u pojedinim jezicima“ bave „samo nekim ograničenim skupovima riječi bez polisemije, kakva je naučna terminologija, ili je jednostavno odbacuju i navode samo dominantne smislove određenih riječi“ (Zgusta 1991: 275, 278). Ovi rečnici, dakle, imaju „usku sferu primene“ (Šipka 2006: 162), ali su veoma korisno oruđe za rad stručnjacima iz odgovarajućih tehničkih i naučnih oblasti, i izuzetno potrebna prevodilačka alatka.

3. Leksikografska ostvarenja koja uključuju španski i srpski jezik

Budući da osnivanje studijskih grupa za španski jezik i književnost na prostoru bivše Jugoslavije datira iz perioda 60-tih i 70-tih godina XX veka (v. Soldatić 2011), kada je u upotrebi bio termin *srpskohrvatski* ili *hrvatskosrpski* jezik, to znači da, pre nego što navedemo špansko-srpske / srpsko-španske rečnike objavljene kod nas moramo da se osvrnemo na *srpskohrvatsku leksikografiju*⁵. Šipka (2006: 176–177) razlikuje dve

⁵ Šipka (2006) navodi da su se hrvatska i srpska leksikografija razvijale u različitim socioistorijskim okvirima, te da je hrvatska leksikografija starija, naprednija, kvalitetnija i raznovrsnija.

faze srpskohrvatske leksikografije: dovukovsku, u kojoj hrvatski i srpski postoje kao zasebni tokovi, i postvukovsku, u kojoj se ova dva toka prepliću u *srpskohrvatski*, iako neki rečnici i dalje nose naziv jednog ili drugog jezika. Ovaj period, kako navodi Šipka (2006: 177), traje do 90-ih godina prošloga veka, odnosno do raspada bivše Jugoslavije, kada počinje *postjugoslovenska* faza.⁶

3.1. Dvojezični rečnici koji uključuju španski i srpskohrvatski jezik

Prvi dvojezični rečnik sa španskim i srpskohrvatskim jezikom jeste *Džepni špansko-srpskohrvatski rečnik sa kratkom gramatikom španskog jezika* autora Branislava Grujića⁷, objavljen 1962. godine u Beogradu i Cetinju, kod izdavačkih kuća Prosveta i Obod. Rečnik, malog formata i obima,⁸ sadrži 30.000 odrednica predstavljenih na 392 strane. Na početku rečnika je spisak korišćenih skraćenica, zatim spisak korišćene literature, a posle rečnika, od strane 361, sledi kratak pregled španske gramatike. U odeljku posvećenom glagolima, uz svaki nepravilni glagol naznačena je grupa kojoj pripada (od I do VI), u zavisnosti od nepravilnosti kojom se odlikuje. Rečnik je uređen po etimološkim gnezdima a prema prvoj reči koja dolazi po abecednom redu; tako u okviru **abandonado** nalazimo i **abandonar**, **abandonarse**, **abandono**; u okviru **humanar** su i **humanidad**, **humanismo**, **humanitario**, **humanitarismo**, **humano**; itd. Rečnik beleži i brojne konstrukcije (terminološke sintagme, frazeme, kolokacije, ustaljene formule, pa čak i poneku poslovicu), poput sledećih:

buque (...) **buque de guerra** ratni brod, **buque mercante** trgovački brod, **buque de vapor** parobrod, **buque de vela** jedrenjak, **buque portaviones** nosač aviona, **buque tanque** tanker;

hijo (...) **cada uno es hijo de sus obras** što poseješ to ćeš i požnjeti;

⁶ Prvi rečnik španskog jezika objavljen na prostoru bivše Jugoslavije jeste *Španjolsko-hrvatski priručni rječnik* hrvatskog književnika i prevodioca Ise Velikanovića. Rečnik je objavljen u Zagrebu 1928. godine, na 242 strane. Naredne godine, 1929, isti autor objavio je i *Hrvatsko-španjolsko priručni rječnik*, takođe u Zagrebu, na 343 + XLI strane.

⁷ Iako ne raspoložemo dovoljnim i pouzdanim podacima, rekli bismo da Grujić nije hispanista, jer je krajem 50-ih i početkom 60-tih godina prošloga veka objavio, samostalno ili u koautorstvu, dvojezične rečnike za jezičke parove srpskohrvatski i engleski / nemački / francuski / italijanski / ruski itd., u oba pravca, sa sažetim gramatičkim objašnjenjima, nakon kojih je usledio i rečnik koji uključuje i španski jezik.

⁸ Prema obimu, opšti dvojezični rečnici mogu biti džepni (od 5.000 do 15.000 odrednica), mali (od 15.000 do 35.000 odrednica), srednji (od 35.000 do 60.000 odrednica) i veliki (preko 60.000 odrednica) (Kocjančič 2004).

pelo (...) **pelo de gato** sitna kiša, **con todos sus pelos y señales** sa svim pojedinostima, **tener pelos en el corazón** biti neustrašiv, **ir a pelos** ići gologlav; itd.

Sporadično se upotrebljavaju i glose, odnosno sažeta leksikografska pojašnjenja u zagradama, koja se najčešće odnose na domen upotrebe reči i preciziraju njeno značenje; na primer:

horcar vt. vešati (pogubiti)

bulto (...) **escurrir (guardar, huir) el bulto** skrivati se (od rada), izbegavati susret;

burbuja f. mehur (vazduha, vode); itd.

Tri godine kasnije, 1965, iste izdavačke kuće objavile su i rečnik u suprotnom pravcu, *srpskohrvatsko-španski (Džepni srpskohrvatsko-španski rečnik / Diccionario manual servocroata-español)*. I ovaj rečnik je malog formata i obima. Na početku rečnika data su „Pravila za čitanje“, a potom spisak skraćenica. I ovaj rečnik je uređen po etimološkim gnezdimama; na primer, u okviru odrednice **prvi** nalazimo i složenice **prvobitan, prvoborac, prvorazredan**, pod odrednicom **uspeh** se beleži i **uspešan, uspešno, uspehovati**, itd. Korisnici rečnika će i ovde naići na ustaljene i terminološke sintagme, poput **astronomska godina, prestupna godina, tekuća godina, budžetska godina, školska godina** itd. (pod odrednicom **godina**), **pružiti ruku, pružiti pomoć** (u okviru **pružiti**), **ptica grabljivica, ptica pevačica** (u okviru **ptica**), itd. I u ovom rečniku je važno ukazati na upotrebu glosa; na primer:

gazda (...) (3) (**bogataš**) *hombre rico* (4) (**poslodavac**) *patrono, m. patrón m. odsustvo* (...) (3) (**odmor**) *vacaciones fpl.*

U rečniku su zabeleženi i neki toponimi i nazivi nacionalnosti (npr. **Atlantik, Belgija, Čeh, Kina, Španija** itd.).

Po raspadu nekadašnje Jugoslavije, Grujićevi rečnici objavljeni su kao špansko-srpski odnosno srpsko-španski: *Džepni špansko-srpski rečnik sa kratkom gramatikom španskog jezika* (Cetinje: Obod, 1994), *Džepni srpsko-španski rečnik* (Cetinje: Obod, Beograd: Draganić, 1999).

Godine 1971. objavljen je i do dan-danas najobimniji rečnik španskog jezika na prostorima bivše Jugoslavije, *Španjolsko-hrvatskosrpski rječnik s osnovama španjolske gramatike i španjolskog trgovačkog dopisivanja* autora Vojmira Vinje, u saradnji sa Ratiborom Musanićem. Vinja je bio

istaknuti hrvatski lingvista, romanista, začetnik studija hispanistike u Zagrebu (1969. godine).⁹ Pomenuti rečnik je objavljen u Zagrebu, u izdavačkoj kući Školska knjiga, na XV + 1132 strane, a namenjen je prevashodno studentima hispanistike i romanistike. Kao što se vidi iz naslova, rečnik sadrži i osnove španske gramatike i primere i obrasce trgovačke korespondencije, kao i spisak učestalih skraćenica u zemljama španskog govornog područja. Značajno je naglasiti da leksikografski članci Vinjinog rečnika sadrže i ustaljene izraze i terminološke sintagme, što čini ovaj rečnik još vrednijim za njegove korisnike. Vinja se osvrće i na problem određivanja onoga što bi se moglo nazvati standardom španskog jezika, a usled velike raslojenosti ovoga jezika: „umjesto više-manje određenog k o r p u s a normiranog rječnika morali smo dati što bogatiji p o p i s oblika koji su u živoj upotrebi od Kastilije i Andaluzije do Filipina i Ognjene zemlje“ (Vinja 2017: V). Rečnik je do sada imao 6 izdanja¹⁰, a od 3. izdanja, iz 1991. godine, po raspadu bivše Jugoslavije, u naslovu rečnika je naziv *hrvatski jezik*.

Vojmir Vinja je, u saradnji sa Rudolfom Kožljanom, objavio i *Langenscheidtov univerzalni rječnik. Španjolsko-hrvatskosrpski, hrvatskosrpsko-španjolski*, 1972. godine (Zagreb: Mladost). Malog formata, rečnik se sastoji od oko 30.000 odrednica, na početku sadrži sažete podatke o izgovoru i pisanju u španskom jeziku, dok se na kraju nalazi spisak nekih španskih skraćenica, brojevi, razlomci, računске radnje, ustaljene i učestale konstrukcije karakteristične za neke svakodnevne komunikativne situacije, a zatim i spisak naziva nekih jela i namirnica (uključujući, na primer, nazive nekih riba, divljači, živine itd. na oba jezika, pa čak i nekih španskih nacionalnih jela).

Sva tri objavljena dvojezična rečnika su opšteg tipa, s tim što su prvi (Grujićev) i treći (rečnik Vinje i Kožljana) selektivni.

U *jugoslovenskoj* odnosno *srpskohrvatskoj* fazi objavljen je i jedan terminološki (dakle, restriktivni, specijalizovani) rečnik, i to *Leksikon društveno-političke i samoupravne terminologije: srpskohrvatsko-španski*, 1977. godine (Beograd: CAS).¹¹ Autor je Novak Strugar, dok je prevodilac na španski Argentinac Huan Oktavio Prens (*Juan Octavio Prenz*), inače jedan od prvih stranih lektora na studijskoj grupi Španski jezik i književnost, osnovanoj 1971. godine pri Katedri za romanistiku Filološkog fakulteta

⁹ <http://www.ffzg.unizg.hr/roman/odsjek/povijest-odsjeka/>

¹⁰ I izdanje je iz 1971, II iz 1985, III iz 1991, IV iz 2000, V iz 2005. i VI iz 2017. godine.

¹¹ Iste godine su objavljeni i srpskohrvatsko-nemački, srpskohrvatsko-francuski, srpskohrvatsko-italijanski i srpskohrvatsko-ruski leksikoni, dok je isto leksikografsko delo za srpskohrvatsko-engleski jezik objavljeno dve godine kasnije.

(Soldatić 2011: 31). Leksikon kao odrednice uvršćuje i proste i složene leksičke jedinice odnosno kolokacije, ustaljene i terminološke sintagme (npr. 'vanklasna politika', 'akcioni plan', 'verifikacija mandata', itd.), pa čak i naslove, slogane itd., koji se stavljaju pod uglaste navodnike («Dečja bolest levičarstva u komunizmu», «Fabrike radnicima», itd.). Zanimljivo je pomenuti da u okviru prostih odrednica (koje su pre svega imenske, ređe pridevske) autor navodi i reči i sintagme uz koje odrednička reč kolocira; na primer, *akumulacioni, amortizacioni, investicioni, proizvodni, socijalnog osiguranja, stambeni, za kreditiranje, zajedničke potrošnje, zajedničkih rezervi* nabrojani su u okviru odrednice **fond**.

3.2. Dvojezični špansko-srpski / srpsko-španski rečnici

Od 90-tih godina XX veka u Republici Srbiji je objavljeno 20 dvojezičnih rečnika koji uključuju španski i srpski jezik. U pitanju su selektivni rečnici opšteg tipa (priručni i džepni), posebni, konkretnije – terminološki rečnici, a zatim i specijalni, i to slikovni i ilustrovani.

Zoja Stojanović i Ivana Stojanović potpisuju autorstvo *Džepnog srpsko španskog rečnika*, objavljenog 1995. godine (Beograd: Pirc, Svjetlost-B). Rečnik je malog formata, a objavljen je u tiražu od 1.500 primeraka. Na početku rečnika nalazi se španska abeceda, sa nazivom slova i izgovorom, a potom na dve strane sledi opis izgovora i pravila akcentovanja. Autorke naglašavaju i upotrebu obrnutih upitnika i uzvičnika na početku rečenice u španskom jeziku i navode skraćenice (samo za rod¹²) kao i to da član *el* označava muški rod imenice, a *la* ženski rod imenice. Posle srpsko-španskog rečnika sledi dodatak, u kome se registruju pozdravi, oslovljavanje, izrazi učtivosti, nazivi za dane i mesece, prosti i redni brojevi, nazivi nekih zanimanja, imena gradova koji se izgovaraju drugačije nego na srpskom jeziku, itd. Uočavaju se manje slovne greške i propusti u grafičkom akcentu (npr. *veintidos, veintitres* umesto *veintidós, veintitrés*, itd.). Rečnik sadrži i složene odrednice, među kojima ima kako ustaljenih tako i slobodnih sintagmi (**prokrčiti put, sklapati prijateljstva, sklapati ugovor, telesna vežba, viseći most, vozna karta, povesti parnicu, povratak u domovinu, površina vode** itd.).

Kao što smo kazali, *Džepni špansko-srpski rečnik sa kratkom gramatikom španskog jezika* autora Branislava Grujića objavljen je 1994. godine kod izdavačke kuće Obod iz Cetinja (tiraž 2.000 primera), a *Džepni srpsko-španski rečnik* istog autora objavili su Obod i Draganić (Cetinje i

¹² Navodi se i skraćenica za srednji rod, što može da navede na pogrešnu pomisao da u španskom jeziku postoje imenice srednjeg roda.

Beograd) 1999. godine (tiraž 1.000 primeraka). Grujić je autor i „novog standardnog rečnika“ *Nuevo diccionario estándar español-serbio serbio-español / Novi standardni rečnik špansko-srpski srpsko-španski* iz 2001. godine, objavljenog kod izdavačke kuće Jasen iz Nikšića. Rečnik je štampan u tiražu od 2.000 primeraka, na 1023 strane, a korekturu i doradu su potpisale Nataša Romanić i Violeta Stepanović. Već na koricama se može pročitati da rečnik sadrži „preko 100.000 reči, izraza, fraza i sinonima sa kratkom gramatikom španskog jezika i tematskim tabelama“. Dakle, osim dva dela rečnika, ova publikacija obuhvata i gramatički dodatak (na čak 200 strana), rečnik sinonima (str. 503–697), oblike pravilnih i nepravilnih glagola i slikovni rečnik (str. 903–1023). Rečnik je uređen tako da se u okviru jednog leksikografskog članka nalaze reči iz istog etimološkog gnezda, kao i ustaljene konstrukcije i poneki frazeološki izraz. Na primer, pod odrednicom **palabra** nalaze se, između ostalog, i **empeñar la palabra**, **palabra pesada**, **beber las palabras** itd.; u okviru odrednice **biblioteca** nalaze se sintagme **javna biblioteka** i **pokretna biblioteka**, kao i imenica **bibliotekar**. Kao i u džepnim rečnicima koji su prethodili standardnom rečniku, autor se služi glosama, navedenim u zagradama, poput sledećih:

natural *adj.* (...) **naturalismo** (...) **2** naturalizam (u književnosti, filosofiji)
naipada *f* (...) **naipe** *m* karta (za igranje)
šaka *f* (...) (**količinski**) puñado *m*, manípulo *m*
gaćan *adj* (**golub**) (zool.) pichón.

Grujićev rečnik preštampan je 2002. godine, kod iste izdavačke kuće. Rečnik istoimenog naslova, čije autorstvo osim Branislava Grujića potpisuje i Marijana Srđević, objavio je 2006. godine Obod Cetinje, u istom tiražu, ovoga puta na 944 strane. Rečnik je preštampan 2007. godine, na Cetinju (Obod) i u Beogradu (Predrag i Nenad), u tiražu od 2.500 primeraka, i vodi se kao 3. izdanje. Četvrto izdanje, u tiražu od 1.000 primeraka objavile su iste izdavačke kuće 2011. godine, a rečnik je zadržao uređenje odrednica prema etimološkim gnezdima.

Prvi specijalizovani, konkretnije poslovni, rečnik španskog i srpskog jezika delo je autorke Karmen Vegas de Spalajković, pod naslovom *Business rečnik špansko-srpski: srpsko-španski* (Beograd: Žarko Albulj). Objavljen je 1997. godine. Autorka u sažetom predgovoru navodi da je tržište uslovalo potrebu za rečnikom „koji bi poslovnim ljudima približio ekonomsko-poslovnu terminologiju“, budući da za poslovnu korespondenciju, kako s pravom navodi autorka, nije dovoljno „opšte poznavanje jezika“. Rečnik

sadrži oko 7.500 stručnih reči i izraza, a štampan je u tiražu od 1.000 primeraka.

Godinu dana kasnije, 1998, Jasmina Boričić objavila je *Špansko-srpski i srpsko španski rečnik (sa osnovama španske gramatike)*, a izdavač je JRJ iz Zemuna. Rečnik je štampan u tiražu od 3.000 primeraka. Prema podacima do kojih smo mogli da dođemo uvidom u bibliotečke fondove, nijedan drugi rečnik nije doštampan koliko ovaj: ima 10 izdanja.¹³ U Predgovoru autorka kaže da je rečnik „namenjen svima onima koji žele da ovladaju španskim jezikom, a smatraju da im je za to dovoljno oko 10.000 reči“ (str. 4). Rečnik, kako se navodi, omogućava prevođenje raznovrsnih tekstova, a koncipiran je tako da omogućava jednostavnu pretragu. Tome doprinosi i podatak da su „uz pojedine pojmove, da bi se lakše koristili, dodate [su] složenice koje se najčešće vezuju za taj pojam“ (str. 4). Kao što se vidi iz naslova, rečnik sadrži i „skraćeni gramatički dodatak koji je prilagođen zahtevima korisnika za što jednostavniju upotrebu“ (str. 4). Posle Predgovora sledi spisak španskih i srpskih skraćenica¹⁴ korišćenih u rečniku. Između dva dela rečnika nalazi se deo nazvan „Osnovi španske gramatike“, koji obuhvata preko 50 gramatičkih tema, počev od diftonga, triftonga i pravila naglašavanja u španskom jeziku, preko roda i broja imenica i prideva, do glagolskih oblika. Na kraju rečnika je spisak korišćene literature, što pokazuje da je rečnik rezultat promišljenog i stručno utemeljenog rada. Primećujemo da autorke uvršćuju frazeološke konstrukcije unutar odrednice (npr. *al aire libre, de mal aire, fundar en el aire* itd. u okviru odrednice **aire**, *tener buenas aldabas, agarrarse a buenas aldabas* u okviru odrednice **aldaba**, itd.), što, u principu, doprinosi kvalitetu rečnika. Kada je u pitanju srpsko-španski deo rečnika, autorka u okviru iste odrednice uvršćuje reči iste tvorbene osnove, i onda kada one čine deo ustaljenih veza reči¹⁵, pa tako na primer u okviru **jedno|dušan** nalazimo i **jednoglasan, jednoličan, jednom, još jednom, jednoređan, jednoruk, jednostavan, jednostavno**, u okviru **pau|čina** nalazimo **pauk**, u okviru **pouč|avati** stoji i **poučan**, u okviru **potroš|ać** je uvršten i glagol **potrošiti**, itd.

Španski slikovni rečnik priređivača Bruna Vajsa objavila je 2002. godine izdavačka kuća Alnari i Ateneum iz Beograda, u tiražu od 500 primeraka. Rečnik ne sadrži uvod, a osmišljen je tako da izgleda kao

¹³ Posle njega, *Novi standardni rečnik špansko-srpski / srpsko-španski* Branislava Grujića i *Špansko-srpski / srpsko-španski rečnik* Vojislava Nikolića do sada su preštampani 5 puta (u bibliotečkom zapisu stoji da su izdanja ovih rečnika iz 2011. odnosno 2019. godine u štampi i da ne postoje primerci ove građe ni u jednoj biblioteci u COBISS.SR sistemu).

¹⁴ I ovde se uočavaju neke slovne greške, poput **ambigno* umesto *ambigüo*, **despertivo* umesto *despervivo* itd.

¹⁵ Na primer **pečeni krompir** (pod **pečen**), **anđeo čuvar** (pod **anđeo**), **alkoholno piće** (pod **alkohol**) itd.

bojanka (ilustracije je radio Zoran Davidović), na 32 strane + indeks. Pokriva 14 tema (na primer, prevozna sredstva, zoološki vrt, u parku, na plaži, itd.), posle kojih sledi „Index“ (strane 33–36), u kome se na početku pojašnjava upotreba oblika *el, la, los* i *las* uz reči, te način obeležavanja izuzetaka i naglašenog sloga¹⁶.

Pod pokroviteljstvom ambasade Španije odnosno Španske agencije za međunarodnu saradnju, Foto Futura iz Beograda objavila je 2003. godine džepni *Špansko-srpski srpsko-španski didaktički rečnik / Diccionario didáctico español-serbio serbio-español*. Urednici su Jelena Filipović i Sesar Dijes Plasa (*César Díez Plaza*), a prevoditeljke su Vesna Mastalo i Ivana Šekularac Popović. Korekturu potpisuju Maja Andrijević i Hugo Marcos Blanco. Ovaj „bazični“ rečnik, kako ga sami urednici karakterišu, namenjen je onima koji počinju učenje španskog odnosno srpskog jezika, s ciljem da „postane nezaobilazno sredstvo u prvim fazama učenja jednog ili drugog jezika“ (str. 8). Posle Uvoda sledi spisak korišćenih skraćenica i principi predstavljanja odrednica u rečniku, gde se uključuje i primer strukture jedne odrednice u rečniku. Navedene su, paralelno, abecede španskog i srpskog jezika, bez opisa izgovora glasova. Između dva dela rečnika nalazi se nekoliko stranica s leksičkim i gramatičkim temama u španskom jeziku (spisak osnovnih brojeva i naziva za dane u nedelji, mesece u godini, godišnja doba, zatim nekolicina korisnih izraza, nazivi narodnosti i spisak glagolskih perifraza, ilustrovanih primerima i njihovim prevodima). Na kraju rečnika se nalazi spisak korišćene literature, u kojoj su popisani praktično svi kod nas prethodno objavljeni rečnici španskog i srpskog jezika. U rečniku nismo primetili prisustvo ustaljenih izraza, ali se ponegde uočava upotreba glosa; na primer:

aborrecer *v* (...) napustiti (gnezdo); **alfil** *m* trkač¹⁷ (figura u šahu);
dar *v* dati; davati (plodove); otkucati (o satima); zaželeti (dobrodošlicu ili dobar dan); itd.

Glose su nekada navedene uz odredničku reč umesto u odgovarajućem značenju:

badem (drvo) *m* almendro *m*;
iščeznuti (o mrljama) *v* salir;
ljubazan (prema ženama) *adj* galante; itd.

¹⁶ Uočavaju se greške na nekim mestima, kao npr. u *panaderia* (bez grafičkog akcenta na *i*), gde se kao naglašeni slog pogrešno označava *e*: *panaderia*. Ima i grešaka drugog tipa, kao npr. *frutas enlastadas* (umesto *enlatadas*), *helado* „***kornet za** sladoled“ itd.

¹⁷ lovac

U srpsko-španskom delu rečnika primećuje se upotreba složenih odrednica, različitog tipa, kao npr. **ludovati za nekim, ljubav na prvi pogled, razviti fotografije, širiti glasine, školska klupa**, itd. Rečnik je preštampan 2004.¹⁸

Marijana Panžić i Biljana Kovačević priredile su *Špansko-srpski i srpsko-španski rečnik*, objavljen 2004. godine¹⁹ (Beograd: Duška), štampan ćirilničnim pismom. Rečnik je preštampan 2007. godine, u istoj izdavačkoj kući i u istom tiražu od 1.000 primeraka. U pitanju je džepni rečnik malog formata. Izdanje iz 2004. godine štampano je na 370, a izdanje iz 2007. godine na 308 strana. Priređivačice navode da ovaj rečnik „treba da koristi turistima kao praktičan priručnik prilikom vođenja svakodnevnih razgovora i pri čitanju lakših tekstova“. Makrostruktura i ovog rečnika je alfabetska, a rečniku prethodi spisak skraćenica²⁰ (iz pravca od španskog ka srpskom), a potom i španska abeceda (slovo, naziv slova i izgovor). Na spisku skraćenica ne možemo a da ne primetimo greške poput *istoria* (umesto *historia*), *fizica* (umesto *física*), kao i skraćenicu *intr.* koja se prevodi kao „neodređeno“ (umesto „neprelazni (glagol)“) i *v.* (*transitivo*), koja je rastumačena kao „prolazan“ (umesto „prelazni (glagol)“). U izdanju iz 2007. godine donekle je izmenjen odeljak o španskoj abecedi.

Dragana Tošić je autorka *Srpsko-španskog rečnika pravnih i poslovnih termina / Diccionario de términos jurídicos y de negocios serbio-español*, koji je 2005. godine objavila izdavačka kuća iz Beograda Službeni glasnik, u tiražu od svega 500 primeraka. Iz uvodnog teksta vidimo da je ovaj rečnik recenzirao dr Dalibor Soldatić, u to vreme vanredni profesor na Katedri za iberijske studije Filološkog fakulteta u Beogradu, ali i iskusni književni prevodilac, te simultani i konsekutivni prevodilac neknjiževnog diskursa odnosno „stručnih“ tekstova. Smatramo značajnom napomenu dr D. Soldatića u prvim redovima njegovog teksta, kada kaže: „Zadatak autora bio je izuzetno težak s obzirom na okolnost da nije imao na raspolaganju podatke o korisnicima kojima je takav rečnik namenjen, njihovom obrazovanju i potrebama, kako bi shodno rezultatima tih analiza odredio konfiguraciju svog rečnika“. Iako nije leksikograf, ali jeste neko ko radi s rečnicima, te ume da prepozna njihov značaj, kao i značaj različitosti ovih leksikografskih dela s obzirom na korisničke potrebe, dr D. Soldatić iznosi ovu dragocenu napomenu kao neko ko se i sâm susreo s brojnim prevodilačkim zadacima, u kojima je bilo potrebno pronaći tačan i precizan

¹⁸ U pitanju su besplatni primerci.

¹⁹ U rečniku stoji 2003. godina.

²⁰ Izostaje spisak skraćenica iz pravca od srpskog ka španskom, jer ih i nema uz reči na srpskom jeziku.

ekvivalent. Autorka u predgovoru navodi niz specijalizovanih rečnika kojima se služila prilikom izrade ovog srpsko-španskog rečnika pravnih i poslovnih termina, i sažeto objašnjava kako je koncipiran rečnik. Kaže, takođe, da je obuhvaćena leksika iz oblasti prava, trgovine, poslovanja, finansija, bankarstva, osiguranja, obrazovanja, zatim društveno-politička terminologija, ali i reči i izrazi iz savremenog jezika koji su prisutni u medijima i međunarodnoj komunikaciji. Nakon spiska skraćenica sledi srpsko-španski rečnik, koji sadrži preko 27.000 odrednica.

Iste godine kada je objavljen ovaj posebni rečnik, objavljen je i selektivni rečnik opšteg karaktera *Špansko-srpski / srpsko-španski rečnik* koji je priredio Vojislav Nikolić, kod izdavačke kuće Jasen iz Beograda. Lekturu je radila Erminija Koredera-Gerber (*Herminia Corredera-Gerber*). Kako se vidi iz CIP-a, ovo je, prema Predgovoru, 1. izdanje, a štampano je u tiražu od 2.000 primeraka, na 1.124 strane. Prvo izdanje rečnika je preštampano 2006. godine (u tiražu od 2.000 primeraka), iz 2010. godine datira 2. izdanje (u tiražu od 1.000 primeraka), dok je 2014. godine objavljeno 3. izdanje (u tiražu od 1.000 primeraka). Predgovor svakom od pomenutih izdanja je praktično isti, uz neznatne razlike u formulacijama nekoliko rečenica. Nije navedeno koji broj odrednica beleži rečnik. Ispred svakog od dva glavna dela rečnika nalazi se spisak skraćenica, dok se između njih nalazi „Rečnik sinonima“ (strane 571–780) i „Kratka gramatika španskog jezika“ (strane 781–932). Na kraju je uvršten i slikovni rečnik (str. 1320–1431), kome prethodni spisak skraćenica. Iz zapisa u COBISS-u vidimo da je 2019. godine u štampi bilo još jedno, 4. izdanje, u istom tiražu od 1.000 primeraka i na istom broju strana, ali primerci još uvek nisu dostupni u bibliotekama.

Biljana Romčević priredila je *Ilustrovani rečnik španskog jezika*, koji su 2006. godine objavili Teatar Za iz Beograda i Liber iz Novog Sada, na 93 strane, u tiražu od 500 primeraka. Iz predgovora saznajemo da je rečnik namenjen „deci koja počinju da uče španski jezik“ i da je kreiran „kao savremeno nastavno sredstvo i koristan priručnik“. Napominje se i da je rečnik u skladu s planom i programom za učenje jezika na početnom nivou (premda se ne navodi na koji plan i program se tačno misli), te da je sastavljen po uzoru na „moderne svetske rečnike tog tipa“. Reči su grupisane tematski, a na kraju se nalazi „indeks svih reči navedenih u rečniku sa odgovarajućom transkripcijom“. Međutim, u „Rečniku pojmova“ reči nisu transkribovane, već je samo ponuđen njihov prevod na srpski jezik. Kod španske abecede („Alfabeto“) stoji transkribovan naziv svakog slova (bez ikakvih zagrada i fonetskih znakova), a ponegde je, u zagradi, dato sažeto pojašnjenje odnosno glosa.

Milutin Stojanović²¹ je autor *Rečnika fraza i opštih izraza: srpsko-španski. 55.000 terminoloških jedinica*, koji je 2006. godine, u tiražu od 500 primeraka, objavila Građevinska knjiga iz Beograda.²² Lekturu i korekturu potpisuje priznata prevoditeljka hispanistkinja Biljana Bukvić. U uvodnoj napomeni, autor navodi da je 5 godina boravio na Karibima (konkretnije, na Kubi), gde je prikupljao i obrađivao građu za srpsko-španski opšti i frazeološki rečnik. Nakon uvodne napomene sledi rečnik, posle kojeg, od strane 931, ide odeljak „Španski alfabet“, zatim „Dani u nedelji“, „Godišnja doba“ i „Meseci u godini“ (na strani 933), a na kraju su uvršteni i „Neki rebusi-zagonetke (rešene)“ (str. 934–936), koje takođe sadrže prevod na srpski jezik. Kako stoji u naslovu, rečnik sadrži „opšte fraze“, odnosno veoma različite konstrukcije, uglavnom slobodne kombinacije reči (npr. *bivši ambasador, često ponavljati*, itd., a često sadrže glagol u ličnom glagolskom obliku, kao npr. *stekao sam utisak, stekao je prednost od deset metara, situacija traži od svih*, itd.), ali i neke kolokacije (npr. *steći prijatelje, steći ugled, sticaj okolnosti* itd.), pa čak i poslovice ili konstrukcije nalik njima (npr. *Često onaj ko čeprka, nađe ono što nije hteo*). „Fraze“ su poredane abecedno, prema prvoj reči, što za korisnike i nije naročito praktično.

Karmen (*Carmen*) Vegas de Spalajković je autorka *Rečnika idioma i fraza: špansko-srpski srpsko-španski*, koji je 2006. godine objavio Megatrend univerzitet u Beogradu, u tiražu od 200 primeraka, na 163 strane. Lekturu je radila hispanistkinja Đurđa Trajković. Pošto rečnik nema nikakav uvod, ne znamo koje vrste „idioma i fraza“ uključuje i koji je bio kriterijum njihovog odabira. Zanimljivo je i da izrazi, kojih ima 1.000, ne idu abecednim redosledom, ali su obeleženi brojevima. Uz svaki izraz se navodi primer, bez izvora, na osnovu čega zaključujemo da su primeri autorski. Na kraju rečnika nalazi se spisak svih španskih izraza, poredanih alfabetski, s ekvivalentom u srpskom jeziku, i s rednim brojem, radi lakšeg nalaženja u rečniku. Iako u naslovu stoji *špansko-srpski, srpsko-španski*, izrazi ipak idu samo iz pravca od španskom ka srpskom jeziku.

U COBISS-u smo našli podatak o elektronskom špansko-srpskom / srpsko-španskom rečniku, iz 2007. godine, u izdanju Primatrona iz Novog Sada, čiji je urednik Dragan Božić, a saradnik Ilario Kastuera Montoro

²¹ Autor je, kako se vidi iz njegovih uvodnih napomena, preveo na srpski jezik poeziju nekih kubanskih i latinoameričkih pesnika. Iz njegovih reči se stiče zaključak da nije hispanista, ali je očigledno da je upoznao španski jezik i kulturu govornog područja na kojem je boravio.

²² Godine 1960, u istoj izdavačkoj kući, Stojanović je objavio sličan rečnik srpskog i engleskog jezika.

(*Hilario Castuera Montoro*); međutim, prema zapisu, rečnik je i dalje u pripremi, tako da nemamo uvid u njegovu strukturu.

Veljko Nikitović potpisuje *Srpsko-španski / špansko-srpski rečnik sa gramatikom*, objavljen 2013. godine u Beogradu, kod izdavačke kuće Book. Štampan je u tiražu od 1.000 primeraka. Sadrži predgovor, spisak skraćenica, spisak korišćenih leksikografskih izvora, špansko-srpski rečnik, sažetu gramatiku španskog jezika i srpsko-španski rečnik. Kako navodi u Predgovoru, „[n]amera sastavljača je bila da odrednicama ovog rečnika obuhvati kako savremeni govorni jezik, koji u današnje vreme podrazumeva terminologiju osnovnih nauka i naučnih dostignuća, tako i standardni španski književni jezik, obogaćen frazeološkim izrazima, ali i familijarnim i figurativnim značenjem izvesnih reči i danas neizbežnim žargonskim odrednicama“ (str. 7). Autor napominje i da ovaj rečnik predstavlja „skelet“ budućeg opšteg srpsko-španskog rečnika, koji bi trebalo da bude objavljen kako u štampanoj tako i u elektronskoj formi. Rečnik beleži i neke toponime (npr. nazive država, okeana, kontinenata), a značajan segment čine ustaljene konstrukcije i frazeološki izrazi uvršćeni u rečnički članak, kao, na primer, *abalanzarse a los peligros* u okviru orednice **abalanzar**, *palabras mayores, comerse palabras, tomar la palabra, torcer las palabras* u okviru odrednice **palabra**, *nuklearni reaktor* u okviru **reaktor**, *poštansko sanduče* u okviru **sanduče**, itd. I u ovom rečniku ističemo upotrebu glosa odnosno jezgrovitih leksikografskih pojašnjenja, u zagrada, koja se najčešće odnose na domen upotrebe, a koja umnogome olakšavaju razumevanje i pravilnu upotrebu odgovarajuće reči; na primer: **pajear** v hraniti (konja) slamom; **čačkati** v (zube) mondarse, (*vatru*) hurgar, hurgonear, (*zadirkvitati*) burlar; itd.

Godine 2014. Milomir Kragović je uredio *Džepni rečnik srpsko-španski*, koji je objavila izdavačka kuća Jasen iz Beograda (ćiriličnim pismom), u tiražu od čak 16.000 primeraka. U ovom rečniku malog formata i obima primećuje se, osim reči iz opšteg leksičkog fonda, i prisustvo naziva nekih kontinenata, zemalja i njihovih naroda (npr. **Amerika, Afrika, Poljska, Španija, Rusija; Amerikanac, Afrikanac**, itd.). Leksikografski članci ponekad sadrže ustaljene izraze, terminološke sintagme, ali i slobodne sintagme, za koje se može oceniti da su smatrane korisnim za svakodnevnu upotrebu; na primer:

afera *f.* escándalo *m*; **ljubavna afera** aventura amorosa *f*; **imati aferu sa tener** una aventura con

burgija *f.* barrena *f.*, taladro *m*.; **burgija za kamen** barrena *f.*

cena *f.* coste *m.*, precio *m.*, monta *f*.; **po svaku cenu** a toda costa; **prodavati ispod cene** malvender, vender a bajo precio; **sniženje cena** reducción de precios).

Rečnik koristi odgovarajuće skraćenice (za leksičku kategoriju, rod i broj, nivo upotrebe, registar itd.), koje su izlistane na samom početku rečnika.

Iste godine, 2014, objavljen je i *Dvojezični slikovni rečnik (špansko-srpski)*, u Vulkan izdavaštvu iz Beograda. Urednik je Nenad Atanasković, a prevod potpisuju Dubravka Trišić i Svetlana Babović. Dakle, ne radi se o autorskom rečniku već o rečniku prevedenom na srpski jezik. Beleži više od 6.000 reči i fraza, podeljenih tematski (ljudi, izgled, dom, službe, kupovina, hrana itd.).²³ Na kraju rečnika se nalazi registar za svaki od jezika. Moderan grafički dizajn, boje i ilustracije čine ovaj rečnik veoma privlačnim za korisnika koji ima potrebu za osnovnim izrazima karakterističnim za neke svakodnevne situacije ili u početnim fazama učenja španskog jezika.

Ista izdavačka kuća, Vulkan izdavaštvo iz Beograda, objavila je *Srpsko španski rečnik osnovnih reči i izraza sa izgovorom 2015. godine*, autorki Aleksandre Golubović i Vesne Zorić. U pitanju je rečnik malog formata i modernog dizajna (izgledom podseća na mobilni telefon), rađen u boji, što ga dodatno čini atraktivnim. Iako u nazivu stoji „rečnik“, nije u pitanju klasično leksikografsko delo već pre svojevrsan sažeti priručnik, u kome će korisnici pronaći neke opšte izraze potrebne u različitim situacijama (putovanja, u hotelu, banci, pošti, restoranu, kupovini, itd.). U pitanju je, može se reći, „šablonski“ mini-priručnik, prethodno izrađen za engleski, francuski, italijanski i nemački jezik.

U Novom Sadu, izdavačka kuća Lingea objavila je 2017. godine *Španski džepni rečnik (ne samo za početnike)*, malog formata i obima (31.000 reči), koji čini deo edicije autorskog kolektiva Lingea d.o.o., zajedno sa rečnicima srpskog i engleskog, nemačkog, francuskog, italijanskog, ruskog i drugih jezika.²⁴ Iz Predgovora saznajemo da je rečnik sačinjen od reči savremenog španskog jezika, koje su u opštoj upotrebi Ž kako u učenju jezika, tako i u svakodnevnom životu i radu. Rečnik sadrži i neke učestale izraze iz književnog ali i govornog jezika. Posebno se naglašava da je rečnik zasnovan na relevantnim izvorima, koje čine reprezentativni jednojezični rečnici španskog, poput rečnika Španske kraljevske akademije, rečnika *CLAVE*, rečnika *Diccionario de Salamanca* i drugih, što je nesumnjivo dobra i pouzdana osnova za dvojezični rečnik. I u ovom rečniku izdvajamo upotrebu više korisnih informacija za pravilnu upotrebu reči: glose, oznake

²³ U instrukcijama za korišćenje rečnika navode se i neke „praktične aktivnosti“ za upotrebu rečnika, koje treba da posluže memorisanju reči i izraza i bogaćenju osnovnog vokabulara.

²⁴ Rečnici su dostupni na <https://recnici.lingea.rs/>

za jezički stil, geografsku upotrebu i dr. Odgovarajući spisak skraćenica dat je na početku rečnika, dok se na kraju nalazi indeks nepravilnih glagola, s brojem strane na kojoj se nalazi svaki od njih, a date su i paradigme nepravilnih glagola, koji su u rečniku označeni zvezdicom. Kod nepravilnih glagola se, takođe, ukazuje na model promene, što korisnicima ovog leksikografskog dela značajno olakšava adekvatnu upotrebu glagolskih oblika. Rečnik prepoznaje značaj izraza, ustaljenih i terminoloških sintagmi, ali i ustaljenih formula, a uvodi ih znakom ► :

llevar (...) ► ~ **la responsabilidad de alg** biti odgovoran za šta; ~ **(puesto)** imati na sebi; ~ **alg consigo** uzeti šta sa sobom; **llevarse bien con algn** složiti se sa kim, biti dobar sa kim; ~ **(se) alg** odneti koga/šta gde (na drugo mesto).

Ukoliko reč pripada dvema kategorijama (npr. pridev i imenica), onda se njihova značenja razdvajaju znakom ◆ :

abonado,-a *prid.* pretplaćen (novine itd.) ◆ *m* pretplatnik (novina itd.); **adulto,-a** *prid.* odrastao, velik (odrasli itd.) ◆ *m* odrasli.

Homonimi se u ovom rečniku tretiraju kao zasebne odrednice (npr. **alto**, **predlog**, **redak**, itd.).²⁵ Rečnik beleži i nazive nekih država, planinskih venaca i naziva naroda i nacionalnosti, a uočava se i nekolicina skraćenica, kao na primer SAD, NATO / EE.UU., OTAN. Najzad, rečnik obiluje glosama odnosno propratnim informacijama, od kojih se posebno ističu one koje se odnose na domen upotrebe i valentnost, što nesumnjivo pozitivno utiče na kvalitet rečnika; na primer:

cargar* *gl* (conj pagar) **1** natovariti šta kamo (na kamion itd.), opteretiti šta (težinom) **2** napuniti (oružje) **3** napuniti (bateriju itd.), puniti (bateriju) **4** opteretiti koga čim, opterećivati (porezom itd.) **5** pripisati na dug šta **6** učitati (podatke) (...)
tući *gl* **1** koga pegar a algn, dar una paliza a algn **2** (o srcu) latir **3** šta golpear *alg*, dar golpes *en alg* **4** (šlag itd.) montar, batir

Na samom kraju rečnika, na poslednjoj strani, nalaze se osnovni i redni brojevi, nazivi za dane i mesece, delove dana, te nekoliko korisnih izraza.

Zavod za udžbenike iz Beograda objavio je seriju školskih dvojezičnih rečnika, među kojima se 2018. godine našao i *Špansko-srpski / srpsko-španski rečnik za osnovnu školu*, autorke Luize Valozić. Štampan

²⁵ Ne ulazimo u kriterijume određivanja homonima.

je ćirilničnim pismom u 3.000 primeraka. Kako se vidi iz predgovora, ovaj rečnik je namenjen đacima osnovne škole koji uče španski kao strani jezik, ali ga „mogu koristiti i svi oni koji uče španski jezik putem drugih vidova nastave ili samostalno“ (str. IX). Špansko-srpski deo rečnika sadrži oko 3.900 odrednica, a 3.500 obuhvata srpsko-španski rečnik. U skladu s tipom korisnika kojima je rečnik namenjen, značenja su ilustrovana primerima, a dato je i sažeto uputstvo za korišćenje rečnika, koje uključuje i pojašnjenje upotrebljenih rečničkog metajezika, što je veoma važan segment svakog rečnika. Nakon uputstva data je španska abeceda s fonetskom transkripcijom španskih glasova, a potom i lista skraćenica. Rečnik je štampan u boji, čime je i vizuelno prilagođen tipu korisnika. Najzad, rečnik sadrži i nekoliko dodataka, i to: listu s nazivima zemalja i gradova sveta na španskom jeziku, nazive španskih pokrajina, njihovih glavnih gradova i stanovnika, tabelu sa osnovnim brojevima, a potom i špansko-srpski tematski vokabular (hrana, piće, voće, povrće, biljke, domaće životinje, divlje životinje, delovi tela, prostorije u kući i nameštaj). Na kraju izdanja je i spisak korišćenih rečnika.

3.3. Višejezični rečnici koji uključuju španski i srpski jezik

U jugoslovenskoj leksikografskoj fazi izrađena su 4 višejezična rečnika koja u naslovu imaju srpski / srpskohrvatski ili hrvatskosrpski jezik, a u postjugoslovenskoj fazi ima ih 11.²⁶ Iako su neki od njih lokalizovani na srpski, odnosno postojeći rečnici su prošireni terminima u srpskom jeziku (npr. *Internacionalni rečnik pozorišnih termina*, *Evropski rečnik*, *Rečnik EUROVOC* itd.), ima i višejezičnika koji su autorski (npr. *Višejezični rečnik voća, povrća i začina*, *Višejezični terminološki rečnik istorije umetnosti* itd.).²⁷

Posebno bismo izdvojili najnoviji od njih, *Višejezični terminološki rečnik istorije umetnosti srpsko-francusko-italijansko-španski sa dvojezičnim glosarima* (Beograd: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, 2018), koji sadrži približno 30.000 odrednica. Autorke ovog

²⁶ *Višejezični dendrološki rečnik* Milorada Šijka ne sadrži nazive jezika u naslovu, ali se i španski jezik nalazi među njima, premda ne kod svih termina.

²⁷ Postoje publikacije nalik višejezičnim rečnicima (npr. *Jezici sredozemnih zemalja (i engleski)*, Beograd: Yu marketing press – Verzal press, 1999. ili *Rečnik i razgovornik / Vocabulario y frases cotidianas / Vocabulary and Everyday Phrase (srpski, španski, engleski)* Beograd: YU Marketing Press, 2002, čiji je priređivač, u oba slučaja, Stanoje Jovanović, a prevoditeljka za španski jezik Nadežda Zarubica); međutim, nisu u pitanju višejezičnici već bazični jezički priručnici, koji sadrži tematski uređene osnovne reči i izraze, karakteristične za svakodnevne situacije.

rečnika, Jasna Vidić, Danijela Đorović i Marina Nikolić, predaju pomenuta tri strana jezika na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Istraživački pravci autorki usmereni su, pre svega, ka jeziku struke, metodici nastave stranih jezika, leksikografiji i prevođenju, a osim sopstvenih znanja i kompetencija unesenih u ovaj rečnik, koristile su i opšte, stručne, terminološke i enciklopedijske rečnike pomenutih jezika, zatim opšte dvojezične rečnike, kao i stručnu literaturu, što je rezultiralo bogatim i jasno utemeljenim terminološkim rečnikom. Prema rečima autorki, „iako zamišljen kao terminološki, ovaj Rečnik razlikuje se od uobičajenog rečnika toga tipa po tome što je u odrednice uvršten i veći broj prideva i glagola, koji se, za razliku od imenica, tradicionalno ne smatraju terminima“ (str. 9). Ovakav odabir odrednica opravdan je time što je rečnik namenjen, pre svega, studentima istorije umetnosti, kao pomoć u savladavanju stručne terminologije. Rečnik sadrži i uputstvo za korišćenje, kao i odgovarajući spisak skraćenica i korišćenih simbola, čime se olakšava adekvatna upotreba rečnika. Prema uvodnim rečima Saše Brajović, redovne profesorke na Odeljenju za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta, „ovaj rečnik je ne samo ozbiljna i dragocena pomoć već i putokaz kako istinski čitati, promišljati i razumeti svet kulture i umetnosti“ (str. 8).

4. Zaključne napomene

Pretraživanjem bibliotečkih fondova u potrazi za leksikografskim delima koja uključuju španski i srpski jezik, ustanovili smo, najpre, da su prvi rečnici ovih jezika objavljeni 60-ih godina XX veka, kada se zvanični jezik na teritoriji bivše Jugoslavije nazivao srpskohrvatski ili hrvatskosrpski. Zatim, od 90-tih godina, u Republici Srbiji je objavljeno 20 dvojezičnih rečnika, različitog obima, formata i tipa (5 opštih /selektivnih/, 8 džepnih, 4 specijalizovana, 3 slikovna ili ilustrovanana), dok se jedini elektronski rečnik, čiji zapis postoji u sistemu, iz 2007. godine, i dalje vodi da je u pripremi. Objavljeno je, takođe, 11 višejezičnika, gde se među jezicima nalaze i španski i srpski jezik, a koji pokrivaju različite oblasti.

Postojanje solidnog broja specijalizovanih, pre svega terminoloških, rečnika (dvojezičnih i višejezičnih) u odnosu na opšte mogao bi da ukazuje na veću potrebu za upravo ovom vrstom leksikografske građe, dok preštampavanje rečnika opšte namene može da se tumači kao indikator potrebe za rečnicima koji obuhvataju opšti leksički fond. Odsustvo obimnijih rečnika opšte namene moglo bi da se objasni i time da, s jedne strane, njihova izrada zahteva, osim odgovarajućih kompetencija, veoma mnogo vremena, napora i adekvatnu tehničku podršku, pri čemu

leksikografski rad nije adekvatno vrednovan, a s druge time da prevodioci imaju visok nivo poznavanja kako jezika s kojeg prevode tako i maternjeg jezika, da se služe kvalitetnim i pouzdanim jednojezičnim rečnicima.

Budući da ne raspoložemo podacima o autorima rečnika, ne možemo biti sigurni da se uvek radi o hispanistima. Iz nedovoljno sistematizovane makro- i mikrostrukture u pojedinim rečnicima, kao i na osnovu činjenice da se neretko radi o dvojezičnim rečnicima adaptiranim za srpski i španski jezik, zaključujemo da autori i priređivači nisu formirani kao leksikografi, a iz uočenih jezičkih grešaka u nekima od njih zaključujemo da nisu ni filolozi–hispanisti.

Na kraju, možemo da zaključimo da srpska hispanistika i dalje stoji pred ogromnim leksikografskim izazovom — izradom obimnijeg špansko-srpskog / srpsko-španskog rečnika opšte namene.

BIBLIOGRAFIJA

- Ernandes Ernandes 2000: Humberto Hernández Hernández. «El diccionario en la enseñanza de E.L.E. (Diccionarios de español para extranjeros)». M.^a Antonia Martín Zorraquino y Cristina Díez Pelegrín (Eds.), *¿Qué español enseñar? Norma y variación lingüísticas en la enseñanza del español a extranjeros. Actas del XI Congreso Internacional de ASELE*, Zaragoza: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 93–103.
- Kocjančič 2004: Polonca Kocjančič. «Acerca de la macroestructura y la microestructura en el diccionario bilingüe», *Verba Hispanica*, 12: 171–185.
- Kostić-Tomović 2017: Jelena Kostić-Tomović. *Savremena nemačka leksikografija. Nemački i srpsko-nemački rečnici u prvoj polovini 21. veka: tipovi, vrste informacija i upotreba*. Beograd: FOKUS.
- Pejović 2013: Andjelka Pejović. «Alcances y perspectivas del español en Serbia», *Acta Hispanica*, XVIII: 49–60.
- Porto Dapena 2002: José-Álvaro Porto Dapena. *Manual de técnica lexicográfica*. Madrid: Arco Libros.
- Radić-Dugonjić 2002: Милана Радић-Дугоњић. „Српски језички тип и преводна лексикографија“. *Дескриптивна лексикографија стандардног језика и њене теоријске основе*, Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за српски језик САНУ, 343–350.
- Ruštaler 2005: Stefan Ruhstaller. «Consideraciones sobre los diccionarios monolingüe y bilingüe». M.^a Auxiliadora Castillo Carballo et al.

(Coords.), *Las gramáticas y los diccionarios en la enseñanza del español como segunda lengua: deseo y realidad*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 86–93.

Soldatić 2011: Dalibor Soldatić. „Hispanistika u svetu i u Srbiji“. Dalibor Soldatić i Željko Donić, *Svet hispanistike. Uvod u studije*, Beograd: Zavod za udžbenike, 7–37.

Šipka 2006: Danko Šipka. *Osnovi leksikologije i srodnih disciplina*. Novi Sad: Matica srpska.

Zgusta 1991: Ladislav Zgusta. *Priručnik leksikografije*. (Prevod: Danko Šipka) Sarajevo: Svjetlost.

DODATAK 1: Dvojezični rečnici koji uključuju španski i srpski/srpskohrvatski jezik (hronološki, prema prvom izdanju)

Jugoslovenska faza

1962: Grujić, Branislav. *Džepni špansko-srpskohrvatski rečnik sa kratkom gramatikom španskog jezika*. Beograd: Prosveta; Cetinje: Obod, 1962.

1965: Grujić, Branislav. *Džepni srpskohrvatsko-španski rečnik*. Beograd: Prosveta, Cetinje: Obod, 1965.

1971: Vinja, Vojmir; Ratibor Musanić. *Španjolsko-hrvatskosrpski rječnik s osnovama španjolske gramatike i španjolskog trgovačkog dopisivanja*. Zagreb: Školska knjiga, 1971. (XV+1132 strane)

1972: Vinja, Vinja; Kožljan, Rudolf. *Langenscheidtov univerzalni rječnik. Španjolsko-hrvatskosrpski, hrvatskosrpsko-španjolski*. Zagreb: Mladost, 1972.

1977: Strugar, Novak. *Leksikon društveno-političke i samoupravne terminologije: srpskohrvatski-španski*. Beograd: APS, 1977.

Postjugoslovenska faza:

dvojezični špansko-srpski / srpsko-španski rečnici

...1994: Grujić, Branislav. *Džepni špansko-srpski rečnik sa kratkom gramatikom španskog jezika*. Cetinje: Obod, 1994.

...1999: Grujić, Branislav. *Džepni srpsko-španski rečnik*. Cetinje: Obod, Beograd: Draganić, 1999.

1995: Stojanović, Zoja; Ivana Stojanović. *Džepni srpsko - španski rečnik*. Beograd: Pirg: Svjetlost - B, 1995.

- 1997:** Vegas de Spaljajković, Carmen. *Business rečnik špansko-srpski: srpsko-španski*. Beograd: Ž. Albulj, 1997.
- 1998:** Boričić, Jasmina. *Špansko-srpski i srpsko španski rečnik (sa osnovama španske gramatike)*. Zemun: JRJ, 1998.
- 2001:** Grujić, Branislav. *Nuevo diccionario estándar español-serbio serbio-español / Novi standardni rečnik špansko-srpski srpsko-španski*. Nikšić: Jasen, 2001.
- 2002:** Vajs, Bruno; Zoran Davidović. *Španski slikovni rečnik*. Beograd: Alnari, Ateneum, 2002.
- 2003:** *Špansko-srpski srpsko-španski didaktički rečnik / Diccionario didáctico español-serbio serbio-español*. Beograd: Foto futura, 2003.
- 2004:** Panžić, Marijana; Biljana Kovačević. *Špansko-srpski i srpsko-španski rečnik*. Beograd: Duška, 2004. (ćir.)
- 2005:** Tošić, Dragana. *Srpsko-španski rečnik pravnih i poslovnih termina / Diccionario de términos jurídicos y de negocios serbio-español*. Beograd: Službeni glasnik, 2005.
- 2005:** Nikolić, Vojislav. *Špansko-srpski / srpsko-španski rečnik*. Beograd: Jasen, 2005.
- 2006:** Romčević, Biljana. *Ilustrovani rečnik španskog jezika*. Beograd: Teatar Za; Novi Sad: Liber, 2006. (ćir.)
- 2006:** Stojanović, Milutin. *Rečnik fraza i opštih izraza: srpsko-španski: 55.000 terminoloških jedinica*. Beograd: Građevinska knjiga, 2006.
- 2006:** Vegas de Spaljajković, Carmen. *Rečnik idioma i fraza: špansko-srpski srpsko-španski*. Beograd: Megatrend univerzitet, 2006.
- 2013:** Nikitović, Veljko. *Srpsko-španski / špansko-srpski rečnik sa gramatikom*. Beograd: Book, 2013.
- 2014:** *Džepni rečni srpsko-španski*. Beograd: Jasen, 2014. (ćir.) (urednik Milomir Kragović)
- 2014:** *Dvojezični slikovni rečnik (špansko-srpski)*. Beograd: Vulkan izdavaštvo, 2014. (urednik Nenad Atanasković; prevod Dubravka Trišić i Svetlana Babović)
- 2015:** Golubović, Aleksandra; Vesna Zorić. *Srpsko španski rečnik osnovnih reči i izraza sa izgovorom*. Beograd: Vulkan izdavaštvo, 2015.
- 2017:** *Španski džepni rečnik (ne samo za početnike)*. Novi Sad: Lingea, 2017.
- 2018:** Valožić, Luiza. *Špansko-srpski / srpsko-španski rečnik za osnovnu školu*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2018. (ćir.)

DODATAK 2: Višejezični rečnici koji uključuju španski i srpski / srpskohrvatski jezik (hronološki, prema prvom izdanju)

Jugoslovenska faza

- 1969:** Simeon, Rikard and Vlatko Pavletić. *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva na 8 jezika: hrvatsko-srpski, latinski, ruski, njemački engleski, francuski, talijanski, španjolski*. I: A-O. 1. izd. Zagreb: Matica hrvatska, 1969.
- 1969:** Simeon, Rikard and Vlatko Pavletić. *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva na 8 jezika: hrvatsko-srpski, latinski, ruski, njemački engleski, francuski, talijanski, španjolski*. II: P-Ž. 1. izd. Zagreb: Matica hrvatska, 1969.
- 1987:** Ladan, Tomislav. *Osmojezični enciklopedijski rječnik: hrvatski ili srpski, ruski, engleski, njemački, francuski, talijanski, španjolski, latinski*. Vol. 1: A – E. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1987.
- 1991:** *Višejezični pravno-ekonomski rečnik: srpskohrvatski, slovenački, makedonski, ruski, engleski, nemački, francuski, italijanski i španski: 768 termina i izraza iz Zakona o stranim ulaganjima i Zakona o preduzećima*. Beograd: Udruženje naučnih i stručnih prevodilaca Srbije, 1991.

Postjugoslovenska faza

- 1993:** *Opšti leksikon železničkih stručnih izraza: francuski, nemački, engleski, italijanski, španski, srpski*. Beograd: Zavod za novinsko-izdavačku i propagandnu delatnost JŽ, 1993. (4. izd.)
- 1994:** Čobić, Timotej. *Višejezični rečnik voća, povrća i začina: srpsko-latinsko-englesko-francusko-nemačko-špansko-ruski*, Beograd: Prosveta, 1994.
- 1996:** *Međunarodni elektrotehnički IEC rečnik sa terminima na srpskom jeziku: elektroenergetika, elektronika i telekomunikacije. Knj. 1 (engleski, francuski, ruski, nemački, španski, italijanski, holandski, poljski, švedski, srpski)*. Beograd: Savezni zavod za standardizaciju, 1996.
- 1996:** *Rečnik železničkih stručnih izraza: francusko-nemačko-englesko-italijansko-špansko-srpski*. Beograd: Želnid, 1996. (glavni prevodilac: Gvozden Sredić; prevodioci: Snežana Petrović et al.)

- 1997:** Rej, Kenet; Ričard Sautern. *Internacionalni rečnik pozorišnih termina: srpski, engleski, francuski, nemački, italijanski, španski, holandski, švedski*. Beograd: Gea, 1997.
- 1998:** Gurso, Anri. *Evropski rečnik (srpski, engleski, nemački, francuski, italijanski, španski)*. Beograd: Narodna knjiga-Alfa, 1998.
- 2000:** Šijak, Milorad. *Višejezični dendrološki rečnik. Vocabularium dendrologicum multilinguum*, Beograd : Šumarski fakultet, 2000.
- 2003:** *Fudbalski rečnik / Football Dictionary / Dictionnaire du football / Diccionario del fútbol: srpsko-englesko-francusko-španski*. Beograd: A. Mihajlović, 2003. (Urednik: Aleksandar Mihajlović; prevodilac: Đorđe Dimitrijević)
- 2004:** Maletin, Stevan; Timotej Čobić; Vladimir Kunc; Milanko Bekvalac. *Višejezički rečnik ribarstva (englesko-francusko-nemačko-špansko-srpski) / Multilingual Dictionary of Fishery (English-French-German-Spanish-Serbian) / Dictionnaire polyglote des pêches (anglais-français-allemand-espagnol-serbe) / Mehrsprachiges Wörterbuch der Fischerei (Englisch-Französisch-Deutsch-Spanisch-Serbisch) / Diccionario poligloto de la pesca (inglés-francés-alemán-español-serbio)*. Novi Sad: Poljoprivredni fakultet, 2004.
- 2006:** *Rečnik EUROVOC: višejezično izdanje: srpski, engleski, francuski, nemački, italijanski, španski*. Beograd: Institut za međunarodnu politiku i privredu, 2006. (ćir.)
- 2018:** Vidić, Jasna; Danijela Đorović; Marina Nikolić. *Višejezični terminološki rečnik istorije umetnosti srpsko-francusko-italijansko-španski sa dvojezičnim glosarima*. Beograd: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, 2018. (ćir.)

ON DICTIONARIES THAT INCLUDE SPANISH AND SERBIAN LANGUAGE

Summary

The paper provides an overview of dictionaries that include Spanish and Serbian Language, published on the territory of the former Yugoslavia and in the Republic of Serbia, until 2019. The first dictionaries which include the mentioned languages date from the 1960s, and since the 1990s, 20 bilingual dictionaries and 11 multilingual dictionaries more have been published in the Republic of Serbia. A solid number of specialized, primarily terminological, dictionaries in relation to general ones could indicate a greater need for this type of lexicographic publications, while the reprinting of general purpose dictionaries can be interpreted as an indicator of the need for dictionaries that include general lexical fund. The absence of extensive general purpose dictionaries could be explained by the fact that, on the one hand, their development requires, in addition to appropriate competencies, a lot of time, effort and adequate technical support, where lexicographic work is not adequately evaluated, and on the other, the translators have a high level of knowledge of both the language from which they translate and their mother tongue, so they prefer using quality and reliable monolingual dictionaries.

Keywords: lexicography, dictionaries, bilingual dictionaries, multilingual dictionaries, Spanish Language, Serbian Language.

UDK: 821.134.2(862).09-31 Вальехо Ф.
811.134.2(862)'276.2

DOI: https://doi.org/10.18485/legado_hispanico.2020.ch18

Jasmina Markič¹
Universidad de Ljubljana
Eslovenia

LA PASIÓN POR EL IDIOMA EN *LA RAMBLA PARALELA* Y *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS*

Resumen

Una de las mayores pasiones de Fernando Vallejo (Medellín, Colombia, 1942), biólogo, escritor, cineasta, aficionado a la música clásica, es la pasión por la lengua en sus más diversas dimensiones. Le fascina la lengua cambiante, en su incesante movimiento, en sus múltiples formas pero critica la actitud normativa de las instituciones académicas y el uso de la lengua para fines políticos. El objetivo de este estudio es mostrar el lugar central que ocupa la lengua en dos novelas de Vallejo: *La Virgen de los sicarios* y *La Rambla paralela* y analizar el uso del idioma en los ejemplos seleccionados. En ambas novelas el protagonista es un narrador en primera persona de singular llamado, como el autor, Fernando. En la primera, Fernando es un viejo gramático homosexual que vuelve a su Medellín natal después de haber vivido años fuera del país, en la segunda, el narrador es un viejo escritor homosexual colombiano que llega a Barcelona para dar una conferencia en la Feria del Libro. En la primera prevalecen comentarios sobre el parlache, la jerga de las comunas, mientras que en la segunda los antioqueñismos y colombianismos. El estilo en las novelas analizadas destaca por su complejidad, la superposición de códigos y registros de la lengua hablada y de la escrita, un abundante vocabulario, el uso de metáforas y reiteraciones y la introducción de los más diversos temas. Prevalece la ironía, el sarcasmo, el humor negro, la crítica

¹ jasmina.markic@ff.uni-lj.si

punzante de la situación en Colombia en particular y en el mundo en general, pero también una profunda melancolía, una lacerante nostalgia por los tiempos pasados y felices de la infancia.

Palabras clave: Fernando Vallejo, gramática, la jerga de las comunas, antioqueñismos, colombianismos.

¡Qué impredecible es el idioma, cuánto cambian con el tiempo las palabras! ¡Que candidato esté emparentado con cándido, que quiere decir sin malicia ni doblez, puro, inmaculado, limpio, límpido, albo! Lo negro hoy dándose las de blanco... Las engañosas palabras, las deleznable palabras, las efímeras palabras que llenaron tu vida, capaces de apresar en su fugacidad cambiante toda la pureza y toda la ignominia.

(Vallejo 2011: 8)

1. Introducción

Fernando Vallejo (Medellín, Colombia, 1942) en su obra magistral sobre el lenguaje literario *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, publicada en 1983 y reimprimida varias veces, ofrece una dedicatoria a Cuervo: «A la memoria de Rufino José Cuervo, cuya vida fue la pasión por el idioma». Una de las mayores pasiones de Fernando Vallejo, biólogo, escritor, cineasta, aficionado a la música clásica, es también la pasión por la lengua en sus más diversas dimensiones. A Rufino José Cuervo (Bogotá, 1844 – París, 1911), eminente filólogo colombiano, le ha dedicado un libro, *El Cuervo blanco*, que es más que una biografía, es un «híbrido entre ensayo y biografía novelada» (Ospina 2015: 249), publicado en 2012. Vallejo venera la genialidad de Cuervo que transformó su *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* en gramática y la gramática en obra de arte. No logró terminarlo porque se le acabó la vida:

El idioma no cabe en un diccionario ni en un manual de gramática porque es escurridizo y burletero, y cuando uno cree que lo tiene en las manos se le fue. ¿Y en un diccionario que fuera a la vez léxico y gramática? ¡Ah, así la cosa cambia! Así la cosa es otra cosa. Cabe porque cabe. Y ése fue el hallazgo de mi paisano, iluminado por Dios (Vallejo 2011: 11).

En su discurso pronunciado en el centenario de la muerte de Cuervo en Bogotá Vallejo confiesa su amor y su dedicación a la lengua que él mismo usa brillantemente en sus obras. Afirma Vallejo, dirigiéndose a Cuervo en su tumba en el cementerio Père Lachaise de París:

Para ti la patria eran la religión y el idioma. Para mí, la religión del idioma pues otra no he tenido. ¿Pero cuál de tantos, si hay miles? Pues este en que hablo y pienso junto con veintidós países que por sobre la separación de ríos y montañas y selvas y fronteras y hasta la del mar inmenso en cuya otra orilla se encuentra España todavía nos entendemos (Vallejo 2011: 1).

Por otro lado, Vallejo es un acérrimo crítico de la Real Academia Española, de la gramática normativa, que intenta aprisionar la lengua en una camisa de fuerza, fijarla, limpiarla y darle esplendor. Al contrario, la lengua vive, cambia, se metamorfosea: «las palabras cambian de significado. Cambian en su sonido y se van transformando en otras. Ahora con mayor razón porque el cambio va más rápido. Los idiomas van cambiando a una velocidad alucinante» (Villena Garrido 2005). Además, se opone a la gramática como reflejo del poder político y símbolo de la nación, a la postura decimonónica oficial y a los presidentes gramáticos de Colombia. Vallejo sí defiende el buen uso del idioma, como se nota en las dos novelas analizadas, pero considera la lengua en perpetuo cambio. Le interesan las múltiples facetas del castellano y la lengua hablada que introduce en sus novelas: «El lenguaje común me parece muy interesante por sus cambios. El lenguaje literario es como otro idioma» (Villena Garrido 2005). Al lenguaje literario le ha dedicado la obra *Logoi* que, según él, es el libro que hizo para enseñarse a escribir (Villena Garrido 2005). «El idioma de la literatura difiere en vocabulario y en sintaxis del lenguaje de la calle. Es un idioma que aunque utilice colombianismos o mexicanismos no puede ser local» (Villena Garrido 2005).

2. La gramática en *La Virgen de los sicarios* y *La Rambla paralela*

En las dos novelas analizadas, el idioma, en su uso y como objeto de reflexión y crítica, ocupa un lugar central. En ambas novelas el protagonista es Fernando, en *La Virgen de los sicarios* es un viejo gramático homosexual; en *La Rambla paralela* un viejo escritor homosexual a punto de morir². Todas sus novelas están escritas en primera persona de

² «[...] Vallejo instaura como eje del relato una unidad inseparable entre el autor, el personaje y el narrador, que se concreta haciendo que todos los yo de las novelas compartan no

singular porque Vallejo considera que el narrador en tercera persona es imposible: «¿Cómo va a saber un pobre hijo de vecino qué piensan los otros si ya no nos aclaramos con este lío que es la mente de uno?» (Villena Garrido 2005).

En *La Virgen de los sicarios* (publicada en 1994) el narrador se dirige en primera persona a un interlocutor que llama parcerero («¿Y “parcerito” qué es? Es aquel a quien uno quiere aunque no se lo diga aunque el bien que lo sabe. Sutilezas de las comunas, pues» (LVS 39³)) y le relata sus recorridos por Medellín, su ciudad natal, la de su infancia feliz a la que ha regresado después de muchos años de exilio. La ciudad se ha transformado en un caos por las guerras debidas al narcotráfico, la caótica modernización empujada por la globalización capitalista, la masiva inmigración desde el campo a la capital de Antioquia causando grandes diferencias sociales, miseria y zonas marginadas, caldo de cultivo de la violencia. El narrador o protagonista no pasea solo por la ciudad, sino que va acompañado de dos jóvenes sicarios de los que se enamora, primero de Alexis y luego, tras la muerte de este, de Wílmor, asesino de Alexis. Solo cuando cae asesinado por otros sicarios su segundo amante Wílmor, Fernando se desprende de su yo para transformarse en el hombre invisible que va a la morgue («“Anfiteatro” llaman aquí a la morgue.» (LVS 116)) a reconocer el cadáver y pasa a la 3ª persona de singular (LVS 119–120). Pero, al final de la novela vuelve a la primera persona de singular dirigiéndose al parcerero y haciéndole cómplice: «Bueno parcerero, aquí nos separamos, hasta aquí me acompaña usted. Muchas gracias por su compañía y tome usted, por su lado, su camino que yo me sigo en cualquiera de estos buses para donde vaya, para donde sea.» (LVS 121). En sus recorridos por la ciudad caótica Fernando reflexiona sobre la lengua, incorpora en su relato la jerga de las comunas⁴, los giros de lengua y expresiones populares de los jóvenes marginales y los giros locales de la zona. Actúa como gramático, comenta y explica los términos que marca entre comillas, pero los va incorporando en su lenguaje ya que se involucra en el mundo de los sicarios. El uso de la

solo el enfado con Colombia y sus gobiernos, la furia anticlerical, la preocupación por la decadencia del lenguaje, el odio a las mujeres, entre muchos otros temas, sino también las señas de identidad del autor: nombre, apellido, edad, sexualidad y nacionalidad» (Lander 2015: 222).

³ Los ejemplos citados de las novelas llevan entre paréntesis las iniciales del título (LVS, LRP) seguidas del número de la(s) página(s).

⁴ El parlache, jerga de los jóvenes de las comunas de Medellín, apareció en los años ochenta del siglo pasado cuando en Medellín reinaba la violencia, el narcotráfico, el sicariato. Actualmente se estudia esta variante del lenguaje que se ha difundido a todos los niveles sociales.

lengua tanto en *La Virgen de los sicarios* como en *La Rambla paralela* está muy ligado al registro oral.

La Rambla paralela, publicada en 2002, es una novela con un específico tratamiento de las voces narradoras que oscilan de modo permanente entre la primera y la tercera persona en un desdoblamiento del narrador que se dirige al que lo escucha (lee). Sus temas recurrentes son el paso del tiempo («Todo lo que algún día es otro día deja de ser» (LRP 189)) y la fugacidad de la vida humana («El aguardiente se lo tomaron, las ilusiones se evaporaron y la vida se fue pasando, pasando, pasando, acabando, acabando, acabando» (LRP 107)), el recuerdo («A veces lo más difícil de recordar es el recordatorio. No hay técnica más incierta que la mnemotecnia. La mnemotecnia es una telaraña colgada del vacío, y la vida un desastre» (LRP 186)), la vejez («La vejez es indigna, indecente, repulsiva, infame, asquerosa, y los viejos no tienen más derecho que el de la muerte» (LVS 88)) y la muerte («Y la Muerte una obsesiva labradora. No descansa» (LVS 56)), temas muy presentes también en la *Virgen de los sicarios*. Un anciano escritor colombiano es invitado a hablar en la Feria del Libro de Barcelona en la que el país invitado es Colombia. El escritor deambula por Barcelona y bajo la influencia del alcohol y el insomnio se sumerge en sus recuerdos del pasado. Los tiempos del presente, pasado y futuro se funden así como los espacios paralelos por los que se mueve el protagonista (Barcelona, Medellín) que al final morirá en la capital catalana⁵.

Ambas novelas llevan títulos significativos. *La Virgen de los sicarios* hace referencia al sicariato y a la veneración que le tienen los sicarios a la Virgen Auxiliadora.

Ustedes no necesitan, por supuesto, que les explique qué es una sicario. [...] Abuelo, por si acaso me puedes oír del otro lado de la eternidad, te voy a decir lo que es un sicario: un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo (LVS 9).

Medellín es una ciudad católica y muy creyente donde prevalece la religiosidad popular que, insólitamente, se hace componente de la violencia: «Dicen los sociólogos que los sicarios le piden a María Auxiliadora que no les vaya a fallar, que les afine la puntería cuando disparen y que les salga bien el negocio.» (LVS 15–16). Fernando con sus dos amantes entra a rezar en innumerables iglesias de la ciudad. La ciudad de Medellín es también protagonista de la novela, hasta la personificación: «Medellín,

⁵ Cf. Markič 2019.

también conocido por los alias de Medallo y de Metrallo lo mató.» (LVS 46). En su calidad de gramático el protagonista se pregunta por el género gramatical del nombre de la ciudad: «Sí, señor, Medellín en la noche es bello. ¿O bella? Ya ni sé, nunca he sabido si es hombre o mujer. Lo que sea.» (LVS 31).

En ese desolado y peligroso ambiente de Medellín de finales de los años 80 y los 90 del siglo XX, época en que reinan los carteles del narcotráfico en Colombia, especialmente el de Pablo Escobar en Medellín, cuya presencia se siente en la novela («Mejores pilotos [los gallinazos] nadie, ni los del narcotráfico... Y aterrizan como los pilotos de don Pablo: en un campito insignificante, minúsculo, cual la punta de ese dedo.» (LVS 47)), transcurre el relato de *La Virgen de los sicarios*. Ese mismo Medellín, tanto el de la infancia como el del presente, aparece en *La Rambla paralela*, en la memoria de Fernando: la época feliz de su infancia, la vida tranquila de Medellín floreciente (Boston, su barrio natal, Santa Anita, la finca de su infancia, la Sabaneta, los globos que elevaban los niños) y el Medellín actual, peligroso donde reinan el caos total, la violencia y la impunidad, la suciedad, el deterioro.

El título de la *La Rambla paralela* también es significativo: indica el paralelismo del tiempo y del espacio, de la vida y de la muerte. El narrador se mueve en espacios paralelos: Barcelona, en la que se encuentra como un viejo escritor colombiano a punto de morir y en la que estuvo de joven, el Medellín de su infancia, México y Roma de sus viajes y estancias. También se mueve en tiempos diferentes: el presente de su deambular por las calles de Barcelona; el pasado de sus recuerdos de la infancia en Medellín; el futuro que es ya casi el presente —su muerte—.

Vallejo ataca la hipocresía, critica con humor negro y sarcasmo la situación en Colombia⁶, a los políticos, la Iglesia, las instituciones burocráticas, la humanidad que corre al abismo. La gramática ha sido vinculada al ejercicio del poder político en Colombia desde tiempos coloniales, postura que Vallejo critica con furor como también la lengua hipócrita de los políticos, burócratas y curas: «No hay nada más ruin que la palabra de los políticos o de los curas» (Villena Garrido 2005). El autor ataca con ironía y humor el lenguaje rebuscado, la aparente solemnidad de la burocracia colombiana:

⁶ «Bueno. La situación en Colombia era así: la industria arruinada, el campo arruinado, la banca arruinada, la clase política desprestigiada, la Iglesia desprestigiada, las Fuerzas Armadas desprestigiadas. La construcción y el comercio como la justicia: paralizados. Y la venalidad, la violencia, la frustración por dondequiera, el desencanto.» (LRP 76).

Del presunto asesino no quedó sino el «presunto» flotando sutilmente en el aire de la Avenida San Juan, hasta que en el smog de los carros la presuntez se esfumó. O la presunción, si prefieren y les da por la corrección del idioma en este que fuera el país de gramáticos, siglos ha. De los ladrones, amigo, es el reino de este mundo y más allá no hay otro. Siguen polvo y gusanos. Así que a robar, y mejor en el gobierno que es más seguro y el cielo es para los pendejos (LVS 20).

Fernando se burla de la ignorancia de los presidentes⁷:

Muchos iban por las Ramblas con sus sandalias, que dejaban ver los pies: «los pieses», como diría nuestro cultísimo ex presidente Miguel de la Madrid Hurtado (LRP 167).

Cuestión pues de semántica, como diría nuestro presidente Barco, el inteligente, que nos gobernó cuatro años con el mal de Alzheimer y le declaró la guerra al narcotráfico y en plena guerra se le olvidó (LVS 42).

El espíritu de Rufino José Cuervo, que Vallejo considera una persona ejemplar, un maestro que dedicó su vida a la lengua sin sucumbir a la política, está presente en las dos novelas tratadas en este estudio.

—Este idioma que algún día fue un idioma hoy es una colcha de retazos —pontificó—. ¿Qué diría Cuervo si estuviera aquí? ¡Qué iba a decir, si Cuervo murió hace cien años! Un muerto con cien años de pudrimiento no tiene ni idea de lo que es hoy la realidad. Esto ha cambiado mucho. Ah, pero eso sí, las que sí no habían cambiado eran las faltas, los atropellos al idioma que Cuervo censuró y que ahí seguían tan campantes como un gallo montado en su gallina (LRP 41).

El café era de lo poco bueno que seguía produciendo Colombia, toda vez que se le murieron sus gramáticos. Tras la muerte de Cuervo fue el acabose (LRP 44).

Y a todas estas preguntará usted: ¿quién fue Cuervo? Hombre, Cuervo (don Rufino José) fue el más grande gramático de Colombia (LRP 45).

Hace ciento cincuenta años en sus «Apuntaciones Críticas al Lenguaje Bogotano» don Rufino José Cuervo indicó que no se dijera «méndigo» sino

⁷ Miguel de la Madrid Hurtado fue presidente de México desde el 1/12/1982 hasta el 30/11/1988. Virgilio Barco Vargas fue presidente de Colombia en el periodo 1986–1990.

«mendigo», sin tilde y con el acento en la «i». [...] Cuervo se pasó la vida luchando contra molinos de viento (LRP 187).

«El pelao debió de entregarle las llaves a la pinta esa», comentó Alexis, mi niño, cuando le comenté lo sucedido. O mejor dicho no comentó: diagnosticó, como un conoedor, al que hay que creerle. Y yo me quedé enredado en su frase soñando, divagando, pensando en don Rufino José Cuervo y lo mucho de agua que desde entonces había arrastrado el río. Con el «pelao» mi niño significaba el muchacho; con «la pinta esa» el atracador; y con «debió de» significaba «debió» a secas: tenía que entregarle las llaves. Más de cien años hace que mi viejo amigo Rufino José Cuervo, el gramático, a quien frecuenté en mi juventud, hizo ver que una cosa es «debe» y otra «debe de». Lo uno es obligación, lo otro duda (LVS 20).

Vallejo juega con el ritmo de la lectura y de la escritura utilizando reiteraciones («y la vida se fue pasando, pasando, pasando, acabando, acabando, acabando.» (LRP 107)), interjecciones y onomatopeyas («—¡Uy maestro, hoy sí se ve usted muy demacrado!» (LRP 75); «—¡Uuuu!— silbaba la sirena del barco.» (LRP 122)). Juega con los verbos, los adverbios y los gerundios. Además, con la voz del narrador hace permanentes comentarios sobre el idioma. En sus novelas se incorporan elementos sintácticos, gramaticales y diferentes léxicos específicos. En los diálogos y monólogos aparecen elementos típicos de Colombia en general y, en particular, de Antioquia, del habla local, de su jerga. En *La Virgen de los sicarios* Fernando presenta un tratado sobre las comunas y la lengua que se usa en esos barrios marginados, empinados sobre las colinas que rodean la ciudad.

Las comunas cuando yo nací ni existían. Ni siquiera en mi juventud, cuando me fui. Las encontré a mi regreso en plena matazón, florecidas, pesando sobre la ciudad como su desgracia. Barrios y barrios de casuchas amontonadas unas sobre otras en las laderas de las montañas, atronándose con su música, envenenándose con el amor al prójimo, compitiendo con las ansias de matar con la furia reproductora. Ganas con ganas a ver cuál puede más. En el momento en que escribo el conflicto aún no se resuelve: siguen matando y naciendo. A los doce años un niño de las comunas es como quien dice un viejo: le queda tan poquito de vida... ya habrá matado a alguno y lo van a matar (LVS 28–29).

El viejo gramático explica a su ‘parcero’, es decir, a su interlocutor las palabras provenientes de la jerga de las comunas de Medellín: «¿Es

que estos cerdos del gobierno no son capaces de asfaltar una carretera tan esencial, que corta por en medio mi vida? ¡Gonorreas! (Gonorrea es el insulto máximo en las barriadas de las comunas).» (LVS 10)

En *La Rambla paralela* el protagonista también hace referencia a las comunas:

Las comunas, los sangrientos barrios de invasión encaramados en las laderas de las montañas de esa ciudad maldita donde vive y reina la que sirve, la Muerte, doña Muerte, misiá Muerte, la panacea universal, la gran justiciera de Colombia que mantiene a raya la impunidad (LRP 136).

Los ejemplos siguientes muestran cómo el protagonista aclara, comenta, reflexiona sobre los términos de la jerga de las comunas, como *fierro, muñeco, gonorrea, changón, quebrar, culebra, toambo, balín...*

No habla español, habla en argot o jerga. En la jerga de las comunas o argot comunitario que está formado en esencia de un viejo fondo de idioma local de Antioquia, que fue el que hablé yo cuando vivo (Cristo el arameo), más alguna que otra supervivencia del malevo antiguo del barrio de Guayaquil, ya demolido, que hablaron los cuchilleros, ya muertos; y en fin, de una serie de vocablos y giros nuevos, feos, para designar ciertos conceptos viejos: matar, morir, el muerto, el revólver, la policía...Un ejemplo:«¿Entonces qué, parece, vientos o maletas?» «¿Qué dijo? Dijo: “Hola hijo de puta”». Es un saludo de rufianes (LVS 23).

«[...] Déjame que la próxima vez saco el fierro». El fierro es el revólver. Yo al principio creía que era un cuchillo pero no, es un revólver. Ah, y transcribí mal las amadas palabras de mi niño. No dijo «Yo te lo mato», dijo «Yo te lo quiebro». Ellos no conjugan el verbo matar: practican sus sinónimos. La infinidad de sinónimos que tienen para decirlo: más que los árabes para el camello (LVS 25).

[...] le habían dado un día «una mano de changón» en su barrio. Qué es un changón preguntarán los que no saben como pregunté yo que no sabía. Era una escopeta a la que le recortaban el tubo, explicó mi niño. «¿Y para qué se lo cortan?» Que para que la lluvia de balines saliera más abierta y le diera al que estuviera cerca. ¿Y los balines qué? ¿Eran como municiones? Sí, sí eran (LVS 25).

«¡Corran! ¡Corran! ¡Vengan a ver el muñeco!» El «muñeco» por si usted no lo sabe, por si no los conoce, es el muerto. El vivo de hace un instante pero que ya no (LVS 27).

Lo matamos por chichipato, por bazofia, por basura, por existir. Porque contaminaba el aire y el agua del río. Ah, «chichipato» quiere decir en las comunas delincuente de poca monta, raticas, eso (LVS 28).

De los muertos de Alexis, cinco fueron gratis, por culebras propias; y cinco pagados, por culebras ajenas. ¿Qué son «culebras»? Son cuentas pendientes. Como usted comprenderá, en ausencia de la ley que se pasa todo el tiempo renovándose, Colombia es un serpentario (LVS 35).

«Ese toambo está enamorado de mí». Un «toambo» es un policía, ¿pero enamorado? ¿Es que es un marica? No, es que lo quiere matar. [...] Cualquier sociólogo chambón de esos que andan por ahí analizando en las «conserjerías para la paz», concluiría de esto que al desquiciamiento de una sociedad le sigue el del idioma. ¡Qué va! Es que el idioma es así, de por sí ya es loco (LVS 56).

En *La Rambla paralela* el protagonista Fernando y su interlocutor muestran un sentido muy fuerte por el idioma y explican numerosos colombianismos («[...] volvió a oír hablar colombiano y su alma se le inundó de dicha.» (LRP 40)), antioqueñismos, mexicanismos y americanismos en general, a menudo comparándolos al español peninsular y muchas veces refiriéndose a momentos de la historia colombiana, a elementos de su tradición social y cultural, frecuentemente con fuerte crítica y humor sarcástico, al igual que en *La Virgen de los sicarios*.

Gallinazos (para usted que es de un país civilizado y no sabe) son los buitres, el viejo vultur latino: los que iban de pasajeros sobre los decapitados del río despanzurrándolos: sacándoles, como un niño travieso la cuerda a un reloj, de la panza las tripas (LRP 23).

—¿Cómo se llama esta avenida? —le preguntó.

—La Rambla Paralela —le contestó.

Pero no iba paralela, corría sesgada. Por esta avenida sesgada llegaron a la pensión, un apartamento oscuro con un pasillo largo. Un «piso» como les dicen en España (LRP 51).

El viejo escribía en español pero se hablaba en antioqueño. A mí con lo experto que soy en leer pensamientos, les confieso que a veces me costaba entenderlo.

—Pensá en cristiano, güevón —le decía remedándolo (LRP 54).

Un «coche» o carro le pasó zumbando (LRP 80).

—¡Qué hijueputas tan lambiscones! Lamiéndoles el culo a los muertos como si siguieran vivos. «Vaca vieja no olvida el portillo» decía la abuela. Lambiscones, que es mexicanismo, significa «lambones», que es colombianismo: aduladores, rastreros, de esos que sobran en el gran velorio de esta vida (LRP 112–113).

—¿Cómo amanecieron, paisanos, muy enguayabaditos, o qué? —saludó al llegar.

«Enguayabados» es en Colombia, «crudos» en México, en Guatemala «con goma» y en España «con resaca». Y así y así. Una denominación en cada paisito de esta colcha de retazos llamada idioma para el consabido mal del remordimiento tembloroso que nos acomete hoy en la mañana y no nos deja volver a agarrar la copa de la noche (LRP 129).

—Estoy norteadado —dijo, como dicen en México, queriendo significar perdido (LRP 153).

«Pendejo» en México es una palabra vulgar pero en Colombia no tiene peso semántico, quiere decir bobito (LRP 157).

En las dos novelas se repiten referencias lingüísticas, como en el caso del término *tinto*.

Ah, y eso de «Le provoca un tintico» se traduce así en cristiano: «¿Se le antoja un café?» (LRP 41).

Al yo pagar en la recepción nos ofrecieron un café. Un “tinto” como dicen en este país absurdo (LVS 115).

Vallejo introduce en el texto narrado, en boca de su protagonista homónimo, reflexiones sobre la gramática, la fonética, la semántica hasta pequeños tratados etimológicos (p.ej. «Gallinazos (para usted que es de un país civilizado y no sabe) son los buitres, el viejo *vultur* latino [...]» (LRP 23)). Le preocupan los adverbios terminados en mente:

«Tac... tac... tac...» iba diciendo el reloj incierto del corazón, de tumbo en tumbo, fatigadamente. ¿Fatigadamente? Pensé en los largos adverbios en «mente» del español, tan torpes, tan tontos, tan sosos, y en ese instante supe cómo me iba a morir: como Oudin, resolviendo un problemita pendejo de gramática. ¡Vaya muerte! Y en un hotelito de quinta de Barcelona... Si por lo menos hubiera sido en mi apartamento de México, pero no: por no ponerle punto final a este negocio a tiempo no me fue dado escoger el sitio ni el momento. Y ahora me moría como cualquier mortal, aferrado a

la vida, miserablemente: con un largo y miserable adverbio en «mente» (LRP 11).

Ahora, pasado el tiempo, me río de esos adverbios en «mente», tan largos pero tan desinflados. Son meras apariencias (LVS 49-50).

Fernando comenta el cambio de significado de algunas palabras como *poeta*, *maestro* o *hijoeputa*:

—¿Le provoca un tintico, maestro? —oyó que la muchacha le ofrecía a uno de los presentes.

—¡Ah, caray! —se dijo el viejo— ¿También a este le dicen maestro? Otra palabra que se jodió.

Pero no. Maestros en realidad, aparte de los albañiles y los zapateros, no es que hubiera muchos en Colombia [...] (LRP 40).

La que sí se había jodido por completo era la palabra «poeta», que quedó valiendo en su opinión como «hijoeputa», pues había tantos de los unos como de los otros: no menos de cinco millones. Así pues, decirle hoy a alguien en Colombia «¿Le provoca un tintico, poeta?» era según él como decirle «¿Le provoca un tintico, hijoeputa?» (LRP 41).

En Colombia, de tantos que había y de devaluarse tanto, «hijueputa» quedó valiendo nada. Ayer un insulto, hoy significaba simplemente persona, tipo, un tal, un cual, un fulano, usted, su papá, su tío, yo, el Padre, el Hijo, el Espíritu Santo, alguien y nadie, mucho y poco, todo y nada (LRP 97).

Se enfurece al comprobar que los colombianos se olvidan del verbo *oír* y lo reemplazan por *escuchar*:

Que oír hubiera desaparecido de la lengua castellana... ¡De no poderlo creer! La muerte de ese verbo amado le pesaba como una lápida. Era el preludio del fin del mundo.

—El que no oye no escucha. ¡Van rumbo al abismo, locos, sordos! (LRP 156).

Prendió la casetera que mantenía al alcance de la mano en la cabeza y se puso a oír a Gluck. Y oigan bien lo que digo, hijos de puta que están acabando con este idioma: a oír, no a escuchar. A oír, a oír, a oír, a oír, a oír a Gluck, el músico de la muerte. El verbo «escuchar» para él no existía, lo había borrado del diccionario (LRP 186).

Fernando comenta e ironiza sobre aspectos fonéticos («Cuando remedó a algunos en español el viejo descubrió, por un desliz en el tonito,

que era argentino.» (LRP 73)), compara el uso del español de América y el de España con juegos de palabras («Pasaba del sùmmum al mínimum, de la cima a la sima» (LRP 78)) criticando a los colombianos que por pedantes se apropian de la pronunciación española peninsular:

Los colombianos de Barcelona hablaban todos con la zeta, como españoles. No acababan ni de llegar a lavar inodoros, e *ipso facto* estaban hispanizados. Los que llegan a Madrid en cambio no: siguen colombianizados. ¿Por qué? Fenómenos del lenguaje que el viejo no entendía (LRP 33).

Le contaron que un colombiano tenía la mejor librería de la ciudad, y sí, era cierto, según constató el día que fue a verlo: hablaba con la zeta y estaba absolutamente apeninsulado, españolizado. Y eso que era de Envigado, un pueblo de las afueras de Medellín, que es la capital de Antioquia, y que los de allí no cambian: como nacen se mueren, con el mismo tonito y las mismas mañas.

—¿Oí bien? —se preguntaba el viejo, incrédulo, cuando oía a su paisano pronunciar la zeta.

Era como si a una liebre le hubiera salido lana de oveja. ¡Un milagro! (LRP 33–34).

¿Y esos plurales de segunda persona, «habéis», «entráis», «sacáis», «zumbáis»? ¿Oí bien? ¿Un antioqueño hablando con el vosotros? ¿habráse visto mayor fenómeno?

—¿Se te contagió España, o qué, pendejo? Dejé de arriar mulas y de hablar como gachupín loco y andate otra vez para la calle que aquí no tenés nada que hacer (LRP 50).

Con cinco días en la península y ya hablaba de «vosotros» y decía «hideputas» como Cervantes (LRP 74).

[...] ¿Me aconseja pegarme un tiro en la cabeza?

—En la cabeza no: en el corazón, preservando la computadora.

—O sea el ordenador, como decimos en España. En América hablan muy raro, mueven muy raro los labios (LRP 154).

Una de las características del dialecto antioqueño en cuanto a las formas de tratamiento es el voseo («Le hablaba de “vos” como antioqueño por seguirle la corriente. Pero yo antioqueño no soy, Dios libre y guarde.» (LRP 63)), forma de tratamiento familiar que alterna con el tuteo⁸. El voseo puede afectar tanto a las formas verbales (el uso de las formas

⁸ Cf. Markič 2017.

verbales de la 2ª persona de plural más o menos modificadas) como a las pronominales (el uso de *vos* como sujeto, vocativo, término de preposición; en los demás casos se usan las formas del tuteo). También usted (3ª p. sg.) se puede usar como forma de tratamiento familiar en alternancia con tú (ejemplo LVS 10) o con *vos*.

—No te quejés, que maestro no le han dicho jamás en ese país a ningún bellaco de presidente. Además, ¿el dinero no dizque no te importa? ¿Qué más querés? No te dan más porque no tienen más, contentate con eso (LRP 25).

Meses hacía que no lo veía, y lo noté muy recuperado, muy «repuesto». «Ábranse —nos dijo—, que los van a cascar». «Carambas, si alguna sospecha tengo yo a estas alturas del partido, parcerero, es que soy más incascable que *vos* —le contesté—. Pero gracias por la advertencia» (LVS 43).

«Aquí te regalo esta belleza —me dijo José Antonio cuando me presentó a Alexis— que ya lleva como diez muertos». [...] Después le dijo al muchacho: «Vaya lleve a este a conocer el cuarto de las mariposas» (LVS 10).

El tuteo plural (la segunda persona de plural: *vosotros*) no existe en el español de América, tampoco es de uso en Colombia, en su lugar se usa la forma plural en 3ª persona *ustedes*, forma de tratamiento tanto familiar como formal. Existe la forma reverencial de *vos* con las formas verbales de la segunda persona de plural y el posesivo *vuestro*. Se trata de un tono reverencial elevado como, por ejemplo, cuando los sicarios le rezan a la Virgen:

«Madre Santísima, María Auxiliadora, señora de bondad y de misericordia, posternado a vuestros pies y avergonzado de mis culpas, lleno de confianza en *vos* os suplico atendáis a este ruego: que cuando llegue mi última hora, por fin acudáis en mi socorro para que tenga la muerte del justo. Ahuyentad el espíritu maligno y su silbo traicionero, y libradme de la condenación eterna, que la pesadilla del infierno ya la he vivido en esta vida y con creces: con mi prójimo. Amén» (LVS 52).

En las novelas analizadas aparecen además otras formas del habla antioqueña, como algunas formas típicas de los verbos (*semos* por *somos*, *haiga* por *haya*) y otros ejemplos morfosintácticos, como el frecuente uso de *dizque*, expresión proveniente de la amalgama de *diz*, forma antigua apocopada de la 3ª persona del singular de presente de indicativo del verbo decir, y la conjunción *que*. Se usa como adverbio con valor de

modalidad evidencial⁹ con el sentido de *supuestamente, presuntamente, al parecer* y, en el estilo vallejiano, con un matiz irónico y burlón.

—Tenés razón, los viejos semos muy escasos.

Decía «semos» por joder, por burlarse de los campesinos viejos de Antioquia, a los que se pasaba todo el tiempo en su interior «arremedándolos» (LRP 49).

En Colombia eso no falla, ¿por qué ha de fallar aquí? Si en todas partes semos la misma especie bípeda...

¡Y dele con el «semos» y con el bipedalismo prodigioso en que culminó la evolución! (LRP 77).

—La vida es muy corta o muy larga —sentenció—. Por eso, paisanos, acabémonos de tomar lo que haiga (LRP 137).

A ver, ustedes que dizque son tan buenos católicos ¿me sabrán decir en qué iglesia de Medellín está San Pedro Claver? [...] ¿Y saben, por lo menos, en cuál está San Cayetano? Pues sepan por si no lo saben que en la de San Cayetano [...] (LVS 53).

Que la feria iba siendo un desastre, que dizque porque era la primera a la orilla del mar. Y que dizque porque el público dizque estaba acostumbrado dizque a la del Paseo de Gracia donde dizque en un solo día los librereros vendían más que en los restantes trescientos sesenta y cuatro días del año. Que ese dichoso día todo el mundo compraba libros para regalar (LRP 85).

En las novelas abundan los diminutivos típicos del uso colombiano que señalan frecuentemente un tono irónico, a veces sarcástico del estilo vallejiano Pueden ser tanto positivos como negativos:

Virgencita niña de Sabaneta, que vuelva a ser el que fui de niño, uno solo. Ayúdame a juntar las tablas del naufragio (LVS 31).

[...] uno de esos muchachitos linditos, riquitos, hijos de papá que me fascinan (también) (LVS 19).

En los dos ejemplos siguientes el diminutivo refleja el odio por los políticos de Colombia que según Fernando Vallejo echaron a perder el país:

⁹ Cf. Pihler Ciglič 2017.

La mariquita de Gaviria borró de un plumazo la palabra «honorabilidad» del diccionario de Colombia. Le siguieron al bellaco Sampedito y Pastranitas, otros dos (LRP 71).¹⁰

Con las continuas masacres y el consiguiente cambio en la composición del electorado, Colombia ya estaba madurita (LRP 90).

En el texto de estas dos novelas se intercalan también palabras extranjeras, sobre todo del latín (hasta con comentarios gramaticales), del inglés, del italiano, del francés...

¿A quién preguntarle si ya nadie sabía latín? ¡Pues a un muerto! Que los muertos les pregunten a sus muertos. El latín como lengua muerta que es, se le hacía muy bien para los epitafios. [...] Se está pudriendo en vida el español, no se va a podrir el latín que está muerto! Dejémonos de güevonadas (LRP 54).

He de ir con Colombia a buscarlo para poner en la fachada una placa: «Hic mortus ubique notus». De «morigerus est» pasó a «mortus»: del futuro de la voz pasiva al participio pasado. Se salió con la suya el viejo, todo era cuestión de gramática (LRP 128–129).

Y ahí mismo me quiero morir para redondiar el epitafio, que en mayúsculas latinas ha de decir así, en aposición de mi nombre y a este lado de la puerta: «Vir clarissimus, grammaticus conspicuus, philologus illustrissimus, quoque pius, placatus, politus, plagosus, fraternus, placidus, unum et idem e pluribus unum, summum jus, hic natus atque mortuus est. Anno Domini tal...» (LVS 104).

Y que vamos en la dirección correcta: «in the right direction», como oyó decir en inglés (LVS 34).

En Italia a los periodistas los llaman «i paparazzi», o sea los papagayos; estos de aquí son buitres (LVS 44).

Que tienen el cincuenta por ciento de probabilidades, fifty fifty, de que sus hijos les salgan como ellos, midiendo uno veinte (LVS 103).

«Divinités du Styx, ministres de la mort! Je n'invocuerai point votre pitié cruelle...» (LRP 20).

¹⁰ César Augusto Gaviria fue presidente de Colombia entre 1990 y 1994. Ernesto Samper Pizano fue presidente de Colombia entre 1994 y 1998. Andrés Pastrana fue presidente de Colombia entre 1998 y 2002.

3. Conclusión

Las reflexiones sobre la lengua de los dos protagonistas, un viejo gramático y un viejo escritor —ambos llevan el nombre del autor: Fernando— son esenciales en la obra de Vallejo tal como lo corroboran los ejemplos presentados. En las novelas analizadas se siente la presencia del admirado filólogo Rufino José Cuervo que

[...] intentó en nuestro idioma la más ambiciosa gramática de cualquier idioma: un diccionario: el *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, que pretendía describir todos los usos y relaciones, en todas la épocas, de las palabras españolas. A fines del siglo pasado, de su siglo de taxonomías, el filólogo colombiano entrevió la más penosa verdad para un gramático: que el lenguaje humano con su móvil ambigüedad escapa a todo sistema; que la única forma de apresararlo es la más humilde, la enumeración exhaustiva de los diccionarios (Vallejo 2013: 530).

La prosa de Vallejo fluye como un río, «se desboca, desborda, derrapa, desbarranca y se desespera» (Musitano 2012). El estilo en las novelas analizadas destaca por su complejidad, la superposición de códigos y registros de la lengua hablada y de la escrita, un abundante vocabulario, el uso de metáforas y reiteraciones, la intercalación de dichos y proverbios, la introducción de los más diversos temas, las alusiones a escritores, poetas, filósofos, el desdoblamiento del yo del protagonista y su visión del paso del tiempo. Prevalece la ironía, el sarcasmo, el humor negro, la crítica punzante de la situación en Colombia en particular y en el mundo en general, pero también una profunda melancolía, una lacerante nostalgia por los tiempos pasados y felices de la infancia.

La lengua va y viene, cambia, según los caprichos del viento y la altura de las montañas [...]. El idioma no es una roca inconvencional, es terrón que se desmorona, arenisca que se lleva el viento (LRP 157–158).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Astutti 2003: Adriana Astutti. «Odiar la patria y aborrecer la madre: Fernando Vallejo». *Boletín 11. Centro de Estudios y Crítica Literaria* 11: 107–119. [www.bazaramericano.com] Web. 03/12/2019.
- Lander 2015: María Fernanda Lander. «El arte de la biografía de Fernando Vallejo». *Cuadernos de literatura*, XIX, 37: 219–232.

- Markič 2017: Jasmina Markič. «Voseo, tuteo in ustedeo v kolumbijski različici španščine». *Ars & Humanitas*, 11/2: 56–72.
- Markič 2019: Jasmina Markič. «Traduciendo a Fernando Vallejo: La rambla paralela y Vzparedna ulica». Pejović, Anđelka *et al.* (Eds.), *Estudios hispánicos serbios y retos de la contemporaneidad. Actas de la Segunda Conferencia Nacional de Hispanistas Serbios*, Belgrado: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 371–386.
- Musitano 2012: Julia Musitano. «Detrás de una máscara fantasmagórica: Una lectura de *La rambla paralela* de Fernando Vallejo». *Orbis Tertius*, 17, No. 18.
[<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar>] Web. 03/12/2019.
- Musitano 2014: Julia Musitano. «Peroratas de un hombre excepcional. Una imagen de sí por Fernando Vallejo». *CELEHIS — Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 23, No. 28: 49–62.
- Ospina 2015: María Ospina. «Los embelecocos de la gramática: lengua, literatura y herejías gramaticales en la obra de Fernando Vallejo». *Cuadernos de Literatura*, XIX, 37: 247–273.
- Pihler Ciglič 2017: Barbara Pihler Ciglič. «Evidencialna branja prislova dizque v nekaterih različicah ameriške španščine in njegove ustreznice v slovenščini». *Ars & Humanitas*, 11/2: 85–103.
- Torres 2010: Antonio Torres. «Lenguaje y violencia en *la Virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo». *Estudis Romànics*, 32: 331–338.
- Vallejo 2002: Fernando Vallejo. *La Rambla paralela*. Madrid: Alfaguara.
- Vallejo 2006: Fernando Vallejo. *La Virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo 2011: Fernando Vallejo. *En el centenario de la muerte de Rufino José Cuervo*. Discurso pronunciado en la inauguración del “II Festival de la Palabra” del Instituto Caro y Cuervo, Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, 3 de febrero de 2011 (2011/02)
[<https://lecturasdeclipse.files.wordpress.com>]
Web. 03/12/2019.
- Vallejo 2013: Fernando Vallejo. *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Villena Garrido 2005: Francisco Villena Garrido. «La sinceridad puede ser demoleadora. Conversaciones con Fernando Vallejo». *Ciberletras*, 13.
[<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/villenagarrido.htm>] Web 03/12/2019.

**THE PASSION FOR LANGUAGE IN *LA RAMBLA PARALELA*
AND *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS***

Summary

One of the greatest passions of Fernando Vallejo (Medellín, Colombia, 1942), biologist, writer, filmmaker, fan of classical music, is the passion for language in its most diverse dimensions. He is fascinated by the language in its ceaseless movement and in its many forms, but criticizes the normative attitude of academic institutions and the use of language for political purposes. The objective of this study is to show the importance of the grammar in two novels by Vallejo, *La Virgen de los sicarios* and *La Rambla paralela*, and to analyze the use of language in the selected examples. In both novels the protagonist is a first-person narrator called, as the author, Fernando. In the first, Fernando is an old homosexual grammarian who returns to his native Medellin after having lived many years outside the country, in the second the narrator is an old Colombian homosexual writer who arrives in Barcelona to give a conference at the Book Fair in the Catalan capital. In *La Virgen de los sicarios*, comments prevail over the jargon of the communes, in *La Rambla paralela* words from the dialect of Antioquia and Colombian Spanish are explained. The style in the analyzed novels stands out for its complexity, the superposition of registers of the spoken and the written languages, an abundant vocabulary, the use of metaphors and reiterations, the introduction of the most diverse subjects. Irony, sarcasm, black humor prevail as the sharp criticism of the situation in Colombia in particular and in the world in general, but also a deep melancholy, a lacerating nostalgia for the past and happy times of childhood.

Keywords: Fernando Vallejo, grammar, the jargon of the communes, *antioqueñismos*, colombianisms.

Tibor Berta¹
Universidad de Szeged
Hungría

LA SELECCIÓN DE AUXILIARES DE VERBOS INTRANSITIVOS EN LA VERSIÓN SEVILLANA DE LA *HISTORIA DEL NOBLE VESPASIANO*

Resumen

El objetivo de este estudio es examinar la alternancia de auxiliares distintos —correspondientes a los latinos HABERE y ESSE— en las construcciones formadas con el participio de verbos intransitivos, que, como en otras lenguas que la conservan hasta hoy, también existió en el español antiguo. Tanto las condiciones de variación de los verbos como la cronología de su desaparición han sido abundantemente examinadas, pero los datos y las conclusiones de la bibliografía especializada son, de vez en cuando, contradictorios. En este trabajo nos proponemos analizar los datos extraídos de la versión sevillana del texto narrativo de la *Historia del noble Vespasiano* (1499), con el objetivo de clasificar los verbos intransitivos del español antiguo según la selección de auxiliar, prestando atención especial a aquellos que muestran alternancia aceptando ambos auxiliares.

Palabras clave: selección de auxiliares, tiempos verbales compuestos, español antiguo.

¹ tberta@hist.u-szeged.hu

El objetivo de este trabajo es examinar la configuración de los tiempos verbales compuestos en construcciones intransitivas desde el punto de vista de la selección de auxiliar en la edición sevillana de la *Historia del noble Vespasiano* (1499). Centraremos nuestra atención en el fenómeno de la llamada *doble auxiliaridad*, consistente en seleccionar auxiliares distintos —correspondientes a los latinos HABERE y ESSE— para las construcciones formadas con el participio que caracteriza diversas lenguas europeas, según se ve en los ejemplos citados en (1), procedentes del francés, del italiano y del neerlandés, tomados de Aranovich (2003: 2).

- (1) a. fr. *Marie est arrivée.*
 b. fr. *J'ai parlé.*
 c. it. *Il bambino è morto.*
 d. it. *Sandro ha sorriso.*
 e. nl. *De kinderen zijn in Amsterdam gebleven.*
 f. nl. *Janneke heeft geknipoogd.*

Han surgido diversas hipótesis que han intentado describir los motivos de alternancia de auxiliares presentada, donde una parte de los verbos intransitivos selecciona el mismo auxiliar que se usa en estructuras transitivas, mientras que la otra acepta el auxiliar de los pasivos. La elección entre los dos auxiliares en opinión de Perlmutter (1978, 1989) y Burzio (1986) responde a una categorización sintáctica de los verbos según su carácter inergativo o inacusativo. Otros estudios destacan los aspectos semánticos que determinan la elección de auxiliar: esta según Vincent (1982) y Aranovich (2003) depende del carácter agentivo y no agentivo del sujeto, según Mithun (1991) es definida por la actividad o inactividad de este, mientras que según Sorace (2000) por parámetros aspectuales y temáticos. Esta última autora —teniendo en cuenta diversas lenguas— explica los casos de alternancia en el marco de su hipótesis que supone que existe una jerarquía en la selección de auxiliar: ciertos verbos —considerados por ella nucleares y situados en los dos extremos de una escala gradual— seleccionan categóricamente HABERE o ESSE teniendo en cuenta la agentividad, la dinamicidad y la telicidad, mientras que otros —llamados periféricos— aceptan en mayor o menor grado la variación entre ambos auxiliares.

Entre las lenguas románicas de la península Ibérica, en el catalán existió una alternancia similar, que se mantiene en ciertos dialectos de hoy, lo cual explica que haya sido examinado abundantemente —véanse Pérez Saldanya (1998: 213–214), Mateu Fontanals (2005: 220–225),

Ramos (2005), Moll (2006: §481), Batlle *et al.* (2016: §12.7.3.)—. En el español antiguo también existió el mismo fenómeno —tal como muestran los ejemplos aducidos en (2–5), donde *hablar*, *cavalgar* y *andar* seleccionan *aver*, mientras que *morir* y *nacer* aparecen con *ser*—, de lo que encontramos referencias en obras de gramática histórica generales —como las de Yllera (1980: 230–245), Lapesa (2000: 784–787; Penny 2005: 193–194) — y análisis específicos —como los de Benzing (1931), Company (1983), Pountain (1985), Elvira (2001), García Martín (2001: 106–118), Aranovich (2003), Rodríguez Molina (2006), Romani (2006, 2008), Stolova (2006) y Rosemeyer (2012, 2014)—. Elvira (2001: 212 y ss.) y Rodríguez Molina (2006: 1066–1069), diferencian los casos donde la selección entre *haber* y *ser* distinguía categóricamente dos tipos de verbos —como en (2) y (3)—, de aquellos donde la variación del auxiliar afectaba el mismo verbo, respondiendo a una alternancia diatética inacusativa / transitiva —como en (4)—, o bien sin alternancia diatética —como en (5)—.

- (2) a. et pues que *ouieron hablado* en una buena pieça del dia (CEM 238, citado por Romani 2008: 1078)
 b. los ifantes de Carrión bien *an cavalgado*. (PMC 2246)
 c. Porque por muchas tierras *auia andado* (APO 125d)
- (3) a. Cuando las gentes lo vieron, cuidaron que *era muerto*, (ECL p. 131)
 b. Poco tiempo ha que *es nacida*. (ARM 4)
- (4) a. *Passada es* la noche, venida es la mañana (PMC 1540)
 b. Andan los dias e las noches e *passada han la sierra* (PMC 1823)
 c. Espidiéense al rey, con esto *tornados son* (PMC 1914)
 d. A sos castiellos a los moros dentro **los an tornados** (PMC 801)
 e. Entendió de su vida que *era acabada* (ALE p. 268)
 f. Et desde aquel rey *ovo acabada la mezquita* (ECL p. 166)
- (5) a. aún non *era llegado* el que en buen ora nació (PMC 3013)
 b. fata la çintura el espada *llegado ha*. (PMC 2424)
 c. *Entrados son* a Molina, buena y rica casa (PMC 1530)
 d. Tórnanse con las dueñas, a Valencia *an entrado* (PMC 2247)

El fenómeno en cuestión en el caso del español muestra ciertas particularidades tanto sincrónica como diacrónicamente.

Desde la perspectiva sincrónica cabe destacar que la selección de *haber* y *ser*, respectivamente, en el español antiguo fue menos categórica

de lo que es en otras lenguas, puesto que los verbos que aceptaban *ser* también aceptaban con mayor o menor frecuencia *haber* (Lapesa 2000: 784, Elvira 2001, Octavio de Toledo 2002: 259, Penny 2006: 194, Suárez 2016: 158, entre otros). Parece que también existe relación entre la aceptación de *haber* y la posibilidad de usar el verbo intransitivo como transitivo (Yllera 1980: 231, citado por García Martín 2001: 109). Para algunos investigadores la alternancia de auxiliares documentada con el mismo verbo debió de tener un valor meramente estilístico (Keniston 1937: 450–451; Company 1983: 243–245; Lapesa 1988: 212), según otros, en cambio, se sometía a ciertas condiciones. Algunos atribuyen significados distintos a las dos construcciones considerando que con *haber* se presentaba la mera acción y con *ser* la acción con su resultado² (Molho 1975: 178–181), Yllera (1980: 231–232; Andres-Suárez 1994: 72; Octavio de Toledo 2002: 260) o bien que la diferencia radicaba en si la construcción focalizaba la parte procesal o el resultado del evento (Arias Álvarez 2000: 210–211). Más recientemente se ha observado la preferencia por *haber* en casos de modalidad irreal y negación (Stolova 2006)³. La distribución funcional distinta de las construcciones con *haber* y con *ser* lleva a algunos autores a concluir que *ser*+participio en el español medieval no era tiempo verbal compuesto, sino construcción resultativa (Rodríguez Molina 2006), es decir, que se trata de dos tipos de estructura diferentes Rosemeyer (2012, 2014)⁴.

Desde el punto de vista diacrónico, destaca la gran variedad de información referente a la cronología de la desaparición del fenómeno en cuestión en la bibliografía especializada. Las referencias generales se limitan a afirmar que su decadencia se inició en el siglo XVI y se consumó en el XVII (Eberenz 1991: 99, 2009: 187; Lapesa 2000: 785; Penny 2006: 194), mientras que algunos estudios dedicados más específicamente a este tema atribuyen una importancia fundamental al siglo XV (Rosemeyer 2014: 138–141), cuando el uso de *ser* parece restringirse a ciertos verbos —*nacer, pasar, llegar y venir*— (Company 1983: 241–242). De hecho, los estudios específicos hacen constar que el proceso fue gradual y afectó

² Ya Par (1923: 320) —en lo referente al catalán antiguo— había afirmado que es «l'auxiliar ço qui nos indica com devem considerar l'acció». Octavio de Toledo cita la gramática española de Oudin publicada en 1597, que, a propósito de las formas *yo he venido* y *yo soy venido* afirma que «le premier signifie l'action & mouvement de la venue; & le second denote le repos apres le venue» (citado aquí según la edición de 1639: 145).

³ Cennamo (2008) llega a la misma conclusión al analizar textos italianos antiguos.

⁴ Textualmente, Rosemeyer (2014: 137) afirma que «in most cases, Old Spanish *haber* + PtcP and *ser* + PtcP are constructions of different types».

diferentes tipos de verbos en épocas distintas: los verbos de estado, de existencia y de aparición serían los primeros, mientras que los de movimiento —*ir, salir y venir*— y de cambio de estado —*morir, nacer y pasar*— los últimos en perder la posibilidad de seleccionar *ser* como auxiliar⁵ (Benzing 1931; Pountain 1985), clasificables estos juntos como verbos de cambio télicos (Mateu Fontanals 2009: 185). Desde el punto de vista semántico y aplicando la teoría sobre los proto-roles temáticos (Dowty 1991), se ha concluido que la resistencia a la sustitución de *ser* por *haber* fue mayor en el caso de los verbos cuyo sujeto es prototípicamente paciente (Aranovich 2003: 11). Finalmente, parece que los datos cronológicos del cambio responden a la aplicación en la diacronía de la jerarquía de selección de auxiliares formulada para explicar hechos sincrónicos.

A continuación examinaremos el uso de los auxiliares *aver*⁶ y *ser* en construcciones intransitivas registradas en la versión sevillana de la *Historia del noble Vespasiano*, editada en 1499, una obra narrativa —difundida y popular en la Europa medieval—, basada en el *Evangelium Nicodemi*, que cuenta la destrucción de Jerusalén por el emperador Vespasiano presentando los hechos históricos como venganza de la muerte de Jesucristo. Este breve relato debió de tener diferentes versiones manuscritas en las lenguas romances de la península Ibérica, y basadas en estas posteriormente nacerían diversas ediciones impresas, de las que se conocen dos en español (Toledo 1492; Sevilla 1499) y una en portugués (Lisboa 1496). Aunque las versiones paralelas —la edición portuguesa probablemente es una traducción del español (Machado s.f.: 5 y 2010: 126)— se han convertido en objeto de estudios histórico-comparativos —por ejemplo Machado (2008), Berta (2014, 2017)—, en este trabajo nos concentraremos en la versión sevillana, que utilizaremos como representante de la situación lingüística de la época preclásica de la historia del español.

Analizaremos los datos recogidos del corpus clasificando los verbos según el auxiliar que seleccionan y distinguiendo los que se documentan

⁵ Company (1983), al examinar un corpus amplio de textos literarios procedentes del período del siglo XII al XV, ya destaca usos esporádicos de *aver* en el *Poema de mio Cid*, y observa el retroceso gradual de *ser*; que, según su análisis, en *La Celestina* solo tiene seis ocurrencias con verbos intransitivos. En cuanto a las épocas posteriores, el análisis de García Martín (2001: 117–118) muestra que *ser*+participio ya es raro a mediados del siglo XVI e Idrisz (2009) no encuentra ningún caso de esta estructura en las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Lapesa (2000: 785) menciona un uso muy tardío, datado en 1836 de *era pasada* en Larra.

⁶ A continuación utilizamos la grafía *aver*, aplicada en el corpus y habitual en la época.

exclusivamente con *aver*, los que se registran exclusivamente con *ser* y los que muestran la alternancia de estos auxiliares. Quedan excluidas —en la medida que sea posible— aquellas construcciones del tipo *ser*+participio que deben interpretarse como pasivas o reflexivas. Así, no se han tenido en cuenta los ejemplos de voz pasiva ni los de perfecto de verbos pronominales similares a (6a) y (6b), respectivamente. En (6a) *aquesta cibdad* es paciente de *cercada* y *destruyda*, y aparece como sujeto superficial debido a la pasivización. En (6b) *fue leuãtado*, cuyo sujeto agente es *Sant Clemente*, corresponde al perfecto del verbo pronominal *levantarse*, construido con *ser*, pero generalmente sin pronombre en el español antiguo (Arroyo Vega 2001: 122–165). En casos dudosos hemos utilizado el contexto para desambiguar el significado de la construcción: así en (6c), donde aparece el verbo *acabar*, susceptible de ser usado como biactancial transitivo o monoactancial inacusativo, el contexto aclara que los valles mencionados fueron acabados por los que labraron, por tanto la construcción debe ser interpretada como pasiva, no como intransitiva inacusativa. Tampoco se han tenido en cuenta las construcciones pronominales auxiliadas con *aver* —como la que se aduce en (6d)—.

- (6) a. *aquesta cibdad sera cercada y destruyda y verna a tã grãde destruymiêto que no quedara piedra sobre ella.* (SEV 5582-5584).
 b. *E quando fue de dia claro Sant Clemente fue leuãtado a fazer oraciõ e vino vna boz del cielo que le dixo:* (SEV 5414-5417)⁷.
 c. *Y enesta manera labrarõ fasta que los valles fuerõ acabados.* (SEV 5914-5915).
 d. *e quãdo se ouierõ recogido ala barca e fuerõ salidos ã tierra luego se êtro la casa enel abismo cõ Pilatos toda:* (SEV 6777–6778).

Durante el análisis contrastaremos nuestros datos con los que proporciona la bibliografía especializada previa. Aunque el análisis que ofrecemos es principalmente descriptivo, a modo de explicación, intentamos aprovechar los resultados de las teorías anteriormente mencionadas. Dedicaremos atención especial a los casos de alternancia donde partiremos de la hipótesis —sustentada por Par (1923: 320) para el catalán antiguo, Yllera (1980: 231–232) para el español antiguo, Grevisse (1969: 605) para el francés— de que la selección de auxiliar es determinada por el carácter accional o resultativo de la construcción,

⁷ La interpretación reflexiva de este ejemplo es justificada por la forma verbal pronominal simple utilizada en la versión portuguesa: «E tãto que foy dia craro *se aleuantou* a fazer oraçam: e veo hũa voz do çeeo que lhe disse» (LIS 3677–3679).

el que está vinculado a la agentividad o no agentividad del sujeto. Intentaremos identificar el rasgo [\pm agentivo] con la ayuda de elementos contextuales, pragmáticos o sintácticos. Sobre la base de Suárez (2016: 158), suponemos que el carácter humano o animado del sujeto implica volición, intencionalidad y control sobre el acontecimiento designado por el verbo, y que el carácter inanimado genera más bien la falta de este control, y que el primer caso implica el empleo de *aver*, mientras que el segundo el uso de *ser*. Tal idea es ilustrada por el contraste que se observa entre los ejemplos aducidos en (7) —tomados de Rosemeyer (2014: 185, 165), con sujetos animados— y (8) —tomados de Meilán (1992: 658), con sujetos inanimados—. Basándonos en Rosemeyer (2014: 172) y Suárez (2016: 159) aceptamos que el carácter agentivo del sujeto no solo es derivable de la semántica del verbo o del contexto situacional, sino que puede ser reforzado por la presencia de ciertos elementos —como la de *por guarda* en (7b)— que aluden a circunstancias como el modo de realizar la acción o la intención de la entidad o persona designada por el sujeto.

- (7) a. Salió de las galeas con algunos pocos que con él *avían quedado* (VIC, 2606)
 b. fueron puestos por los campos en la ordenança. E tenía la delantera Traín [...], ca este Traín *avía quedado* en el real **por guarda** (CRR, 1379).
- (8) a. Esta obra de natura es divina, es a saber intelectual e *era* solamente *quedada* en los filosoficos entendimientos en aquella sazón ca de las otras partes poco curavan (DTH 50).
 b. Este dañava las pequeñas poblaciones que en calidonia *quedadas eran* (DTH 110).

Mediante el análisis intentaremos determinar la distribución de los dos auxiliares en cuestión, definir los criterios a los que su selección pudo haber estado sometida en la época de la edición examinada y situar, de esta manera, el texto en este período considerado sumamente importante desde el punto de vista de la historia de la selección de auxiliares en español.

En el corpus analizado fueron registradas en total 62 construcciones formadas por el auxiliar *aver* o *ser* y el participio de un verbo intransitivo, entre las cuales hay 22 casos donde el auxiliar es *aver* y 40 donde esa función es desempeñada por *ser*. Los verbos cuyos participios coaparecen con estos auxiliares pueden ser divididos en tres grupos: los auxiliados

exclusivamente con *aver*, los auxiliados exclusivamente con *ser* y los que muestran alternancia en la selección del auxiliar.

Los verbos que pertenecen al primer grupo son *acahescer*, *acostumbrar*, *andar*, *començar*, *comer*, *durar*, *estar*, *fablar* y *trabajar*. La mayoría de estos verbos —como *andar*, *començar*, *comer*, *fablar* y *trabajar*— no solo es clasificable como intransitivo inergativo —con un sujeto agente caracterizado por el rasgo [+humano]—, sino incluso como transitivo, lo cual explica la auxiliación con *aver* ilustrada en (9) —según argumentan Yllera (1980: 232) y García Martín (2001: 109).

- (9)
- a. matarõ vn hõbre que luẽgo tiẽpo *auia andado* asi como loco por la cibdad de Jerusalẽ diziẽdo todos dias (SEV, 5989–5991).
 - b. e ãpero no se osauã bautisar fasta que el ãperador e su fiijo Titus *ouierõ comẽçado* (SEV 6523–6524).
 - c. Y quãdo *ouieron comido* el enperador los fizo venir ante si e demando les que si creyã en aquel Sãto profeta e ellos dixeron que si. (SEV 5663–5665).
 - d. emperador e quãdo *ouierõ amosados fablado* tornaron se a la otra gente alla dõde estaua el mësagero del emperador cõ Jacob (SEV 5313–5314).
 - e. Grãdes gracias do yo a dios e a aquesta sãcta muger que tanto *a trabajado* por mi. (SEV 5511–5513).

Los verbos *andar* y *començar* merecen atención particular. El primero porque, según menciona Yllera (1980: 232), a diferencia de otros verbos de movimiento, se documenta solo con *aver*⁸, probablemente por usarse también como transitivo. El segundo, porque pertenece a aquellos verbos que muestran variación diatética y pueden usarse como biactanciales transitivos o monoactanciales inacusativos. En el ejemplo citado parece aparecer en una construcción transitiva elíptica, donde el complemento regido ha sido eliminado.

Los verbos *acahescer* (1), *durar* (1) y *estar* —o tal vez, *ser*⁹— constituyen un subgrupo interesante por mostrar un comportamiento menos coherente que los anteriores. Aunque el sujeto de los primeros dos suele ser inanimado, mientras que el del último puede ser animado o inanimado indiferentemente, la semántica de los tres verbos le atribuye el proto-rol de paciente, lo que implicaría, según lo expuesto por Aranovich (2003), la selección de *ser* como auxiliar. Sin embargo, la bibliografía

⁸ Tal comportamiento de *andar* fue confirmado por England (1982: 121–122) en la prosa de Don Juan Manuel.

⁹ Arroyo Vega (2001: 94–99), a propósito de la voz pasiva, menciona que en la época aquí examinada *estado* podía funcionar también como participio de *ser*.

especializada solo menciona el uso de este auxiliar a propósito de *aca(h) e(s)cer*; Yllera (1980: 233) y Elvira (2001: 213) afirman que este verbo en el español medieval normalmente se combinaba con *ser*, mientras que England (1982: 128) —citado también por Moscoso Mato (2000: 125)— en obras de Don Juan Manuel observa en su caso la alternancia de los dos auxiliares en una distribución equilibrada. Según se ve en (10a), en nuestro corpus la única ocurrencia de este verbo se documenta con *aver*. Todo esto concuerda con la afirmación de Aranovich (2003: 16), que sitúa la sustitución de *ser* por *aver* en el caso de los «verbos dinámicos de existencia y aparición» —entre ellos *acaescer*— en el siglo XV.

Los otros dos verbos, en cambio, suelen usarse casi exclusivamente con *aver*. En cuanto a *durar*, poco examinado por trabajos previos, hay que decir que en el texto analizado se documenta con *aver*, lo que coincide con los datos de England (1982: 125), quien atribuye la preferencia firme por este auxiliar a la coaparición frecuente del verbo en cuestión con elementos adverbiales de tiempo similares a complementos directos — como el constituyente *ocho días* destacado en negrita en (10b)—¹⁰. Esta argumentación es apoyada por Cano Aguilar (1987: 321–322), quien en cuanto al español actual, confirma que «los complementos de ‘extensión’ temporal o ‘duración’», «pueden convertirse también en objetos directos». Estos hechos pueden atribuir a *durar* cierto nivel de transitividad¹¹. El verbo *estar/ser* —a diferencia de otras lenguas— se auxilia en el corpus con *aver*; ello coincide con el uso medieval habitual (Yllera 1980: 237; García Martín 2001: 110–111; Octavio de Toledo 2002: 259), salvo casos esporádicos de *ser+estado* atribuidos generalmente a la influencia aragonesa, catalana o italiana (Yllera 1980: 229, 237; Lapesa 2000: 784). Desde el punto de vista de la cuestión de uso del auxiliar es importante resaltar que tanto Yllera (1980: 237) como García Martín (2001: 110) mencionan que hasta el siglo XIII *ser* y *estar* no contaban con formas compuestas en absoluto. Nótese, además, que las estructuras formadas con el participio *estado* —de modo similar a *durado*— también muestran coocurrencia frecuente con sintagmas adverbiales de tiempo —como *ocho días, tres días, tãto tiẽpo* y *dos años*, destacados en negrita, en (10c-f)—: esta construcción aparece siete veces en el corpus analizado acompañada de complementos de tiempo similares.

¹⁰ En este sentido *durar* podría ser incluido entre los verbos que se constrúan con complementos de medida, siempre auxiliados con *aver*, según dice Octavio de Toledo (2002: 259).

¹¹ Nótese que según Sorace (2000: 867–868) en el italiano el verbo *durare* muestra alternancia de auxiliares siendo *essere* el auxiliar preferido por el estándar.

- (10) a. e cõtar vos he vna grãd marauilla que enesta cibdad *a acahescido*. (SEV 6162–6163)
- b. Y quãdo esta fiesta *ouo durado ocho dias* ayũtarõ se todos los caualleros e nobles dela cibdad enel palacio del ãperador (SEV 6605–6607).
- c. e quãdo el ãperador *ouo estado ocho dias* Sãt Clemeĩte le fue a ver e dixo le: (SEV 6525).
- d. Quãdo el emperador *ouo estado tres dias* ã Acre partio cõ toda su gẽte todo quãto auia ganado en Jerusalem (SEV 6436–6437).
- e. mas a el no le semejo que y *ouiese estado tãto tiẽpo* como desde el viernes que descẽdio dela cruz el cuerpo de Jesu Christo fasta el domĩgo que dixerõ que Jesu Christo era resuscitado (SEV 6476–6481).
- f. El mal hõbre que tanto de estrecha mente *auia estado dos años* ãla prisiõ del pozo (SEV 6795–6796).

El verbo *acostumbrar* (1) aparece en el corpus auxiliado con *aver*, pero tambiẽn era posible su uso con *ser* –cfr. (11a), de nuestro corpus y (11b), procedente de otro texto–. Sin embargo, probablemente es importante que cuando se utiliza en una perĩfrasis –como en los ejemplos aducidos– la selecciõn del auxiliar parece depender de las caracterĩsticas semãnticas del verbo en infinitivo –cfr. *fazer* en (11a) *culpar* en (11b)–.

- (11) a. Señor todos somos aparejados de *fazer* quãto podamos e *avemos acostũbrado de fazer*. (SEV 5946–5948).
- b. Et el rey le respondiõ que don Iohan Nunyez sabie que el no *era acostumbrado de culpar* a el ni a otro ninguno sin merecerlo (GCE fol. 143r)

Resumiendo lo expuesto hasta ahora, en nuestro corpus todos los verbos arriba enumerados se documentan ùnicamente con el auxiliar *aver*.

Al segundo grupo pertenecen los verbos *acabar*, *arribar*, *entrar*, *escapar*, *yr*, *llegar*, *nascer*, *morir*, *resuscitar* y *passar*, documentados solo con el auxiliar *ser*. Entre estos casos *acabar* (1), *escapar* (1), *resuscitar* (2) y *pasar* (1) son verbos que expresan movimiento inherentemente dirigido o cambio de estado y presentan la alternancia diatãtica mencionada mãs arriba (Elvira 2001 y Rodrĩguez Molina 2006), pudiendo usarse como biactanciales transitivos o monoactanciales inacusativos. Una consecuencia de esta duplicidad de estructuras es que en estos casos a veces resulta difĩcil juzgar si la construcciõn con *ser* es pasiva o intransitiva (Elvira 2001: 225–234; Romani 2008), lo que hace necesario examinar el contexto situacional y sintãctico para poder determinar la naturaleza de cada estructura.

- (12) a. e quãdo ouo acabado su sermõ e el oficio *fue acabado* e la missa fue dicho [sic!] el emperador mãdo que (SEV 6600–6603).
 b. ca muchos *fuera escapados* a vida e por aquesta razõ murierõ (SEV 6370).
 c. despues resuscito al tercero dia e a los quarenta dias se subio a los cielos despues que *fue resuscitado* ã presencia delos sus // [...] (SEV 5376–5378).
 d. El sol puesto comẽço a salir luego ã horiẽte biẽ asi como si la noche *fuese pasada* fue dia claro. (SEV 5973)

En (12a) la coocurrencia con la estructura transitiva *ouo acabado su sermõ* y la coordinación con la construcción evidentemente pasiva *la missa fue dicho* nos hacen atribuir una interpretación más bien pasiva a *fue acabado*. En (12b), en cambio, el contexto situacional sugiere que el sujeto *muchos* no es paciente de un verbo biactancial pasivizado con agente por referirse a personas que habrían quedado vivas si ellas mismas hubiesen actuado de una manera diferente. En (12c), la construcción *fue resuscitado* tiene como antecedente equivalente la forma simple intransitiva *resuscito*, por tanto la interpretación pasiva también aquí puede ser excluida. Finalmente, en (12d) el sintagma *la noche* no es susceptible de aparecer como paciente en una estructura biactancial, lo que igualmente excluye la interpretación pasiva. Consideramos, por tanto, justificada la interpretación intransitiva en (12b-d). Nótese que los sujetos de las construcciones aducidas en (12b-c) designan a personas capaces de actuar, pero sin desempeñar el proto-rol de agente, así como en (12d) el sujeto inanimado es *la noche*.

Los verbos *arribar* (1), *entrar* (2), *yr* (1), *llegar* (5) y *tornar* (2) pertenecen a la clase de verbos de movimiento inherentemente dirigido, situados entre los últimos en perder la posibilidad de seleccionar *ser* como auxiliar. Aunque en el caso de *arribar* y *tornar* Benzing sitúa la última documentación con *ser* en fechas relativamente antiguas —con datación del siglo XIV y XV, respectivamente—, esto probablemente se debe a que estos verbos cayeron en desuso. A pesar de esta resistencia a la generalización de *aver*, según Yllera (1980: 234–235) y Suárez (2016: 158) en el español antiguo esta clase de verbos también aceptaba dicho auxiliar, hecho demostrado por la alternancia de auxiliares del tipo *era llegado~llegado ha* y *entrados son~an entrado* ilustrada en los ejemplos aducidos en (5). Tal variación puede ser explicada con la hipótesis de López García (2016), que atribuye a verbos de movimiento como *llegar* dos maneras de comportarse: la de verbo de ‘cambio de estado’, que selecciona un sujeto agente que realiza un desplazamiento con una

trayectoria y la de verbo de ‘aparición’, que selecciona un sujeto tema que experimenta la acción. En nuestro corpus, sin embargo, se documenta exclusivamente la auxiliación con *ser*, ilustrada en (13).

- (13) a. despues que partierõ de Acre el emperador ni otra persona nõca supierõ dellos cosa nigũa fasta que *fuero arribados* cada vno ã su tierra (SEV 6456–6460).
- b. e acosto se al lugar por el qual aquel jnfante *era entrado* (SEV 5391).
- c. e no hallo lugar ni seña por donde aquel jnfante *fuesse ãtrado* (SEV 5392–5393).
- d. quando // *fuero entrados* ãla cibdad los caualleros que trayan el preso quisieron saber qual era el alguazil de todos los dela cibdad (SEV 6716–6719).
- e. Mas por quãto la mayor parte dela gente *era yda a celebrar la fiesta ã Jerusalẽ* estauan enel castillo muy pocos e quisierõ se dar mas el enperador no los quiso tomar a merced (SEV 5618–5619).
- f. quãdo *fuero llegados* fueron a ver al emperador a los palacios donde estaua e fizierõ le reuerẽcia (SEV 5144–5145).
- g. e quãdo Gays el senescal *fue llegado* al lugar fizo armar vna fusta para passar ã Jherusalem: (5211–5212).
- h. Y quãdo *fuero llegados* ã Acre estouierõ ay tres dias (SEV 6416–6417).
- i. el segũdo dia que Gays el senescal *fue llegado* a Roma auia de ser Titus coronado emperador. (SEV 5354–5355).
- j. En aquella sazõ Gays su senescal *fue // llegado* a Roma: el emperador auia fecho juntar sus cortes de todos los nobles de su jimperio (SEV 5350–5351).
- k. prometistes que quando *seriades tornado* de Jerusalẽ e ouiesedes tomado vẽgãça dela su muerte si a el plazia que tornasedes que luego vos bautizariades (SEV 6537–6543).
- l. E quãdo Gays el senescal *fue tornado* de Jerusalem ã Roma con la sancta Veronica que cõ ella traya el sancto paño dõde era la faz de Jesu Christo nuestro redẽtor. (SEV 5343–5346).

En los ejemplos arriba citados los verbos en cuestión aparecen casi exclusivamente en subordinaciones adverbiales de tiempo, introducidos en la mayoría de los casos por *quando* —en (13d-h)—, y en el resto por otros elementos referentes al tiempo, como *fasta que* —en (13a)—, *el segundo dia que* —en (13i)— y *en aquella sazõ* —en (13j), donde probablemente falta la conjunción *quando*—. En estos casos es posible atribuir al sujeto superficial el papel de experimentador que aparece en algún lugar y considerar el evento descrito en la subordinación —la aparición o presencia de la persona designada por el constituyente sujeto— como una

circunstancia de fondo para la acción mencionada en la parte principal de la oración. En (13b-c), en cambio, las construcciones verbales *era entrado* y *fuesse êtrado* se encuentran en subordinaciones de relativo referentes a lugar, y el sujeto superficial *aquel jnfante* parece designar un agente que supuestamente fue capaz de controlar la acción de ‘entrar’. Asimismo, en (13e) la construcción *erayda* es acompañada por el constituyente adverbial final *a celebrar la fiesta ã Jerusalẽ*, lo que —de acuerdo con Rosemeyer (2014: 51)— implica una interpretación agentiva, no resultativa. Nótese que López García solo atribuye comportamiento doble —inacusativa e inergativa— a *llegar* y no a otros verbos de movimiento.

Los verbos *morir* (4) y *nascer* (1) también pertenecen a los verbos que —según vemos en (14)— en nuestro corpus se documentan exclusivamente con *ser*. Tal hecho no sorprende teniendo presente que varios autores los mencionan entre los más resistentes al uso de *aver* (Benzing 1931; Yllera 1980: 234; Aranovich 2003: 57). Su resistencia ante la presión de la difusión de *aver* puede deberse a su clasificación como verbos de ‘cambio de estado’ y al carácter prototípicamente no agentivo de su sujeto (Aranovich 2003: 14). Conviene destacar, sin embargo, la divergencia que los dos verbos muestran en la evolución de la selección de auxiliar: a diferencia de *morir*, *nascer* se documenta con *aver* desde muy antiguo y parece aceptar definitivamente este auxiliar más temprano. La diferencia puede estar relacionada con el hecho de que *muerto* era un participio compartido por el intransitivo *morir* y por el transitivo *matar*, por lo cual algunas veces se neutralizaba la diferencia entre el valor de perfectiva y de pasiva en la construcción *ser+muerto* (England 1982: 127; Elvira 2001: 217, 235). Tal confusión se observa en el ejemplo (14a), procedente de nuestro corpus, donde la construcción *fue muerto* se documenta dos veces. En la primera ocurrencia es probable la interpretación pasiva —es decir, el significado de ‘fue matado’—, debido a que se encuentra coordinada con una construcción evidentemente pasiva —*fue juzgado a grão tuerto por Pilatos*—, pero en la segunda está vinculada con la construcción *resuscito al tercero dia*, donde se crea una oposición más bien entre los significados de los intransitivos inacusativos *resucitar* y *morir*.

También ha sido registrada otra ambigüedad, vinculada con la polivalencia funcional de *ser*, mencionada por Romani (2008: 1078–1079); a saber, en la Edad Media, fuera de las construcciones resultativas intransitivas y pasivas, *ser* también podía aparecer en estructuras atributivas, ejerciendo funciones hoy reservadas para *estar*. Así, en (14b) la construcción *era muerto* puede ser interpretada como

intransitiva de anterioridad —con el significado de ‘había muerto’— o como atributiva de simultaneidad —con la acepción de ‘estaba muerto’—. La misma ambivalencia se observa en (14e) con la estructura *era nascido*. La ambigüedad se evita, sin embargo, en (14c-d), donde los elementos adverbiales *por que* y *de tal guisa* aluden al motivo o al proceso del fallecimiento y no a su consecuencia.

- (14) a. Si aquel santo profeta que *fue muerto* ã Jerusalẽ e fue juzgado a grão tuerto por Pilatos mi adelantado a requirimiẽto delos judios e resuscito al tercero dia que *fue muerto* me da salute yo tomare vẽgãça delos falsos judios que lo mataron luego que sea sano. (SEV 5402–5407).
- b. E quãdo Pilatos vido al Rey Archileus que *era muerto* fue muy triste e ayrado e entro se ã la cibdad (SEV 6232–6233).
- c. e deziã todos a vna boz que aquel que todos dias dezia ven Vaspasiano ã Jerusalẽ *es muerto por que* nos creemos que fuese profeta cõtra nos. (SEV 6012–6014).
- d. quãdo el enperador ouo leydas las cartas e supo que **de tal guisa** Pilatos *era muerto* fizo se mucho marauillado (SEV 6785–6787).
- e. ca los sus sabios le dixerõ que el rey delos judios *era nascido* delo qual ouo muy grãde pesar (SEV 6209–6212).

El tercer grupo, muy reducido en comparación con los anteriores, es formado por los verbos *quedar* (2), *salir* (7) y *venir* (15), cuyos participios se documentan tanto con *aver* como con *ser* en la función de verbo auxiliar. Esta alternancia pertenece a aquel tipo de variación donde según Rodríguez Molina (2006: 1069) «la diferencia del auxiliar no conlleva un cambio en la diátesis de la cláusula ni en el significado del verbo». Como ya se ha señalado, para algunos autores esta alternancia es libre, mientras que otros creen que la selección del auxiliar obedece a ciertas condiciones, cuestión que examinamos a continuación mediante el análisis semántico-pragmático de las construcciones recogidas.

En cuanto al verbo *quedar*, varían las opiniones acerca de si suele construirse con *ser* (Elvira 2001: 220) o con *aver* (Yllera 1980: 235), pero según algunos desde el siglo XV se asocia exclusivamente con este último (Aranovich 2003: 5, basado en Benzinger 1931). Los ejemplos medievales citados en (15) —aducidos originariamente por Meilán (1992: 658) y Rosemeyer (2014: 185, 165), que repetimos aquí— muestran, en cambio, más bien la selección de *ser* cuando lo designado por el sujeto es inanimado y la de *aver* cuando es animado y susceptible de controlar la situación actuando como agente.

- (15) a. Esta obra de natura es divina, es a saber intelectual e *era* solamente *quedada* en los filosoficos entendimientos en aquella sazón ca de las otras partes poco curavan (DTH 50).
- b. Este dañava las pequeñas poblaciones que en calidonia *quedadas eran* (DTH 110).
- c. fueron puestos por los campos en la ordenança. E tenía la delantera Traín [...], ca este Traín *avía quedado* en el real por guarda (CRR, 1379).
- d. Salió de las galeas con algunos pocos que con él *avian quedado* (VIC, 2606)

En nuestro corpus las dos ocurrencias de *quedar* se reparten entre los dos auxiliares, tal como se puede observar en (16).

- (16) a. e estos judios que *son quedados* sean para mi e guardad los biẽ. (SEV 6385–6386).
- b. ca ẽ toda esta tierra no *ha quedado* judio que algo valga que no sea aqui venido por honrrar la fiesta muy marauillosamẽte (SEV 5896–5897).

La distribución de los auxiliares parece corresponder, al menos parcialmente, a la misma que ha sido observada en (15), aunque aquí los sujetos en ambos casos contienen el rasgo [+humano]. En (16a) la estructura *estos judios que son quedados* se refiere a los judíos que no fueron vendidos por los romanos vencedores después de la ocupación de Jerusalén, por tanto, no se les puede atribuir agentividad alguna. En (16b), en cambio, la situación no es tan clara. Por una parte, la expresión *no ha quedado judio que algo valga* alude a aquellos judíos que no fueron a la ciudad a participar en las actividades festivas, es decir, que se han quedado en casa intencionadamente, lo cual supone cierto grado de agentividad y control sobre la situación. Por otra parte, la misma expresión también puede ser interpretada como ‘no hay aquí ningún judío que algo valga’, lo que no supone control sobre la situación.

A diferencia de *quedar*, apenas registrado en el corpus analizado, *salir* y *venir*, los otros dos verbos que muestran alternancia de auxiliares, muestran un uso bastante frecuente: el primero tiene 7, el segundo 15 ocurrencias, entre las cuales cada uno cuenta con un solo caso de auxiliación con *aver*. La predominancia de *ser* no sorprende si tenemos presente que estos verbos suelen *ser* categorizados entre los últimos en perder cronológicamente la posibilidad de aceptar este auxiliar.

En cuanto a *salir*, podemos observar que en su caso algunas construcciones formadas con *ser* pueden ser interpretadas como resultativas con sujetos no agentivos, especialmente cuando este tiene el

rasgo [-humano]. Así, en (17a-b) los sintagmas *el sol* y *aquel cõsejo*, por designar entidades no personales, son sujetos no agentivos de *fue salido* y *era salido*, respectivamente. En (17c), aunque el sujeto aparente *las gêtes* es caracterizado por el rasgo [+humano], en vez de agente, es más bien beneficiario de actos realizados previamente por otras figuras: los nobles que habían acompañado al emperador en el sitio de Jerusalén, ya bautizados, al regresar a sus tierras hicieron convertir a sus pueblos al cristianismo, cuya consecuencia es que estos fueron salvados, es decir, *fuero salidas del error delos diablos*. En (17d) la construcción *fuero salidos* aparece en una subordinación temporal introducida por *quãdo* y parece describir una circunstancia que sirve de fondo para el evento descrito por la parte principal de la oración, pero en (17e) *fue salida* aparece en oración principal y parece referirse a una acción controlada por el sujeto *Veronica*. En (17f), donde también encontramos el uso de *ser* como auxiliar, la agentividad del sujeto es reforzada por elementos contextuales: la presencia de la construcción final *para pelear cõ nosotros* es incompatible con un sujeto no agentivo, puesto que supone intencionalidad de parte de este. Este ejemplo demuestra, de acuerdo con Suárez (2016: 159), «que la presencia de *ser* + participio no conlleva automáticamente lectura no agentiva». En (17g) se documenta la única ocurrencia de *aver* con el participio *salido*, donde el sujeto —ausente en la estructura superficial—, se entiende como agente que controló la acción descrita por el complejo verbal *avia salido*, teniendo en cuenta que consiguió escaparse de la cárcel. La idea de acción es reforzada por la presencia del interrogativo *como*, que señala que la proposición interrogativa subordinada se refiere a la manera de escaparse.

- (17) a. Quando el dia fue claro e el sol *fue salido* el ãperador no quiso adorar los ydolos como solia por quãto no auia enellos firme creencia por las palabras que su senescal le auia dicho. (SEV 5448–5449).
- b. ouierõ muy grãde pesar e dixerõ entre si que aquel cõsejo *era salido* de la cabeça de Jafel. (SEV 5817–5819)
- c. e las gêtes *fuero salidas* del error delos diablos ã que creyã (SEV 6628–6630).
- d. e quãdo se ouierõ recogido ala barca e *fuero salidos* ã tierra luego se ãtro la casa enel abismo cõ Pilatos toda: (SEV 6777–6778).
- e. e fue se a la puerta del senescal e *fue salida* Veronica de fuera dela puerta e fallo ay al sãto hõbre e dixo le: (SEV 5420).
- f. Amigos sabed que Pilatos cõ toda la gête dela cibdad *es salido para pelear cõ nosotros* por que es menester que sabia mête salgamos a el al canpo: (SEV 5942–5945).

- g. E despues demãdo le **como auia salido** de la cibdad que el avia oydo dezir que Pilatos lo auia puesto ã prision (SEV 5880–5882).

Por lo que se refiere a *venir*, este verbo se documenta con una absoluta predominancia del auxiliar *ser*; en algunos casos esta estructura parece expresar el resultado de una acción, como ocurre en (18a-c).

- (18) a. Quando el emperador oyo dezir que Gays su senescal *era venida* [sic!] ouo muy grande gozo e plazer e deseaua mucho fablar con el por la su salud. (SEV 5348–5350).
- b. quãdo el alguazil *fue venido* cõ otros hõbres buenos dela cibdad fizo poner a Pilatos ãla barca (SEV 6772–6773).
- c. e el ãperador mãdo que fiziesen venir los senadores de Roma e quãdo *fuerõ venidos* el emperador les dixo: (SEV 6649–6652).
- d. Grãde fue la fambre e la careza que era ã la cibdad por razõ delas muchas gẽtes que estauã aqui que *erã venidas a hõrrar la fiesta* e no auian traydo viãdas (SEV 6044–6046).
- e. e yo *so* aqui *venida por guarescer al Emperador* segũd que yo guaresci por virtud del sãto profeta Jesu Christo (SEV 5429–5431).
- f. Y segũd que yo pienso vos *sodes venido por vengar la muerte del sãto profeta* que a gran tuerto tomo muerte e pasion ã Jherusalẽ (SEV 5650–5653).
- g. porque vos ruego que me digades dõde sodes e como vos dizẽ e **por que causa sodes venido** a esta cibdad (SEV 5228–5230).
- h. por que sepades que yo *soy venido* enesta tierra **que si por a ventura podria hallar aqui algũas cosas** que fuessen prouechosas a mi señor para lo sanar de aquella fuerte dolẽcia (SEV 5242–5245).
- i. E quãdo Veronica fue delãte el senescal, Jacob le dixo **la razon por que** el senescal *era alli venido*: (SEV 5284–5286).
- j. De como llego Gays en Jherusalẽ e de como lo acogio Jacob en su casa e de como dixo el senescal Gays a Jacob el **porque avia venido** a Jherusalem. (SEV 5218–5219).

En (18a) la construcción *era venida* —que debe ser leída como *era venido*— alude a la presencia del sujeto representado por el sintagma *Gays, su senescal* en Roma, o sea, a una situación y no a la acción de desplazarse; en (18b-c), de modo similar, las construcciones *fue venido* y *fuerõ venidos* más bien aluden a la presencia del *alguazil* y de *los senadores*, respectivamente, como consecuencia de su llegada, mientras que el acto que narra cada una de esas oraciones es representado por *fizo poner a Pilatos ãla barca*, de un lado, y *el emperador les dixo* de otro. En numerosos casos, sin embargo, que ilustramos en (18d-i), la presencia de elementos

adverbiales finales o causales —que aquí destacamos en negrita—, demuestran la intencionalidad de la acción designada por el verbo y el control de la entidad designada por el sujeto. Estos ejemplos, junto con los que aducimos en (19), citados por estudios previos, de acuerdo con Rosemeyer (2014: 149) y Suárez (2016: 159), contradicen la suposición de que la construcción *ser*+participio sea necesariamente resultativa.

- (19) a. E demandaron le **porque** *era* alli *uenido* de tan luenga tierra (EdE E, 514, 14. (174r), citado también por Stolova (2016: 313))
 b. que *era ydo* a valladolid **a descabeçar** algunos grandes de castilla (ATA 2025, citado por Rosemeyer 2014: 149)
 c. Dyxo l'que **tras el puercu** *era ay venido* (LFG p. 218, citado por Suárez 2016: 159)
 d. Et agora *es venido* con xxix Reyes **por vengar a su hermano** por conbrar Valencia (EdE E₂: 943, 21, (229r), citado también por Suárez *ibidem*)

Lo que conviene destacar es que en el único ejemplo registrado con *aver*, que citamos en (18j) el sujeto —el senescal llamado Gays—, se presenta como agente puesto que se trata de que este se había desplazado a Jerusalén y no de que se encontraba ya allí, y la expresión *el porque* alude a las razones que lo motivaron a realizar tal viaje.

El análisis de los casos de alternancia documentada con *quedar*, *salir* y *venir* muestra que mientras que *ser* se registra en construcciones con función tanto eventual como resultativa, con indiferencia en cuanto al carácter agentivo o no agentivo del sujeto, el uso de *aver* se limita a las construcciones eventuales donde el contexto nos hace atribuir el papel de agente al sujeto.

Después de analizar los datos del corpus podemos llegar a las conclusiones siguientes. En la edición sevillana de la *Historia del noble Vespasiano* observamos la alternancia de auxiliares que caracterizó el español medieval y que sobrevivió aproximadamente hasta el siglo XVII, por tanto, en este sentido, el texto, procedente de finales del siglo XV, parece corresponder a las expectativas. Una parte considerable de verbos se documenta únicamente en construcciones del tipo *aver* + participio. La mayoría de este grupo normalmente se asocia con un sujeto agente y puede ser utilizado también como transitivo, factores que explican el empleo de este auxiliar durante toda la Edad Media y, como consecuencia, también en nuestro corpus. No es este el caso de *acahescer* y *estar* —o *ser*—, recogidos exclusivamente con *aver*, pero que no forman parte del grupo mayoritario mencionado, por no tener sujeto agente ni aplicación transitiva

verdadera. En cuanto a *aca(h)escer*, debemos recordar que pertenece a la clase de verbos dinámicos de aparición, auxiliados originariamente con *ser*, que, como tal, para la época en cuestión ya habría sido afectado por un cambio en la selección de auxiliar. El verbo *estar* —o *ser*—, a su vez, pertenecería a los verbos estáticos de existencia y aparición, que fueron los primeros en perder la auxiliación con *ser*, por tanto este cambio ocurriría en una época cuando el verbo en cuestión aún no contaba con una forma compuesta. Otro grupo importante —y bastante heterogéneo— de verbos documentados en construcciones formadas con participio se ha registrado exclusivamente con *ser*, generalmente en construcciones que aluden al resultado de una acción o acontecimiento. Entre ellos algunos pertenecen a los que muestran alternancia con variación diatética entre el uso transitivo y el inacusativo, y cuando aparecen en esta segunda función, seleccionan *ser*. En este grupo se encuentran verbos de movimiento inherentemente dirigido y verbos de cambio de estado. Otros dos grupos son formados por verbos de movimiento inherentemente dirigido y por verbos que expresan cambio de estado, pero que no muestran alteración diatética. Estos dos grupos han sido clasificados como los más resistentes a la difusión de *aver*, por tanto no sorprende que en nuestro texto de finales del siglo XV se hayan registrado con el auxiliar *ser*. Solamente los verbos *quedar*, *salir* y *venir* muestran alternancia en la selección de auxiliares sin alteración diatética. Con este comportamiento *quedar* contradice las expectativas, debido a que según la bibliografía especializada en la época del nacimiento del texto este verbo se auxiliaba únicamente con *aver*. La selección del auxiliar —de acuerdo con nuestra hipótesis— parece obedecer al carácter agentivo o no agentivo del sujeto y a la naturaleza eventual o resultativa de la predicación, pero conviene admitir que la muy baja ocurrencia de este verbo no nos permite extraer conclusiones definitivas referentes a la sistematicidad de esta distribución aparentemente funcional. En el caso de los otros dos verbos —mucho más documentados— que muestran alternancia se debe decir que esta está en consonancia con el comportamiento esperado en base a los resultados de los estudios previos. Conviene añadir, sin embargo, que en su caso el uso de *aver* es muy minoritario, lo que concuerda con el hecho de que estos, como verbos de movimiento, fueron más resistentes a la difusión de *aver* y en el período examinado se usarían más con *ser*. En cuanto a la distribución de los dos auxiliares podemos hacer constar que la estructura *ser* + participio aparece tanto con sujeto agentivo como con sujeto no agentivo y tanto con valor eventual como con función resultativa, mientras que los escasos ejemplos de *aver* + participio se documentan

en construcciones que aluden a eventos intencionales controlados por un sujeto agentivo. Ello puede demostrar que el avance de *aver* en la función de auxiliar comenzaría en este tipo de enunciados entrando una verdadera alternancia libre con *ser* limitada a este contexto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Corpus analizado

SEV=*Ystoria del noble Vespesiano emperador de Roma* (Sevilla 1499). En José Barbosa Machado, *História do mui Nobre Vespasiano Imperador de Roma. Edição e estudo*. Braga: Edições Vercial, 2010. Kindle Version.

Otras fuentes citadas

ALE=*Libro de Alexandre*. Ed. de Jesús Cañas, Madrid: Cátedra, 1988. (CORDE)

APO=*Libro de Apolonio*. Ed. de Dolores Corbella, Madrid: Cátedra, 1999.

ARM=*Auto de los Reyes Magos*. Edición digital a partir de la edición de Ramón Menéndez Pidal, *Textos medievales españoles*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976: 171-177. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

ATA=Alfonso Martínez de Toledo, *Atalaya de las corónicas*. Ed. de James B. Larkin, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983.

CEM=Ramón Menéndez Pidal, *Crestomatía del español medieval*. Tomo I. Madrid: Gredos, 1982.

CORDE=Real Academia Española, Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. [<http://www.rae.es>]

CRR=Pedro de Corral, *Crónica del rey don Rodrigo, postrimero rey de los godos (Crónica sarracina)*. Ed. de James Donald Fogelquist. Madrid: Castalia, 2001.

DTH=*Los doze trabajos de Hércules*. Ed. de Margherita Morreale, Madrid: Real Academia Española, 1958.

ECL=Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*. Ed. de Guillermo Serés, Barcelona: Crítica, 1994.

EdE=Alfonso X, *Estoria de España*. Según Aengus Ward (ed.), *Estoria de Espanna Digital* v.1.0, Birmingham: University of Birmingham, 2016, [estoria.bham.ac.uk] Web. 19/10/2019.

- GCE=Juan Fernández de Heredia, *Gran crónica de España*. III. BNM, ms. 10134. Ed. de Juan Manuel Cacho Bleca, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2003. (CORDE)
- LFG=*Libro de Fernán González*. Ed. de Itz'ar López Guil, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001. (CORDE)
- LIS=*Estoria de muy Nobre Vespasiano Emperador de Roma* (Lisboa 1496). En José Barbosa Machado, *História do mui Nobre Vespasiano Imperador de Roma. Edição e estudo*. Braga: Edições Vercial, 2010. Kindle Version.
- PMC=*Poema de Mio Cid*. Reproducción digital de la edición paleográfica por D. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, [s.n.], 1961, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes / Madrid: Biblioteca Nacional, 2002.
- VIC=Gutierre Díez de Games, *El victorial*. Ed. de Rafael Beltrán Llavador, Madrid: Taurus, 1994.

Obras consultadas

- Andrés Suárez 1994: Irene Andrés Suárez. *El verbo español. Sistemas medievales y sistema clásico*. Madrid: Gredos.
- Aranovich 2003: Raul Aranovich. «The semantics of auxiliary selection in Old Spanish». *Studies in Language*, 27/1: 1–37. Web. 10/11/2019.
- Arias Álvarez 2000: Beatriz Arias Álvarez. «'Ser' o 'haber' (+ participio): divergencia hispánica». *Revista Española de Lingüística Aplicada*, Volumen extra 1: 193–213. Web. 10/11/2019.
- Arroyo Vega 2001: Paloma Arroyo Vega. *La diátesis verbal en el castellano del siglo XV. Cuadernos de Filología. Anejo XXXIX*. Valencia: Universitat de València.
- Batlle et al 2016: Mar Batlle et al. *Gramàtica històrica de la llengua catalana*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Benzing 1931: Joseph Benzing. «Zur Geschichte von ser als Hilfszeitwort bei den intransitiven Verben im Spanischen». *Zeitschrift für romanische Philologie*, 60: 385–460.
- Berta 2014: Tibor Berta. «Os tempos verbais compostos nas versões castelhana e portuguesa da História do Mui Nobre Vespasiano Imperador de Roma». Bartha-Kovács Katalin et al. (eds.), „*Transfert nec mergitur*”. *Albert Sándor 65. születésnapjának tiszteletére*. Szeged: JatePress, 141–151.
- Berta 2017: Tibor Berta. «La influencia española en la versión portuguesa de la Historia de Vespasiano. Los tiempos compuestos». Ljiljana Marković & Augusta Consorti (eds.), *Identidad, movilidad y*

- perspectivas en los estudios de cultura*. Belgrado: Universidad de Belgrado, 93–128.
- Burzio 1986: Luigi Burzio. *Italian syntax: A Government-Binding approach*. Dordrecht–Boston: Reidel Pub. Co.
- Cano Aguilar 1987: Rafael Cano Aguilar. *Estructuras sintácticas transitivas en el español actual*. Madrid: Gredos.
- Cennamo 2008: Michela Cennamo. «The rise and development of analytic perfects in Italo-Romance». Thorhallur Eythórsson (ed.), *Grammatical Change and Linguistic Theory: the Rosendal Papers*. Amsterdam: Benjamins, 115–143.
- Company 1983: Concepción Company. «Sintaxis y valores de los tiempos compuestos en el español medieval». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32/2: 235–257. Web. 10/11/2019.
- Dowty 1991: David Dowty. «Thematic Proto-Roles and Argument Selection». *Language*, 67/3: 547–619.
- Eberenz 1991: Rolf Eberenz. «Castellano antiguo y español moderno: reflexiones sobre la periodización en la historia de la lengua». *Revista de filología española*, 71: 79–106.
- Eberenz 2009: Rolf Eberenz. «La periodización de la historia morfosintáctica del español: propuestas y aportaciones recientes». *Cahiers d'études hispaniques médiévales* 32: 181–201. Web. 10/11/2019.
- Elvira 2001: Javier Elvira. «Intransitividad escindida en español: El uso auxiliar de *ser* en español medieval». *Estudios de Lingüística, Universidad de Alicante*, 15: 201–245.
- England 1982: John England. «*Ser* and *aver* with the past participles of intransitive verbs in the works of Don Juan Manuel». *Don Juan Manuel: VII centenario*. Murcia: Universidad de Murcia/Academia Alfonso X el Sabio, 117–133.
- García Martín 2001: José María García Martín. *La formación de los tiempos compuestos del verbo en español medieval y clásico. Aspectos fonológicos, morfológicos y sintácticos*. Valencia: Universitat de València.
- Grevisse 1969: Maurice Grevisse. *Le bon usage: grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*. Gembloux: Éditions Duculot.
- Idrisz 2009: Ágnes Idrisz. «El comportamiento de los verbos *haber* y *ser* en función de auxiliar de los tiempos compuestos (siglos XIII–XVII)», *Acta hispanica*, 14: 99–112.

- Keniston 1937: Hayward Keniston. *The syntax of Castilian prose. The sixteenth century*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lapesa 1988: Rafael Lapesa. *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos.
- Lapesa 2000: Rafael Lapesa. *Estudios de morfosintaxis histórica del español*. Madrid: Gredos.
- López García 2016: Fernando López García. «¿Dos verbos *llegar* en español?». *Estudios de Lingüística, Universidad de Alicante*, 30: 16–180. Web. 10/11/2019.
- Machado 2008: José Barbosa Machado. «Alguns conectores e marcadores de discurso em três versões da 'História do Mui Nobre Vespasiano Imperador de Roma'». *Estudos Linguísticos/Linguistic Studies*, 2: 99–122. Web. 09/05/2016.
- Machado 2010: José Barbosa Machado (ed.). *História do mui Nobre Vespasiano Imperador de Roma. Edição e estudo*. Braga: Edições Vercial.
- Machado (s.f.): José Barbosa Machado. «Press and translation as Changing Factors in the 15th century portuguese language and culture». Web. 29/05/2016.
[<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/machad13.pdf>]
- Mateu Fontanals 2005: Jaume Mateu Fontanals. «La selecció de l'auxiliar en els verbs intransitius del català antic: alguns aspectes descriptius i explicatius». *Caplletra*, 38: 211–240.
- Mateu Fontanals 2009: Jaume Mateu Fontanals. «Gradience and auxiliary selection in Old Catalan and Old Spanish». Paola Crisma & Giuseppe Longobardi (eds.), *Historical Syntax and Linguistic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 176–193.
- Meilán García 1992: Antonio Meilán García. «El verbo *ser* como auxiliar en la prosa (pre)renacentista». Manuel Ariza *et al.* (eds.), *Actas del II congreso internacional de historia de la lengua española*. Madrid: Pabellón de España, 653–663. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. 10/11/2019.
- Mithun 1991: Marianne Mithun. «Active/Agentive case marking and its motivations». *Language*, 67/3 (1991): 510–546.
- Molho 1975: Mauricio Molho. *Sistemática del verbo español: aspectos, modos, tiempos*. Madrid: Gredos.
- Moll 2006: Francesc de B. Moll. *Gramàtica històrica catalana*. València: Universitat de València.
- Moscoso Mato 2000: Eduardo Moscoso Mato. *Os tempos compostos no galego medieval. Anuario Galego de Filoloxia*. Anexo 46. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

- Octavio de Toledo y Huerta 2002: Álvaro Octavio de Toledo y Huerta. «Auxiliación con *ser* de verbos intransitivos de movimiento (1450–1600): el caso de *ir(se)*». *Res Diachronicae*, 1: 257–269.
- Oudin 1639: César Oudin. *Grammaire espagnolle mise et expliquée en françois*. Bruxelles: Jean Mommart.
- Par 1923: Anfòs Par. *Sintaxi catalana segons los escrits en prosa de Bernat Metge (1398)*. Halle (Sale): Verlag von Max Niemeyer.
- Penny 2006: Ralph Penny. *Gramática histórica del español*. Barcelona: Ariel.
- Pérez Saldanya 1998: Manuel Pérez Saldanya. *Del llatí al català: morfosintaxi verbal històrica*. València: Universitat de València.
- Perlmutter 1978: David Perlmutter. «Impersonal passives and the unaccusative hypothesis». *Papers from the Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society*, 4: 157–189. Web. 10/11/2019.
- Perlmutter 1989: David Perlmutter. «Multiattachment and the unaccusative hypothesis: the perfect auxiliary in Italian». *Probus*, 1: 63–119.
- Pountain 1985: Christopher J. Pountain. «Copulas, Verbs of Possession and Auxiliaries in Old Spanish: The Evidence for Structurally Interdependent Changes». *Bulletin of Hispanic Studies*, 62/4: 337–355.
- Ramos 2005: Joan-Rafael Ramos. «Els auxiliars dels temps compostos en català medieval». *Caplletra*, 38: 179–209.
- Rodríguez Molina 2006: Javier Rodríguez Molina. «*Ser* + participio en español antiguo: perífrasis resultativa, no tiempo compuesto». José Luis Girón Alconchel & José Jesús de Bustos Tovar (coord.), *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua española, Madrid, 29 de septiembre-3 octubre 2003*, vol. 2, Madrid: Arco/ Libros, 1059–1072.
- Romani 2006: Patrizia Romani. «Tiempos de formación romance I. Los tiempos compuestos». Concepción Company Company (ed.), *Sintaxis histórica de la lengua española. Primera parte: La frase verbal*, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo de Cultura Económica, 243–346.
- Romani 2008: Patrizia Romani. «La ambigüedad de *haber*+participio y *ser*+participio en el castellano medieval». Concepción Company Company & José G. Moreno de Alba (eds.), *Actas del VII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, vol. I, Madrid: Arco / Libros, 1073–1085.

- Rosemeyer 2012: Malte Rosemeyer. «How to measure replacement: auxiliary selection in Old Spanish bibles». *Folia Linguistica Historica*, 33/1: 135–174.
- Rosemeyer 2014: Malte Rosemeyer. *Auxiliary selection in Spanish. Gradience, gradualness, and conservation*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- Sorace 2000: Antonella Sorace. «Gradients in auxiliary selection with intransitive verbs». *Language*, 76: 859–890. Web. 10/11/2019.
- Stolova 2006: Nataliya Stolova. «Split Intransitivity in Old Spanish: Irrealis and negation factors». *Revue Roumaine de Linguistique*, 51/2: 301–320. Web. 10/11/2019.
- Suárez 2016: Mercedes Suárez. «Las propiedades del sujeto y la inacusatividad de los verbos de movimiento en castellano medieval». *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 23: 155–174. Web. 10/11/2019.
- Vincent: 1982: Nigel B. Vincent. «The development of the auxiliaries HABERE and ESSE in Romance». Nigel Vincent y Martin Harris (eds.), *Studies in the Romance verb*, London: Croom Helm, 71–96.
- Yllera: 1980: Alicia Yllera. *Sintaxis histórica del verbo español: las perífrasis verbales*. Zaragoza: Pórtico.

AUXILIARY SELECTION IN THE SEVILLIAN VERSION OF THE *HISTORIA DEL NOBLE VESPASIANO*

Summary

The aim of this paper is to examine the alternation of different auxiliary verbs —that correspond to HABERE and ESSE in Latin— in constructions formed by the past participle of intransitive verbs, which, like in other languages that conserve it still today, existed also in Old Spanish. Both the conditions of this variation and the chronology of its disappearance have been widely examined but the data and the conclusions offered by the specific bibliography are sometimes contradictory. In this paper, we are going to analyse some data extracted from the Sevillian version of the *Historia del noble Vespasiano* (1499), a narrative text, in order to classify intransitive verbs of Old Spanish from the point of view of the auxiliary selection, paying special attention to ones that show alternation of auxiliaries accepting both of them.

Keywords: Auxiliary Selection, Compound Verbal Tenses, Old Spanish.

Gabriela Vokić¹
Universidad Metodista del Sur
Dallas, Tejas, EE.UU.

HABLANTES DE HERENCIA HISPANA EN PROGRAMAS DE LENGUA UNIVERSITARIOS EN LOS EE.UU.: UN PANORAMA SINCRÓNICO

Resumen

El propósito de este trabajo es ofrecer una vista panorámica sobre la realidad que enfrenta el estudiante universitario de herencia hispana en los EE.UU. en programas de lengua. Según las proyecciones demográficas más recientes, en un futuro próximo el estudiante de herencia hispana dejará de ser la minoría en el ambiente universitario en los EE.UU. Sin embargo, todavía no existe una metodología acordada para enseñar el español a los hablantes de herencia hispana, pese a que el inglés y el español han coexistido durante siglos en esta región geográfica y que las investigaciones sobre la variedad estadounidense del español recalcan la necesidad de métodos de enseñanza particularmente diseñados para los hablantes de herencia. Partiendo de la literatura existente, este trabajo se dedica a resumir los desafíos que esta discordancia representa para los estudiantes de herencia hispana matriculados en programas de lengua universitarios en la actualidad y contempla algunas soluciones.

Palabras clave: hablantes de herencia hispana, programas de lengua española, conciencia lingüística crítica, bilingüismo aditivo, pedagogía crítica.

¹ vokic@smu.edu

1. Introducción

El perfil del estudiante universitario prototípico en los EE.UU. está cambiando a un ritmo veloz gracias a la presencia más marcada de los hablantes de herencia hispana (HHH). En programas de lengua también, el estudiantado es más diverso que nunca, consistiendo no solo en hablantes de herencia, sino también en varios nativo-hablantes del español (HN), además de los no-nativos (HL2). No obstante, a pesar de esta diversidad innegable, los programas de lengua no están al alcance con estos cambios demográficos en cuestiones curriculares ni metodológicas. En muchas universidades se sigue con el modelo tradicional que es de talla única, lo cual significa que el contenido, el proceso y el ritmo de la instrucción son uniformes para todos los estudiantes matriculados (Potowski 2002). Este modelo, además, asume que los aprendices tienen un dominio parejo de la lengua meta y que los instructores entienden las necesidades lingüísticas de estos estudiantes. Como tal, ese modelo peca de simplista, puesto que las investigaciones sobre el español como lengua de herencia en los EE.UU. han demostrado repetidas veces que los estudiantes de herencia hispana y los hablantes del español como lengua extranjera (L2) tienen características y necesidades pedagógicas diferentes (Carreira & Hitchins Chik 2018, Potowski & Carreira 2004). El propósito de este trabajo es ofrecer una vista panorámica sobre los desafíos que enfrenta el estudiante universitario de herencia hispana en los EE.UU. en programas de lengua corrientes.

En los apartados que siguen nos proponemos los siguientes objetivos. En el segundo apartado exploraremos más a fondo el contexto socio-cultural que rodea el tema de los HHH en los EE.UU. El tercer apartado resumirá las características de los programas de lengua universitarios para los HHH en los EE.UU. En el cuarto, se contrastarán las necesidades pedagógicas de los HHH con las de los HL2, motivando así la necesidad de una metodología y trato diferentes de los que requieren los estudiantes del español como lengua extranjera. El quinto apartado delineará los desafíos que enfrentan los HHH en programas de lengua española existentes. Por último, el sexto apartado resume algunas soluciones.

2. El contexto socio-cultural

En el momento actual, los hispanos son el grupo minoritario más grande en los EE.UU., dado que representan el 18% de la población total del país (Oficina del Censo de los EE.UU. 2019). Además de ser el

más grande, también es el grupo minoritario con la tasa de crecimiento más alta. Solo en la última década la población hispana en los EE.UU. ha marcado un aumento sustancial de 43% (Ennis *et al.* 2011). Y aunque algunos estados tienen un porcentaje más alto de hispanos que otros, el aumento se ha observado en todos. Se estima que para el año 2060 los hispanos representarán el 29% de la población total (Colby & Ortman 2014). Entonces no es sorprendente que, después del inglés, el español sea la lengua más hablada en los EE.UU., con 41 millón de hablantes (Fernández Vítóres 2019). Muchos de sus hablantes se categorizan como hablantes de herencia. Las definiciones de este concepto son abundantes y controvertidas, centrándose típicamente alrededor de dos parámetros: la afiliación cultural y/o la competencia lingüística. Para los propósitos de este trabajo, siguiendo a Beaudrie y Fairclough (2012), definimos al hablante de herencia como al individuo con una conexión personal o familiar a la lengua no mayoritaria.

Adicionalmente, de la población general, los hispanos son el grupo con el porcentaje más alto de la población de edad escolar. Consecuentemente, la misma tendencia de crecimiento se ha observado en la educación postsecundaria. Específicamente, a nivel nacional, la matriculación de estudiantes hispanos en universidades públicas y privadas casi se triplicó de 1.3 millones en el 1999 a 3.6 millones en el 2016 (Gramlich 2017), o de 22% a 36% (McFarland *et al.* 2019). En el 2017, en 523 instituciones postsecundarias un 25% del estudiantado eran hispanos. Por lo general estas instituciones se concentran en ambientes urbanos y en regiones geográficas donde los hispanos han predominado tradicionalmente, como California, Tejas, Florida, Nueva York, Illinois, Nuevo Méjico y Puerto Rico.

Estos datos demográficos señalan que el perfil prototípico del estudiante universitario está en proceso de evolución. Si una de las maneras de medir el valor de la educación es a través de la medida en la que ésta responde a las necesidades estudiantiles, la pregunta que surge es cuán beneficioso es el sistema corriente para el estudiante de herencia hispana. Parece que muy poco, puesto que el índice de graduación de programas postsecundarios para los estudiantes hispanos es 10% más bajo que para los estudiantes de descendencia anglosajona (De Brey *et al.* 2019), a pesar del aumento sustancial en la matriculación de los hispanos. Danini Cortéz (2014), cuyo trabajo se centra en programas postsecundarios en Tejas, señala que las barreras que enfrenta el estudiante hispano no tienen nada que ver con su etnicidad, el nivel económico de su familia o cuál fue la primera lengua que adquirieron. Al

contrario, las barreras las crean el desequilibrio y la deficiencia ubicuos en sistemas educativos norteamericanos.

3. Programas de lengua española existentes

Los programas de lengua española en universidades norteamericanas no son una excepción a dicho desequilibrio y deficiencia. En muchas universidades se opta por no establecer programas particulares para los estudiantes de herencia hispana, a pesar de que las investigaciones en el área del español como lengua de herencia en los EE.UU han demostrado repetidamente que los programas de español como L2 no representan el ambiente óptimo para los HHH (Potowski 2002). Según Ingold *et al.* (2002), el obstáculo principal para desarrollar un programa o una vía particular para los HHH es la falta de interés por parte de la administración, los estudiantes y la facultad. Sin embargo, Beaudrie (2011) ha demostrado la existencia de una relación directa positiva entre la existencia de programas de lengua diseñados para los HHH y la cantidad de estudiantes hispanos en ciertas universidades.

Además, las universidades difieren en la estructura de los programas de lengua que ofrecen a los HHH. Existen programas relativamente elaborados con amplias ofertas de cursos que se diferencian entre sí por su nivel y los objetivos y destrezas lingüísticas que trabajan (p.ej. la Universidad de Arizona tiene seis cursos diferentes para los HHH, de niveles básico, intermedio y avanzado, y se enfocan, en medidas diferentes, en destrezas lingüísticas productivas o receptivas, en registros profesionales y académicos, diferentes géneros narrativos, e inclusive en la dicción y aspectos fonéticos). Aunque el cambio se nota paulatinamente, los programas más comprensivos todavía son una excepción. El modelo predominante son los programas que consisten en uno o dos cursos que extrapolan a los estudiantes de herencia hispana del currículo general (p. e. en la Universidad de Texas A&M la oferta para los HHH consiste en un curso de español intermedio y otro de gramática avanzada). Independientemente del nivel de sofisticación del programa, frecuentemente hay una discrepancia entre lo que ofrece el programa para los HHH y las expectativas de los estudiantes mismos, como, por ejemplo, promover la conciencia intracultural en oposición a promover el sentido de la identidad personal y orgullo cultural, respectivamente (DeFeo 2015).

Más importante todavía, a pesar de la presencia más marcada de los HHH en los programas de lengua a nivel postsecundario, todavía no

existe una metodología acordada para enseñar el español a los HHH. Como consecuencia, los programas existentes frecuentemente carecen de objetivos pedagógicos, lineamientos curriculares, procedimientos para colocar a los estudiantes en el nivel adecuado según su competencia lingüística, instructores entrenados en cómo enseñar el español a hispanohablantes y manuales didácticos.

En el momento actual, esta brecha se soluciona de dos maneras. Una de ellas, y la más prevalente, son las clases híbridas o clases mixtas. Bajo este modelo, el espacio instructivo es compartido por los HHH y los HL2. En estas clases típicamente se usa la metodología del español como lengua extranjera (ELE). Adicionalmente, inclusive cuando los instructores tienen conocimiento de las características de los HHH, raras veces están familiarizados con cómo enfrentar la dinámica de una clase mixta (Carreira & Hitchins Chik 2018).

Otra solución son cursos particularmente diseñados para los hablantes de herencia. Estos cursos, cuyo objetivo es mejorar las destrezas escritas y la expansión de repertorios lingüísticos, con frecuencia sirven como un terreno fértil para promover la lengua estándar o para imponer el prestigio de una variedad académica idealizada, recalando así las jerarquías lingüísticas y, a su vez, potencialmente afectando la autoestima lingüística de los estudiantes y el mantenimiento del español (Leeman 2005, Martínez 2003, Villa 1996).

4. Las necesidades pedagógicas de los HHH en programas de español universitarios

A pesar del perfil único de los estudiantes de herencia desde el punto de vista lingüístico, sociocultural y afectivo, la enseñanza de lenguas extranjeras como campo de estudio a duras penas está empezando a entender a los HHH a través de o en relación con los HL2 (Carreira & Kagan 2011, Felix 2009). Las investigaciones sobre el español como lengua de herencia en los EE.UU. insisten en que los estudiantes de herencia hispana y los hablantes del español como lengua L2 tienen características y necesidades pedagógicas que varían en función de dos parámetros: el lingüístico y el socio-afectivo.

Desde el punto de vista lingüístico, Carreira y Hitchins Chik (2018) destacan que en el ambiente instructivo los HHH tienen puntos fuertes y carencias diferentes comparado con los HL2. En las columnas a continuación se representan los puntos fuertes de los HHH y los HL2, respectivamente, según las autoras.

HHH

Hablar
Escuchar
Uso espontáneo de la lengua
Módulo interpersonal
Conocimiento implícito de la lengua
Lengua coloquial

HL2

Escribir
Leer
Uso ensayado de la lengua
Módulo presentacional
Conocimiento explícito de la lengua
Lengua formal

Por lo tanto, las necesidades lingüísticas de estos estudiantes en programas de lengua son diferentes también. Las autoras las resumen de la siguiente manera:

HHH

Escribir
Leer
Uso ensayado de la lengua
Módulo presentacional
Conocimiento explícito de la lengua
Lengua formal

HL2

Hablar
Escuchar
Uso espontáneo de la lengua
Modulo interpersonal
Conocimiento implícito de la lengua
Lengua coloquial

Entonces, desde el punto de vista lingüístico, se puede notar que tanto las relativas habilidades como las necesidades pedagógicas de los HHH son directamente inversas a las de los HL2.

En cuanto al aspecto socio-afectivo del aprendizaje de la lengua meta, los HHH atraviesan dos mundos lingüísticos y culturales y estudian la lengua y la cultura meta para poder entender su propia identidad y para poder establecer conexiones o fortalecer las relaciones existentes con otros hablantes de la lengua, en particular, con familiares y amigos en los EE.UU y en el extranjero. Además, con mucha frecuencia enfrentan el rechazo y otros desafíos particulares de ser bilingüe y bicultural. Sobra decir que ninguna de estas características socio-afectivas se observan en los HL2 (es decir, no son bilingües ni biculturales, no tienen lazos familiares con la lengua y cultura meta, ni se identifican en términos de la lengua y cultura meta).

Adicionalmente, Hedgcock y Lefkowitz (2016) analizaron las percepciones de los HHH sobre su propia competencia lingüística, sus necesidades y hábitos de uso lingüístico y cómo éstos los señalan como usuarios diferentes en comparación con angloparlantes, aprendices del español como L2. Los autores concluyen que las variables socio-afectivas que separan a los HHH de los HL2 son las actitudes hacia el español, los

prejuicios sobre las normas lingüísticas, los esfuerzos de los aprendices para obtener legitimidad como usuarios del español y los obstáculos en la interacción, como la ansiedad y la cohibición social. En otras palabras, la imagen que tienen sobre sí mismos estos estudiantes es una imagen de usuarios inseguros del español, con muchas caracterizaciones negativas, paralelas a las percepciones de sus instructores y sus compañeros no-nativos del español.

5. Los desafíos del sistema corriente

La discrepancia entre la particularidad del perfil de los HHH y la realidad que enfrentan en el espacio instructivo en programas de lengua española existentes crea una serie de desafíos para estos estudiantes, puesto que refuerzan los estereotipos sobre su estatus en la sociedad y el estigma relacionado con su variedad lingüística del español. A continuación se resumen los desafíos más frecuentes:

1. Las expectativas estudiantiles no coinciden con los objetivos y el contenido del curso, puesto que no existe un estándar metodológico.

DeFeo (2015) estudió las percepciones de los hablantes de herencia hispana en una clase de español como lengua extranjera para principiantes. A pesar de sus identidades que claramente estaban vinculadas a los EE.UU. y el español fronterizo, los participantes del estudio percibían que el currículo se enfocaba en el español de España y el resto de los países extranjeros de habla hispana, pero que generalmente se omitía la mención del español estadounidense. Sus interpretaciones del currículo se contradecían con sus expectativas del mismo. Es decir, interpretaban que el español sirve para viajar, aunque ellos lo utilizaban rutinariamente en aplicaciones locales; que la cultura española existe en otros países, aunque ellos tenían conexiones profundas con la familia y la comunidad en los EE.UU.; y que el español castellano era la variedad ideal, aunque sus propias identidades bilingües estaban ancladas al español estadounidense. Por sus mensajes discrepantes, los estudiantes de herencia hispana suelen percibir estos programas como inauténticos, inaplicables y sin alineamiento con sus identidades.

2. Las variedades lingüísticas de los estudiantes de herencia hispana siguen siendo variedades despreciadas.

A pesar del aumento sustancial de estudiantes de herencia hispana en programas de lengua española en los EE.UU., las variedades regionales habladas por estos alumnos siguen siendo despreciadas (Potowski & Carreira 2004). Potowski y Carreira (2004) condujeron un estudio sobre

el estándar nacional de la enseñanza del español como lengua de herencia en el cual investigaron el desarrollo de los maestros en estos programas. Concluyeron que la mayoría de los alumnos se sentían frustrados con sus instructores de lengua, porque estos tenían expectativas demasiado altas. En este estudio, los instructores se enfocaban solamente en los errores de los alumnos en vez de fortalecer los aspectos de la lengua que ya tenían en su repertorio lingüístico. Además, la corrección de errores se centraba principalmente en las características específicas de su propia variedad de la lengua más que en los errores lingüísticos que resultan de una adquisición incompleta. Es decir, en vez de enfocarse en aspectos que les ayudarían a los alumnos de herencia a expandir su repertorio lingüístico, el enfoque del aprendizaje consistía en una comparación entre la variedad «correcta» (estándar) del español contra la variedad «incorrecta» (subestándar). Como resultado, estos estudiantes percibían que su manera de hablar era inferior porque no era lo «correcto» o «nativo».

Estos enfoques pedagógicos que se centran en la idea de lo correcto (vs. lo incorrecto; ing. *correctness*) y en el proceso de corregir, es decir, la corrección misma (ing. *correction*) promueven el bilingüismo sustractivo. Este se refiere a la situación en la cual la lengua mayoritaria se aprende a costa de la minoritaria y gradualmente la reemplaza. Su resultado inmediato es que los estudiantes desarrollan perspectivas negativas sobre su lengua y cultura, lo cual, a su vez, favorece y facilita el desplazamiento lingüístico en grupos o culturas minoritarias tras un intento de unirse a la cultura dominante. Bayram *et al.* (2016) señalan que problematizar las gramáticas de los HHH, además de no estar basado en hallazgos científicos, es contraproducente desde el punto de vista pedagógico, porque afecta de manera negativa el perfil afectivo del estudiante, conduciendo a la ansiedad y la autoestima lingüística baja, además de eliminar la motivación para continuar con los estudios de la lengua de herencia.

3. La inexistencia de un estándar de preparación para instructores tiene como consecuencia la discriminación interna.

Hasta en las instituciones con programas para los HHH, la mayoría de los instructores no reciben la formación apropiada para dirigir una clase de español como lengua de herencia (Potowski & Carreira 2004). Las autoras destacan que es erróneo suponer que los instructores capacitados solamente en la enseñanza de L2 son capacitados para enseñar cursos de herencia. En ese caso, a menos que los maestros reciban suficiente formación para tratar con los alumnos de herencia, la colocación de estos estudiantes en clases de español para no-nativos seguirá siendo ineficaz y su éxito inexistente (Beaudrie 2011).

Intrínsecamente relacionada con la falta de preparación adecuada de los instructores es la discriminación lingüística interna. Valdés *et al.* (2003) advierten que como instructores de español, directa o indirectamente, transmitimos ideologías implícitas sobre:

- a) el nacionalismo, señalando que una lengua equivale a una nación,
- b) el estándar, comprometiéndonos con la pureza lingüística y la idea del habla correcta, y
- c) el monolingüismo idealizado, indicando la superioridad del hablante monolingüe educado.

Bills y Vigil (2008) también demostraron la existencia de una relación directa entre la discriminación lingüística interna y el desplazamiento lingüístico. En particular, concluyeron que los hablantes de español suelen discriminar contra las variedades regionales del español hablado en los EE.UU y expresan actitudes negativas hacia prácticas bilingües típicas como el cambio de códigos y el uso de préstamos. Los hallazgos de Román *et al.* (2019) coinciden con los de Bills y Vigil (2008). Además, su análisis de actitudes lingüísticas de los instructores en escuelas bilingües en el norte de Tejas, también reporta que, basándose en la variedad del español de sus estudiantes, los instructores sin preparación adecuada acostumbraban sacar conclusiones precipitadas sobre el estatus socio-económico de los padres, su nivel de educación y su habilidad de mantener a sus hijos. El mismo estudio también señaló que estos instructores tenían la tendencia de aceptar las variedades del español de sus compañeros de trabajo, mientras discriminaban contra las de los estudiantes y sus padres. También solían atribuir el uso del cambio de códigos en los adultos a una preferencia personal, mientras que el de los estudiantes lo atribuían a la falta de conocimiento de lengua meta. Más de 80% de los instructores en este estudio reportaron la falta de familiaridad con temas pertinentes al bilingüismo en los EE.UU, la variación lingüística en el mundo hispanohablante y temas sociolingüísticos. Como resultado, la corrección predomina en las filosofías docentes de estos instructores (Correa 2011).

6. Contemplando soluciones

Pese a que nuestro entendimiento de la complejidad de los procesos que subyacen el bilingüismo ha mejorado y a la explosión de las investigaciones sobre el español en los EE.UU., los programas de lengua española para los HHH en ambientes universitarios estadounidenses siguen siendo un terreno fértil para la discriminación de los mismos

estudiantes para los que fueron creados, ya que típicamente reflejan ideologías monolingües y fomentan perspectivas monoglósicas, dejando a los estudiantes enajenados y marginalizados.

Una manera de combatir dicha situación sería la adopción de enfoques que fomentan el bilingüismo aditivo. Este se refiere a la situación en la cual el individuo o el grupo aprenden la lengua mayoritaria sin impactos negativos en la lengua minoritaria. Bajo este acercamiento, la lengua mayoritaria añade valor, agrega, en vez de reemplazar la minoritaria. Los enfoques pedagógicos que fomentan el bilingüismo aditivo están centrados en la idea de contextos o registros apropiados (ing. *context / register appropriateness*) y la expansión de repertorios lingüísticos (Cantero García 2014).

Sin embargo, algunos expertos (véase p.ej. Leeman 2005, Lynch 2012, Holguín Mendoza 2018, etc.) señalan que los enfoques basados en la expansión de repertorios lingüísticos, aunque mejores que aquellos que promueven la erradicación de la lengua minoritaria, todavía recalcan las jerarquías lingüísticas y favorecen una variedad académica idealizada. Las clases de lengua para los HHH basadas en estos acercamientos están fundadas en ideologías lingüísticas que se anclan en un discurso elitista, cuyo objetivo es excluir. Suponen, además, que las destrezas lingüísticas de los HHH son deficientes (Jaffe 2007). Ruiz (1984) aboga por que se abandone la conceptualización de la lengua de los HHH como «un problema» y sugiere la interpretación de la lengua como un recurso. Lynch (2012) y Leeman (2005) coinciden con la postura de Ruiz (1984) y destacan que el problema crucial con estos enfoques proviene de su interpretación de la lengua. Específicamente, la perciben como un sistema fijo que puede adquirirse hasta cierto grado culminante, en vez de asumir una perspectiva dinámica, según la cual la lengua es una serie de prácticas.

Adicionalmente, las investigaciones han demostrado el rol crucial de la identidad en la adquisición de lenguas y su mantenimiento. Los hablantes de L2 y de herencia que desarrollan identidades positivas con la lengua tienen oportunidades más altas de adquirirla y mantenerla (Fishman 2006). Por otro lado, las inseguridades lingüísticas impiden el desarrollo lingüístico (Martínez 2003).

Siguiendo esa línea de pensamiento, las investigaciones han señalado una demanda fuerte para implementar pedagogías lingüísticas críticas, que de manera eficiente tratan los múltiples desafíos lingüísticos y sociales que enfrentan los HHH en los programas de lengua en los EE.UU. Específicamente, las pedagogías críticas son un conjunto de

prácticas pedagógicas que requieren que el estudiante mejore su conciencia lingüística para poder descomponer y cuestionar las jerarquías sociopolíticas, la dominación y las creencias y prácticas que las generan (Leeman 2005). Desde el punto de vista lingüístico, se trata de proponer programas centrados en desarrollar la conciencia lingüística crítica (ing. *critical language awareness*), cuyo objetivo es empoderar a los estudiantes, lograr que sean conscientes de sus propias ideologías lingüísticas y que entiendan los significados sociales de diferentes variedades lingüísticas en sus comunidades de práctica. Estos enfoques típicamente se basan en conceptos como la agencia (filosófica), la acción y la identidad (Leeman 2005). También incorporan temas sociolingüísticos y pragmáticos. Su meta primordial es validar las variedades lingüísticas de los estudiantes HHH y, a su vez, sus identidades.

Además, estos acercamientos críticos a programas de lengua diseñados para los HHH asumen que la competencia lingüística que los HHH traen de sus casas y sus comunidades son una ventaja y un conocimiento cultural relevante. Holguín Mendoza (2018) destaca que el estudiante HHH debe decidir si utilizará o no ciertos rasgos lingüísticos, no basándose en el miedo y la estigmatización, sino en su propia experiencia y objetivos lingüísticos, navegando las intersecciones de sus propias prácticas como hablante de herencia y aquellas más frecuentemente usadas en entornos académicos y profesionales. De esta manera se les prepara a los HHH a tomar decisiones informadas sobre su uso lingüístico. El objetivo es desarrollar en los HHH la auto-estima y el orgullo por el conocimiento lingüístico que ya poseen (Holguín Mendoza 2018).

Lograr esta meta es virtualmente imposible sin instructores con entrenamiento en la variación lingüística, el bilingüismo o el contacto de lenguas (Román *et al.* 2019), dado que estos son los profesionales más adecuados para informar a los HHH de la validez de sus variedades y ayudarles a desarrollar dicha conciencia lingüística crítica, además de ayudarles a expandir sus habilidades lingüísticas.

No obstante, Beaudrie (2015) ha encontrado que a pesar del aumento de enfoques que se basan en la apreciación de diferentes variedades lingüísticas comparado con los enfoques basados en su erradicación, todavía la adopción de las prácticas pedagógicas socio-lingüísticamente conscientes ha sido lenta y la enseñanza del estándar sigue siendo el modelo central en muchos programas de HHH.

7. Conclusión

Frente a la ausencia de programas diseñados específicamente para los HHH, estos estudiantes típicamente acaban en clases híbridas, con hablantes no nativos y a veces nativos del español, donde el método de enseñanza es de talla única para todos los estudiantes matriculados y se basa en enfoques pedagógicos diseñados para la adquisición del español como L2. Inclusive cuando están en clases diseñadas específicamente para los HHH, se trata con frecuencia de clases que marginalizan las prácticas lingüísticas no dominantes, marginalizando así a los mismos estudiantes para los cuales estas prácticas forman elementos centrales de sus repertorios comunicativos.

Este trabajo argumenta que los programas de lengua para los HHH han de ser mucho más que solo un espacio en el que se explora la competencia lingüística de los estudiantes matriculados. Entender mejor la complejidad que subyace entre la lengua y la identidad en contextos multilingües como el de los HHH en los EE.UU. significa reconocer que la lengua está intrínsecamente relacionada con relaciones de poder, estructuras sociales, identidades de los hablantes e ideologías lingüísticas. Si los programas de lenguas universitarios en los EE.UU. quieren ser eficientes y acoplarse al prototipo nuevo del estudiante universitario, deben incorporar estos aspectos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bayram 2016: Faith Bayram *et al.* «Why should formal linguistic approaches to heritage language acquisition be linked to heritage language pedagogies?». Peter P. Trifonas & Themistoklis Aravossitas (eds.), *Handbook of Research and Practice in Heritage Language Education*, Cham: Springer, 187–205.
- Beaudrie 2011: Sarah Beaudrie. «Spanish heritage language programs: A snapshot of current programs in the southwestern United States». *Foreign Language Annals*, 44: 321–337.
- Beaudrie 2015: Sarah Beaudrie. «Instructional effectiveness in the SHL classroom: Comparing teacher and student perceptions». *Journal of Hispanic Higher Education*, 14: 274–297. [<https://doi.org/10.1177/1538192715575372>] Web. 15/06/2019.

- Beaudrie & Fairclough 2012: Sarah Beaudrie & Martha Fairclough (eds.), *Spanish as a heritage language in the United States: State of the field*. Georgetown: Georgetown University Press.
- Bills & Vigil 2002: Garland D. Bills & Neddy E. Vigil. *The Spanish of New Mexico and southern Colorado: A linguistic atlas*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Cantero García 2014: Víctor Cantero García. «La mejora de la competencia lingüística desde la interacción comunicativa: Una propuesta para la enseñanza bilingüe». *Didáctica: Lengua y Literatura*, 26: 81–104.
- Carreira & Hitchins Chik 2018: María Carreira & Claire Hitchins Chik. «Differentiated teaching: A primer for heritage and mixed Classes». Kim Potowski (ed.), *The Routledge Handbook of Spanish as a Heritage Language*, New York: Routledge, 359–375.
- Carreira & Kagan 2018: María Carreira & Olga Kagan. «Heritage language education: A proposal for the next 50 years». *Foreign Language Annals*, 51: 152–168. [<https://doi.org/10.1111/flan.12331>] Web. 15/06/2019.
- Correa 2011: Maite Correa. «Advocating for critical pedagogical approaches to teaching Spanish as a heritage language: Some considerations». *Foreign Language Annals*, 44: 308–320. [<https://doi.org/10.1111/j.1944-9720.2011.01132.x>] Web. 15/06/2019.
- Colby & Ortman 2014: Sandra L. Colby & Jennifer M. Ortman. «Projections of the size and composition of the U.S. population: 2014 to 2060». *Current Population Reports*. Washington, DC: U.S. Census Bureau: P25-1143. [<https://www.census.gov/content/dam/Census/library/publications/2015/demo/p25-1143.pdf>] Web. 15/06/2019.
- Danini Cortéz 2014: Josie Danini Cortéz. «Barriers Hispanic students face graduating from high school». *IDRA Newsletter*, October 2014. [http://www.idra.org/IDRA_Newsletter/] Web. 25/10/2017.
- De Brey *et al.* 2019: Cristobal De Brey *et al.* «Postsecondary graduation rates». *Status and Trends in the Education of Racial and Ethnic Groups 2018*. Washington, DC: National Center for Educational Statistics – U.S. Department of Education. [https://nces.ed.gov/programs/raceindicators/indicator_red.asp] Web. 01/06/2019.
- DeFeo 2015: Dayna J. DeFeo. «Spanish is foreign: Heritage speakers' interpretations of the introductory Spanish language curriculum». *International Multilingual Research Journal*, 9: 108–124. [<https://doi.org/10.1080/19313152.2015.1016828>] Web. 15/06/2019.

- Ennis *et al.* 2011: Sharon R. Ennis *et al.* «The Hispanic population: Census briefs 2010». Washington, DC: U.S. Census Bureau.
[<https://www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-04.pdf>]
Web. 01/06/2019.
- Felix 2009: Angela Felix. «The adult heritage Spanish speaker in the foreign language classroom: a phenomenography». *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 22: 145–162.
- Fernández Vítors 2019: David Fernández Vítors. «El español una lengua viva: Informe 2019». Madrid: Instituto Cervantes.
[https://cvc.cervantes.es/lengua/espanol_lengua_viva/]
Web. 01/06/2019.
- Fishman 2006: Joshua A. Fishman. «Three hundred–plus years of heritage language education in the United States». Guadalupe Valdés, Joshua A. Fishman, Rebecca Chávez y William Pérez (eds.), *Developing Minority Language Resources: The Case of Spanish in California*, Clevedon: Multilingual Matters, 12–23.
- Gramlich 2017: John Gramlich. «Hispanic dropout rate hits new low, college enrollment at new high». Washington, DC: Pew Research Center. [<http://pewrsr.ch/2x2wyy1>] Web. 01/06/2019.
- Holguín Mendoza 2018: Claudia Holguín Mendoza. «Critical language awareness (CLA) for Spanish heritage language programs: Implementing a complete curriculum». *International Multilingual Research Journal*, 12: 65–79.
[<https://doi.org/10.1080/19313152.2017.1401445>]
Web. 22/10/2019.
- Hedgcock & Lefkowitz 2016: John S. Hedgcock & Natalie Lefkowitz. «Differentiating heritage and foreign language learners of Spanish: Needs, perceptions, and expectations». *Applied Language Learning*, 26: 1–38.
- Ingold *et al.* 2002: Catherine W. Ingold *et al.* «Report on the NFLC/AATSP survey of Spanish language programs for native speakers». *Hispania*, 85: 324–329.
- Jaffe 2007: Alexandra Jaffe. «Minority language movements». Monica Heller (ed.), *Bilingualism: A Social Approach*, London: Palgrave Press, 50–70.
- Leeman 2005: Jennifer Leeman. «Engaging critical pedagogy». *Foreign Language Annals*, 38: 35–45.
- Lynch 2012: Andrew Lynch. «Key concepts for theorizing Spanish as a heritage language». Sarah Beaudrie & Martha Fairclough (eds.),

- Spanish as a Heritage Language in the United States: The State of the Field*, Georgetown: Georgetown University Press, 79–97.
- McFarland *et al.* 2019: Joel McFarland *et al.* «College enrollment rates». *The Condition of Education 2019*. Washington, DC: National Center for Educational Statistics – U.S. Department of Education. [https://nces.ed.gov/programs/coe/pdf/coe_cpb.pdf] Web. 01/06/2019.
- «Race and Hispanic origin estimates». *Quick Facts*. Washington, DC: U.S. Census Bureau, 2019. [<https://www.census.gov/quickfacts/fact/table/US/RHI725218>] Web. 15/06/2019.
- Ruíz 1984: Richard Ruíz. «Orientations in language planning». *NABE Journal*, 8/2: 15–34. [<https://doi.org/10.1080/08855072.1984.10668464>] Web. 18/10/2019.
- Potowski 2002: Kim Potowski. «Experiences of Spanish heritage speakers in university foreign language courses and implications for teacher training». *ADFL Bulletin*, 33: 35–42.
- Potowski & Carreira 2004: Kim Potowski & María Carreira. «Towards teacher development and national standards for Spanish as a heritage language». *Foreign Language Annals*, 37: 421–431.
- Roberts 2018: Gregg Roberts *et al.* «Monolingualism is the illiteracy of the twenty-first century». *Hispania*, 100: 116–118. [[doi:10.1353/hpn.2018.0028](https://doi.org/10.1353/hpn.2018.0028)] Web. 16/07/2019.
- Román *et al.* 2019: Diego Román *et al.* «Internal linguistic discrimination: A survey of bilingual teachers' language attitudes toward their heritage students' Spanish». *Bilingual Research Journal*, 42: 6–30. [<https://doi.org/10.1080/15235882.2018.1563006>] Web. 01/11/2019.
- Ruíz 1984: Richard Ruíz. «Orientations in language planning». *NABE Journal*, 8/2: 15–34. [<https://doi.org/10.1080/08855072.1984.10668464>] Web. 16/07/2019.
- Valdés 2003: Guadalupe Valdés *et al.* «Language ideology: the case of Spanish in departments of foreign languages». *Anthropology & Education Quarterly*, 34: 3–26.
- Villa 1996: Daniel J. Villa. «Choosing a “standard” variety of Spanish for the instruction of native Spanish Speakers in the U.S.». *Foreign Language Annals*, 29: 191–200.

HERITAGE SPANISH SPEAKERS IN THE AMERICAN COLLEGE CLASSROOM

Summary

The goal of this paper is to offer a panoramic overview of the reality that Spanish heritage learners face in a language classroom in a US college setting. According to the most recent demographic projections, in the near future Spanish heritage speakers will cease to be a minority in post-secondary institutions in the US. However, there is still no agreed-upon method to teach Spanish to heritage speakers, despite the fact that the Spanish/English contact has shaped the American landscape for centuries and research on US Spanish varieties stresses the need for methods of language teaching specifically designed for heritage speakers. This paper summarizes the challenges heritage Spanish speakers encounter in a language classroom setting as a result of this discord and discusses solutions.

Keywords: heritage speakers of Spanish, Spanish language programs, linguistic awareness, additive bilingualism, critical pedagogy.

Ивана Николић¹
Универзитет у Крагујевцу
Србија

НЕОЛОГИЗМИ: ОДРЕЂЕЊЕ ТЕРМИНА И ПРЕГЛЕД ИСТРАЖИВАЊА У ШПАНСКОЈ И СРПСКОЈ ЛИНГВИСТИЦИ

Резиме

И у шпанској и у српској лингвистици присутна су истраживања о неологији, преваходно она која се односе на одређење, настанак и функције неологизама и разграничење оцазионализама од неологизама. Покушаћемо да укратко прикажемо основне приступе проучавању неологије и неологизама, одређење појмова, критеријуме за одређивање неке лексичке јединице као неолошке, типологију неологизама, као и резултате неолошких истраживања у виду истраживачких група, информатичких средстава за претрагу и детекцију неолошких лексема, и речника нових речи. На крају наводимо неке од предлога који указују на потребу за новим приступом у истраживањима о овој теми.

Кључне речи: неологија, неологизам, оцазионализам, лексички неологизми, семантички неологизми.

¹ ivana.nikolic@filum.kg.ac.rs

Многи аутори који су се бавили различитим аспектима проучавања неологизама слажу се у тврдњи да не постоји јединствен приступ ни називу ни дефиницији термина „неологизам“ (Оташевић 2008, Драгићевић 2014, Савић 1984, Кабре 1999, итд.). Заправо, један од нерешених проблема неологије јесте проблем самог појма „неологизам“. Општи поглед на ово питање разликује се од аутора до аутора и зависи од становишта с ког посматрају нове речи, те је стога тешко доћи до усаглашености, како у терминологији тако и у одређењу самог појма. Литературе о неологизмима не недостаје. Бројни су радови који се баве деноминативним неологизмима у периодистици, информатици и технологији, а тему многих радова представљају и начини идентификације и претраге неологизама. Покушаћемо да на сажет начин представимо допринос српских и шпанских лингвиста који су се бавили овом темом.

Одређење термина неологија и неологизам

Речи „неологизам“ и „неологија“ потичу од грчких речи *néos* — нови (*уѐος*) и *logos* — реч (*λόγος*). Глорија Гереро Рамос (1995: 10) прати термине *неологизам* и *неологија* од њиховог настанка у шпанском језику. Наводи да је назив неологизам настао у 18. веку и имао пејоративну конотацију — означавао је претераност у изражавању. Након Века просвећености, неологизам почиње да означава новину у језику. Назив „неологија“ означавао је умеће иновирања под утицајем напретка идеја, и у неким периодима чак пада у заборав.

У већини дефиниција неологизама и неологије наилазимо на сличне или заједничке опште црте. Неологија је:

- грана лексикологије која проучава лексичке креације (Алкарас Варо & Мартинес Линарес 2003: 47),
- „процес формирања нових лексичких јединица“ (Гереро Рамос 1995: 9–10),
- део лексикологије који се бави новим речима (Драгићевић 2014: 123)
- „укупност процеса који одређују стварање нових речи у вокабулару неког језика“ (Мухвић-Димановски 2005: 2).
- процес који одређује настајање нових речи (Касадо Веларде 2015: 21).

Дакле, неологија је и процес настанка нових речи и део лексикологије који изучава нове речи.

Неологизам је пак по различитим дефиницијама:

- предмет проучавања неологије (Драгићевић 2014: 123),
- „нова реч, ново значење или ново кретање у језику“², као и коришћење неологизама (DRAE 2019),
- реч или израз који су недавно ушли у језик (DUE 2001: 442),
- нова твореница, новостворена реч, нова реч или нови израз који се у разговорном језику још није потпуно одомаћио (Левандовски 1995: 240),
- нова реч, ново значење већ постојеће речи, али и по зајмљеница (не само из страног језика него и из жаргона појединих друштвених група), и реч која је поново оживела (Мунен 1974: 229–230).
- неологизми представљају све новије речи, укључујући и домаће кованице, и припадају стилски обележеној лексици (Бугарски 2003: 202).
- „нестандардизоване речи које именују нове појмове или појаве или на нов начин именују познате појмове“ (Радовић-Теших 2008: 363)
- лексичке „јединице које уносе неку новину у односу на значење, облик и/или граматичку категорију у лексици неког језика у конкретном периоду“ (Љопарт-Саумел & Фрејша 2014: 135).
- производ лексичке неологије, тј. процеса којим настају нове речи, јесте лексички неологизам (*el neologismo léxico*) (Касадо Веларде 2015: 21).
- „језичка новотворевина, новостворена ријеч; ново скована и још неопћенито прихваћена ријеч или израз; ковање и употреба нових ријечи или употреба старих ријечи у новом значењу; ријеч, израз, конструкција која је недавно ушла у језик“ (Симеон 1969: 904).
- нова реч или нова употреба у неком језику (DEA 1999: 3210)
- нова реч, ново значење или промена у неком језику; њихова употреба (DLE 2002: 629)

Иако Гереро Рамос 1995. године (Гереро Рамос 1995: 11–12) износи да у *Речнику Шпанске краљевске академије* (DRAE), *Речнику савременог шпанског језика* (DALE), и у *Речнику (савременог) шпанског језика* (DUE – Diccionario de uso del español) Марије

² «vocablo, acepción o giro nuevo en una lengua» [<https://dle.rae.es/neologismo?m=form>]

Молинер не постоји термин „неологија“, такво стање се унеколико изменило. У онлајн издању речника DRAE неологија је одређена као процес настанка неологизама и као изучавање неологизама³. У речнику Марије Молинер (2001: 442) термин неологија не постоји, али постоји одређење речи „неолог“ (*neólogo*) — особа која користи или уводи нове речи. А у *Речнику савременог шпанског језика* Мануела Сека, за термин „неологија“ налазимо следеће објашњење: процес формирања нових речи (DEA 1999: 3210).

На основу наведених одређења, долази се до закључка да неологија и неологизам стоје у односу процеса и производа, нове лексичке јединице и система, скупа правила и услова за њихов настанак и употребу (Гереро Рамос 1995: 10). Тереса Кабре неологију као процес сматра веома јасним и не доводи у питање концепт неологије, иако тврди да јесте сложен и тешко га је описати. С друге стране, неологизам, резултат неолошких процеса, сматра врло неодређеним концептом и назива га „псеудо-концептом“ јер је плод субјективног мишљења заснованог на утиску новине који га прати (Кабре 1999: 205). С обзиром на то да неологија обухвата све језичке нивое (фонетско-фонолошки, морфо-синтаксички и лексичко-семантички), Гереро Рамос поставља питање које онда јединице заправо можемо сматрати неологизмима (Гереро Рамос 1995: 11–12). Мануел Алвар Ескера чак сматра да можемо тврдити да неологизам не постоји, јер је свака реч која чини речник једног језика у неком тренутку свог развоја била неологизам и од тренутка кад ту реч почнемо да користимо, она престаје да има карактер новине (Гонсалес Калво *et al.* 1999: 39–41). Занимљиво је виђење по коме неологизми представљају неку врсту лингвистичке интерференције (Алварес Каљеха 2001: 226).

Свенка Савић (1984: 161), приликом разматрања термина *неологизам*, *нова* или *иновирана реч*, *кованица*, у светлу домаће и стране литературе, сматра да ти термини означавају различите тачке у процесу настанка нове речи: да представљају тек изговорену или написану нову реч, тек преузету нову реч од стране саговорника, заживелу реч у стандардном језику, дуже времена употребљавану реч у стандардном језику, и речи које су биле нове или јесу нове у једној друштвеној групацији. Истиче да је неопходно за сваки појединачни језик изградити основне категорије за процену шта је нова реч, тј. неологизам, и сматра да је термин „нова реч“ нејасан,

³ [<https://dle.rae.es/neolog%C3%ADa?m=form>]

поготово јер се односи и на измишљену реч и на новосковану реч, као и на стару реч у новој употреби (Савић 1984: 161).

Потпунији преглед одређења неологизма представља нам Ђорђе Оташевић:

Нова реч којом се означава нова „појмовна јединица“, нова реч којом се замењује већ постојећа, нова реч која се перципира као нова и свежа, ново значење постојеће речи, реч која није забележена у речницима, реч која се употребљавала ван стандардног (књижевног) језика, а сада је ушла у њега, реч која се употребљавала веома ретко, а сада се употребљава знатно чешће, поновно активирање речи која је давно изашла из активне употребе, ортографска варијанта постојеће речи, реч створена по продуктивним творбеним моделима, творбена варијанта већ постојеће речи, нова реч направљена по угледу на стране речи, нова реч која није у складу са творбеним системом, индивидуалне лексичке творевине писаца и публициста са изразитом експресивном (стилистичком) функцијом, бесмислене речи које стварају душевни болесници, јако измењене постојеће речи које стварају душевни болесници или алкохоличари, речи које стварају алкохоличари у ситуацији када не могу да се сете постојеће речи (Оташевић 2008: 39–40).

Приступи проучавању неологије и неологизама

Неологија, по схватању класичних лексиколога, за Тересу Кабре (1999: 204–205) представља проучавање језичких појава које се појављују у одређеном тренутку у развоју језика и примећују се на свим језичким нивоима — фонетском, фонолошком, морфолошком, синтаксичком, лексичком. Традиционално одређење неологије Кабре у данашње време сматра недовољним да би описало све активности везане за језичке иновације. Како би се неологији у данашње време нашло право место, неопходан је низ приступа који је одређују на три нивоа: језичком, културном и политичком. У оквиру лексичког домена, неологију можемо посматрати с различитих становишта: као теоријско проучавање иновација у језику, као институционалну и планирану активност стварања неологизама, и у светлу њеног односа с лексикографијом (Мендес Сантос 2011: 24–25). Почев од седамдесетих година прошлог века, појам неологије се проширио, и односи се на пет различитих активности: на практични процес стварања нових лексичких јединица, на теоријско и примењено изучавање лексичких иновација (процеси настанка нових речи,

критеријуми за њихово идентификовање, прихватљивост и ширење неологизама, друштвени и културни аспекти неологије, итд.), на институционалну активност, идентификовање посебних тематских области, однос између речника и нових јединица (Кабре 1999: 204–205).

Неологију можемо разматрати као индивидуалну појаву или као институционални чин: спонтана неологија представља резултат деловања појединца или групе који стварају нову реч да би задовољили одређену комуникативну потребу, док је планирана неологија резултат деловања неке институције у циљу повезивања језика са социјалним кретањима (Мендес Сантос 2011: 24–25). Примењена лингвистика неологизме посматра са становишта планирања језика и његове стандардизације, што указује на директну везу с лексикографијом (речници општег језика морају се осавремењавати), терминологијом (неопходно је створити или адаптирати именована у језицима струке), и језичким планирањем (установљивање критеријума који се односе на грађење речи). Неологизми су и предмет изучавања званичних институција због питања нормирања језика (Кабре 1999: 208).

Што се тиче прагматичких и социолингвистичких аспеката, изучавање неологизама обухвата и питања културног аспекта — да ли неологизми, и у којој мери осликавају развој и статус технолошког и културног развоја једног друштва. Присутан је и политички аспект — поставља се питање до које мере неологизми слабе или оснажују опстанак једног језика (Кабре 1999: 207). Са становишта стилистике, по неким ауторима, неологизми могу припадати и стилски обележеним речима, односно, експресивној лексици. Гереро Рамос наглашава да неологизам никада не треба посматрати као изоловану јединицу у језику и тиме неологију доводи у тесну везу с прагматиком и језичким чиновима. С друге стране, по критеријумима прихватљивости неког неологизма у одређеној социјалној заједници, ауторка види везу и са психоллингвистиком и социолингвистиком (Гереро Рамос 1995: 14–16).

Неологију свакако треба посматрати и кроз време јер се механизми и поступци лексичког обнављања језика мењају и хронолошки аспект приликом одређивања неологизама веома је важан. Гереро Рамос закључује да структуралистичко одређење синхроније није применљиво на лексику и да је концепт неологизма немогуће посматрати из дијахронијске перспективе, пошто је свака реч у одређеном тренутку била неологизам. Услед брзине

лексичких промена, неопходно је проучавати лексичку структуру са синхронијског становишта, али онда треба поставити неологизам у адекватно дефинисан синхронијски оквир у односу на предмет проучавања (Гереро Рамос 1995: 12–13). По таквој поставци, дијахронијско проучавање неологизама треба схватити као сучељавање различитих етапа у развоју једне речи, при чему свака синхронијска целина открива различите тенденције неологије у сукцесивним периодима (Гереро Рамос 1995: 14). На основу запажања да је свака реч у неком тренутку заправо била неологизам, Мендес Сантос успоставља синхронијски временски оквир и границу у оквиру овог критеријума поставља на десет година од првог документовања речи, мада истиче да има истраживача који ову границу смањују на пет година. Проблем настаје услед потешкоћа да се поуздано документује појављивање одређене речи (Мендес Сантос 2011: 26–27).

На основу наведених разматрања, могу се одредити параметри или критеријуми који поузданије одређују да ли је нека реч неологизам.

Оташевић истиче три параметра (али наглашава да они нису једини):

1. *време* – КАД се неологизам користи
2. *језичко пространство* (сфере и стилови употребе неологизма) – ГДЕ се користи одређена реч, и
3. „*новина*“ – ШТА је то ново (Оташевић 2008: 40–41).

Врло слични су и критеријуми на које наилазимо у шпанској литератури. Тереса Кабре (1999: 205) представља неколико могућих параметара за дефинисање неке јединице као неолошке:

дијахронијски (или хронолошки) критеријум – нека јединица је неологизам ако се појавила у скорије време,

лексикографски – нека јединица је неологизам уколико је не налазимо у речницима),

критеријум семантичке или системске нестабилности – нека јединица је неологизам уколико показује својства обличке нестабилности – морфолошке, графичке, фонетске,

психолошки критеријум – нека јединица је неологизам ако је говорници перцепирају као нову.

Кабре истиче да наведени критеријуми једни друге не искључују и не дају исте резултате нити се могу примењивати у истим контекстима, а класификација неологизама мора да се заснива на више параметара. Такође наводи да су неолози склони

да прибегавају лексикографском параметру — нека јединица је неологизам ако се не појављује у лексикографском корпусу који је одабран као референтни корпус (такозвани елиминаторни корпус — шпански: *corpus de exclusión*) (Кабре 1999: 205). Уз поменуте критеријуме, у последње време примењује се и критеријум распрострањености у употреби — неологизмом се сматра реч која је изашла из оквира употребе појединца или групе који су је сковали, донекле се раширила у језику и постигла одређени степен стабилности (Мендес Сантос 2011: 27, 30)⁴. Наведени критеријуми подразумевају и одређене недостатке: речник је недовршено дело јер лексикографска грађа никад није заокружена и избор лема је субјективан, те лексички неологизам отуд није исто што и лексикографски, иако је лексикографски критеријум сам по себи систематичан и објективан. Мендес Сантос истиче да, приликом прављења корпуса неологизама, проблем представља проналажење позајмљеница и терминолошких јединица по речницима, као и проналажење лексичких творевина које се односе на пролазне појаве. Стога ауторка као решење види прављење скупа синхронијских и неолошких речника који би представљали један фиктиван потпун историјски речник (Мендес Сантос 2011: 28–29). Мањкавости психолошког критеријума представљају велика субјективност и зависност од нивоа образовања, језичког нивоа и језичког осећања појединца у односу на новине у језику. У том смислу се истиче важност типографског елемента, јер курзив, затамњена слова или наводници могу да издвоје одређене делове језика као необичне или као нове (Мендес Сантос 2011: 29). Период „неолошке перцепције“ код корисника, како наводи Мендес Сантос (2011: 30), износи између две и петнаест година, иако истиче да постоје и изузеци.

Класификација неологизама

Неологизми се могу делити на основу творбе, функције речи, домена употребе, по пореклу, временском оквиру, или на основу јединица на које се односе. Осим поделе на спонтану и планирану неологију (Мендес Сантос 2011: 24–25) коју смо већ поменули, постоји још неколико уобичајених подела: на неологију форме и семантичку неологију, као и на деноминативну и стилистичку неологију. Занимљива је подела хрватске ауторке Мухвић-Димановски — на

⁴ Шпански: el criterio de la difusión en el uso.

примарну неологију и неологију насталу превођењем. Примарну неологију чине нове речи које прате појаву неког новог појма у одређеном језику, а у неологији насталој превођењем само се преводе лексеме или стручни називи који већ постоје у другом језику (Мухвић-Димановски 2005: 8).

Рајна Драгићевић анализира главне тенденције у настајању нових речи (системско-структурне, типолошке, књижевнојезичке и прагматичке), и на основу груписања ових тенденција добија главне токове лексичких промена у језику, у виду интернационализације, терминологизације, детерминологизације, национализације, генерализације, интелектуализације, демократизације, феминизације, језичке економије и др. (Драгићевић 2014: 126).

Најчешћа је подела неологизама на формалне или обличке (*de forma*) и значењске или семантичке (*de significado*) (Молинер 2013: 13; Мендес Сантос 2011: 33; Гереро Рамос 1995: 19–20). Формални неологизми су они облици који у одређеном тренутку не постоје у језику, или бар нису забележени, док су значењски неологизми нове употребе речи и других израза који већ постоје у језику (Молинер 2013: 13), односно, нови означитељи и нова значења постојећих означитеља (Мендес Сантос 2011: 33).

Неологизми се могу делити и на потребне или деноминативне (*fútbol, tirta, estor, USB* и друге), и стилске, експресивне или књижевне неологизме⁵, а Касадо Веларде (2015: 23) додаје и идеолошке неологизме, који настају када језик одражава идеолошке промене, политичку коректност или еуфемистичне употребе. За Гереро Рамос (1995: 17), деноминативна неологија одговара на неку практичну потребу у језику, док стилистичка неологија одговара на експресивну потребу у језику која има лудички или естетски циљ. Мендес Сантос по овој подели неологизме назива денотативним и конотативним, док их Тереса Кабре (1999: 206) назива референцијалним или експресивним. Денотативни неологизми означавају нову стварност, нови предмет или идеју, представљају одговор на одређену практичну потребу и могу да попуњавају лексичку празнину у некој специфичној области, док конотативни неологизми настају као резултат лудичке, естетске, енфатичке или експресивне потребе и циљ им је стилске природе (Мендес Сантос 2011: 33; Кабре 1999: 206).

⁵ Стилски неологизми су у већој опасности да нестану, да остану хапакс — „реч или израз који је забележен само једном у једном језику, код једног аутора или у једном тексту“ (Касадо Веларде 2015: 23).

По пореклу, како наводи Мендес Сантос, разликујемо ендogene и егзогене неологизме, тј. оне који настају помоћу механизма из сопственог језика, и оне који потичу из других језичких система, попут позајмљеница. Истиче да одређени аутори коренске неологизме (*creaciones ex nihilo*) сматрају непостојећим.

Касадо Веларде (2015: 23–26), зависно од тога да ли се новина односи на јединице језичког система (корен, тема, афикс и сл.) или на дискурзивне јединице, неологизме дели на две велике групе. У прву групу убраја морфолошке или морфосинтаксичке неологизме (настале деривацијом, композицијом и другим творбеним поступцима), народну етимологију (*mondarina, cascahuate*), семантичке неологизме (одређена лексичка форма проширује или мења своје значење) — које дели на аутохтоне и алогене⁶, калкове (копира се схема или комбинаторна структура другог језика путем лексичких јединица сопственог језика: *paso de cebra, agujero negro, fin de semana*, итд.), синтаксичко-семантичке неологизме (долази до елипсе једног елемента у синтагми, и укупно значење синтагме преноси се на преостали елемент: *(bollo) suizo, (periódico) diario, (danza) polonesa, (teléfono) móvil*, што повлачи и промену врсте речи — придев се поименичава), лексичке неологизме који настају на основу позајмица из другог језика, лексичке позајмице (*cruasán, hándicap, sándwich, friki, crack*), фоносимболичке творевине попут ономатопеја (*blablablá, chauchau, clic, frufnú, tictac*, итд.), творевине *ex nihil* и друге (називи многих комерцијалних марки који су постали заједничке именице: *celofán, claxon, delco, licra, michelín, túrmix, velcro*, али и друге речи попут *gas, Kodak, nylon*) (Касадо Веларде 2015: 23–26). Што се тиче неологизама насталих процесом који се односи на дискурзивне јединице — Касадо Веларде објашњава да су то нове лексичке јединице које су настале на основу мање или више конвенционалног коришћења извесних лингвистичких сегмената. Такве језичке творевине су, пре него што су се усталиле у одређеној врсти речи (удруженој с одређеним значењем), имале посебне употребе у дискурсу које су дале основа за њихово ново идиоматско

⁶ Аутохтони неологизми (*neologismo semántico autóctono*) настају када неки језички знак добије ново значење током употребе међу корисницима тог језика, путем следећих процеса: метафоре, метонимије, синегдохе и ироније. Алогени неологизам (*neologismo semántico alógeno*) или семантичка позајмица настаје кад одређени језички знак добије ново значење из другог језика, док облички остаје исти (*versátil 'polifacético', doméstico 'nacional', cosmético 'superficial', agresivo 'dinámico', ejecutivo 'directivo'*) (Касадо Веларде 2015: 23–26).

значење (*distingo, recibí, saluda, pordiosear, vitorear, dizque, ojalá*) (Касадо Веларде 2015: 25–26).

По подели Рикарда Сенабреа два су типа неологизама: они који настају из потребе, често као позајмљенице из других језика, и који означавају нове појаве или предмете; и околионалне кованице (*acuñaciones*), које су понекад само поигравање језиком, својствене једном делу или једном стилу, и ретко постану део уобичајене лексике (Гонсалес Калво *et al.* 1999: 31). Рикардо Сенабре наводи и Матореову поделу: на неологизме настале *ex nihilo* (из неке ономотопеје, имена особе и слично – попут речи *silueta*), речи које добијају нова значења (*azafata*), и нове речи које настају променом врсте речи. Такође наводи да постоје неопходне кованице (које означавају нове појаве), и творевине „из хира“ (речи чије постојање се оправдава лудичком или естетском функцијом). Творевине „из хира“ обично су индивидуалне творевине, њихова употреба бива ограничена на сам текст и најчешће не улази у речник (Гонсалес Калво *et al.* 1999: 32).

Тереса Кабре (Кабре 2006: 231–235) износи класификацију установљену на пројекту ОБНЕО (*Observatori de Neología OBNEO*) на основу које се врши унос нових речи у регистар неологизама:

1. Формални неологизми

– они који настају суфиксацијом, префиксацијом, они код којих постоји интерференција између суфиксације и префиксације, они који настају композицијом, композицијом на основу латинских и грчких корена – «*composición culta*», лексикализацијом, променом врсте речи – «*conversión sintáctica*», они који настају на основу лексикализације лексичке структуре – «*sintagmación*», они који настају на основу сигли, акронима и скраћивања;

2. Неологизми настали на основу правописних варијанти (*infraestructura* и *infraestructura*);

3. Синтаксички неологизми (подразумевају промену лексичке основе – рода, броја, глаголског облика, итд: *descalificarse* v проп (*descalificar* v тр), *amo de casa* m (*ama de casa* f));

4. Семантички неологизми (они код којих је дошло до измене значења лексичке основе, и неологизми настали на основу личног имена особе или марке које је постало заједничка именица: *bollicao, nivea, tupperware*);

5. Позајмљенице (адаптиране и неадаптиране позајмљенице: *ghetto, sushi, mujaidín*);

6. Остали случајеви (дијалектизми, жаргонске речи, култизми, или случајеви компликовани за класификацију – *fitipaldi, уцуу*, итд.);

Зависно од домена употребе (да ли су део општег или стручног језика), Кабре (1999: 206) лексичке неологизме дели на две велике групе: на праве неологизме (који су присутни у општој лексици) и на неониме (присутни у језику струке). Неологизми прве групе спонтанији су од неологизама из друге групе јер се појављују без очигледног разлога и краткотрајни су, док су неоними стабилнији и номинативни (узрок њиховог појављивања увек је потреба за именовањем). Прави неологизми постоје истовремено са синонимима и обично стекну одређену стилску вредност, док неоними не дозвољавају синонимију (попут термина) јер им она ремети ефикасност у комуникацији. Неологизми из општег језика обично теже формалној концизности, док се много неонима појављује и у виду фразе. Неологизми из опште лексике често буду старији, дијалекатски облици или позајмљенице, док су неоними чешће сложенице које се ослањају на неокласичне језике. Прва група неологизама најчешће не излази из оквира језика у ком су настали, док су неоними настали како би постали интернационализми. Неоними се углавном понашају као термини: примећује се одсуство двосмислености, припадају одређеном тематском пољу, стабилни су, и у складу су с моделима грађења речи (Кабре 1999: 206–207).

У зависности од тога да ли се неологизми тичу само означавајућег (измене форме), само означеног (измене значења речи или синтагме), или обе стране знака (нова реч с новим значењем), Оташевић такође наводи формалне неологизме, семантичке (или лексичко-семантичке), и њима додаје функционалне неологизме, индивидуалне или ауторске неологизме (Оташевић 2008: 36–39).

У шпанској литератури о превођењу неологизама често се помиње и подела Питера Њумарка (2010: 194–204) на дванаест типова неологизама: старе речи с новим смислом (обично нису културне референце ни технички појмови), нове кованице, изведенице, скраћенице, колокације, епонизми (изведенице из личног имена), фразалне речи, позајмљенице, акроними, псеудо-неологизми (када општа реч стоји уместо посебне речи).

Неологизми и okazjiонализми

Када говоримо о неологизмима, намеће се питање разликовања okazjiонализама од неологизама. Радовић-Теших истиче да неологизме срећемо у свим функционалним језичким стилевима и подстиловима и разлучује их од кованица и okazjiонализама —

нити су сви неологизми кованице или okazjiонализми, нити су све кованице нове. Приликом одређивања кованица посматрамо творбени аспект, а не временски, а за одређење неологистичке лексике пресудан је временски аспект. Okazиюнализме изједначава с индивидуализмима, с индивидуалном или нераспрострањеном лексиком (Радовић-Теших 2008: 363–365). Кристал (1995: 132–133) наводи да је општи назив за новостворену лексему „кованица“, али у стручнијој употреби разликују се okazjiонализми и неологизми. Okazиюнализам је лексема створена за привремену употребу и употребљена само једном, а уколико би се та нова реч неким случајем усталила у језику, она би постала неологизам, и дословно „нова реч“. За Симеона (1969: 715) кованица је „ковина, умјетна ријеч, умјетно створена за неку сврху“; индивидуална кованица је пак реч „коју говорник (или аутор неког дјела) скује за једну одређену прилику“ (Симеон 1969: 715). Што се тиче okazjiонализма, Симеон (1969: 975) у одредници „okazionalan, okazionalan“ наводи да је okazjiонална употреба речи случајна или пригодна употреба речи, а okazjiонално значење је случајно или угодно значење, оно које одређена реч добија у неким посебним случајевима. Рајна Драгићевић неологизме сврстава у *langue*, а okazjiонализме у *parole*. Уколико okazjiонализам постане фреквентнији, он може да постане неологизам (тј. може да заузме место у лексичком систему језика). Она поставља и питање утврђивања временске дистанце у односу на садашњи тренутак да би се лексема која је у том периоду ушла у језик могла назвати неологизмом. По Р. Драгићевић, не постоји довољно уверљив разлог који би подржао одређивање прецизно одређеног временског оквира (10, 20, 50 година...) као критеријума разликовања неологизама од лексема које нису неологизми. Као могућу дефиницију наводи: „... неологизми су речи које су ушле у језик у новије време, а не би се прецизно могло одредити одредити шта се подразумева под новијим временом“ (Драгићевић 2014: 124). Ђорђе Оташевић (1994: 251–255) разлику између неологизама и okazjiонализама установљава на основу седам критеријума. По творбеној структури – неологизми се преваходно творе по високопродуктивним моделима и у складу с језичким системом, док се okazjiонализми творе по непродуктивним творбеним моделима, неретко по okazjiоналним творбеним моделима и чак независно од творбеног система. По мотивисаности контекстом – okazjiонализми показују већу зависност од контекста, а некад је та зависност апсолутна јер је „конкретна реализација okazjiонализама специфична и неочекивана“ (Оташевић 1994:

252). По експресивности и ефекту необичности – неологизми могу бити експресивни, док су околионализми обавезно експресивни. Ефекат необичности код околионализама је сталан, а јавља се и код неких неологизама непосредно по њиховом настанку. По нерегуларности употребе – околионализми се најчешће јављају само једном, док с неологизмима то није случај (управо из тог разлога, сматра Оташевић, околионализме многи лингвисти посматрају као врсту неологизама). Однос према времену – код неологизама је непосредан, код околионализама посредан. По издвајању у писању – околионализми некад бивају издвојени наводницима или курзивом. Последњи разликовни критеријум је везан само за околионализме – „указивање на индивидуално ауторство“. Уз неке околионализме наведено је да су индивидуална творевина, но ретко, и већином у лингвистичким текстовима. Међутим, Оташевић наглашава да је увек потребно неколико обележја за поуздано разграничење околионализама од неологизама. Један од параметара за одређивање неке речи као неологизма, *језичко пространство* (сфере и стилови употребе неологизма), такође разграничава неологизме од околионализама. Видимо да се Оташевић слаже с мишљењем Рајне Драгићевић јер сматра да неологизам постаје део стандардног језика, док околионализам остаје у сфери говора (2008: 41). Марија Молинер, у предговору свог речника нових речи, наглашава да је потребно да свесна индивидуална употреба неологизама дође у први план и да изборе које језички корисници праве у оквиру могућности свог језика треба поштовати и неговати (Молинер 2013: 10).

Истраживања на пољу (лексичке) неологије и доступни ресурси

Приликом представљања истраживања на пољу неологије ограничићемо се на главне пројекте, радне и истраживачке групе на различитим шпанским универзитетима којима је тема изучавање лексичке неологије, на програме за детекцију и обраду неологизама, и на речнике нових речи у Србији и Шпанији. Радове, конференције и докторске тезе у овом прегледу нећемо наводити услед ограничености простором.

Најважнији и најстарији пројекат свакако је пројекат под називом *Observatori de Neologia* (OBNEO) Института за примењену лингвистику при Универзитету Помпеу Фабра у Барселони⁷.

⁷ [<http://www.iula.upf.edu/obneo>]

Настао је као корак даље у развоју Истраживачке групе IULATERM која се од деведесетих година 20. века бави проучавањем лексике, терминологије, специјализованих дискурса и језичког инжењеринга. Као писане изворе користе новинске текстове, а као усмене изворе користе медије. Главни циљ пројекта OBNEO јесте идентификовање, анализа и дифузија лексичке неологије на шпанском и каталонском језику. Остали циљеви су: стварање корпуса неологизама на каталонском и шпанском, описивање и анализа ресурса оба језика (како би се мерила виталност језика), и периодична дифузија новостворених речи у виду научних радова, речника или глосара неологизама. Своје резултате приказују у виду базе података неолошке опсерваторије *Banc de dades de l'Observatori de Neologia* (BOBNEO)⁸ која садржи неологизме из писаних и усмених медија на каталонском и шпанском језику од 1992. године. Иста истраживачка група омогућила је и Он-лајн речник неологизама⁹ сачињен од 3000 неологизама на шпанском језику, забележених у штампи између 1989. и 2002. године. Истраживачи Опсерваторије за неологију Института за примењену лингвистику при Универзитету Помпеу Фабра такође су развили платформу на којој координишу рад различитих националних и међународних радних група које се баве лексичком неологијом – *Antenas Neológicas*, Neorom, Neoroc, Neouma, Neoxos i Neouca.

Antenas Neológicas је мрежа опсерваторија различитих географских варијанти шпанског језика у Хиспанској Америци. Циљ пројекта истог назива (из 2002. године) јесте да контрастира и прошири опис лексичке креативности у различитим варијантама шпанског језика.

NEOROM је опсерваторија за неолошке процесе у романским језицима. Основана је 2003. године, и чине је Опсерваторија за неологију IULA с Универзитета Помпеу Фабра (*Observatori de Neologia IULA*), и Опсерваторија за неологију Универзитета у Вигу (*Observatorio de Neología*) са својом базом неологизама *Neoteca*¹⁰.

NEOROC је Мрежа за неологију која се бави истраживањем континенталног шпанског. Основана је 2004. године и обједињује истраживачке групе са више универзитета: Помпеу Фабра, Малага, Валенсија, Мурсија, Кадис, Аликанте, Екстремадура.

⁸ [<http://obneo.iula.upf.edu/bobneo>]

⁹ [<http://brangaene.upf.es/spes>]

¹⁰ [<http://webs.uvigo.es.h03/webh03/MN> , <http://sli.uvigo.es/NEO>]

НЕОХОС је мрежа опсерваторија за каталонски језик. Основана је 2007. године ради посматрања лексичких иновација у каталонском језику и чине је групе за истраживање неологије с универзитета Помпеу Фабра, Аликанте, Андора, Балеарска острва, Ђирона, Љеида, Перпињан и Ровира и Виргили.

Значајан је и рад Групе NEOUMA, Групе за неологију Универзитета у Малаги, и групе NEOUCA, истраживачке групе за неологију Универзитета у Кадису.

ОБНЕО је, осим сарадње са свим осталим истраживачким групама, покренуо и развија блогове о неологизмима (*Neolosfera*, *Martes Neológico*, *Antenari*), различите форуме, програме и алате за уношење и претрагу неологизама (*Buscane*, *Gestor de diccionaris*, *Neoforum*, *Bústia Neològica*, *Neologismes de l'any*, *Bústia Neològica Escolar*, *Neologismes d'economia REALITER*)¹¹.

Осим представљених ресурса, израђују се и други значајни речници неологизама. У оквиру пројекта Актуализовање лексике шпанског језика у штампи Мурсије и Аликантеа (који финансира Фондација Сенека — Агенција за науку и технологију за регион Мурсије), израђен је *Речник неологизама (Diccionario de neologismos)*, а координатор пројекта је Кармен Санћес Мансанарес. Речник је електронски и обухвата нове речи у штампи Мурсије и Аликантеа, а с посебном пажњом се обрађују речи које су специфичне за ове регије. Веома је значајан и речник *Неологизми у савременом шпанском Марије Молинер (Madrid: Gredos, 2013)*. Обухвата лексику која је део стандардног језика, из периода 1990. до 2013. године, за коју постоје писани извори. Из избора је искључен језик науке и технике, као и ограничени регистри (жаргон, колоквијализми ограничене употребе) (Молинер 2013: 9).

Приликом израде речника или база неологизама, у Шпанији се користе различити програми за идентификацију и аутоматску екстракцију нових лексичких јединица. Преглед софтвера приказујемо на основу студије Дијас Ормиго (2008: 25–26, 29–31). Опсерваторија за неологију Универзитета у Вигу развила је софтвер за претрагу неологизама. Постоји и софтвер за аутоматску екстракцију неологизама под називом SEXTAN, а он је потом замењен системом BUSCANEО. BUSCANEО је програм за аутоматску детекцију формалних неологизама и приступ му је ограничен. Оба система је израдила Опсерваторија за неологију Универзитета Помпеу

¹¹ [<https://www.upf.edu/web/obneo/recursos>]

Фабра ради претраге дигитализованих издања дневних новина *Avui*, *El País* и *La Vanguardia*. Информатички програм за детекцију неологизама Опсерваторије истраживачке групе IULA уступа се свим истраживачким групама које се баве лексичком неологијом и које имају споразум с њима. Пратећи IULA методологију рада, информације добијене из дневних листова адаптирају се пре коришћења неолошког екстрактора (*extractor de neología*). Програм за детекцију неологизама производи фајл са свим лексичким јединицама које се не појављују у претходно одабраном референтном или елиминаторном корпусу, а уједно извлачи и контекст, рубрику у којој се лексема налази и име аутора чланка. Детектоване лексичке јединице представљају тек кандидате за неологизме и обрађују се у програму за проверу „кандидата“ (*programa de verificación de candidatos*). Неолози потом одређују које су лексеме заиста неологизми и попуњавају податке у електронској фиши која се не попуњава аутоматски. Неолог попуњава информације везане за врсту речи или морфеме, типографска обележја, врсту неологизма, уноси посебне коментаре и име аутора фише. По завршетку уноса, фиша се аутоматски припаја општој бази података Опсерваторије. Осим наведених информатичких апликација, значајан је и скуп програма и информатичких ресурса под називом *Búho* Краљевске академије за језик (*Real Academia Española*). Скуп програма претражује информације на различитим интернет-адресама, превасходно у електронским издањима дневних листова и новинских агенција које обухватају различите земље хиспанског говорног подручја, у електронским часописима и на специјализованим порталима (Дијас Ормиго 2008: 29–31).

Истраживања у Србији у овој области превасходно се заснивају на изради речника нових и страних речи. Међу најзначајније речнике нових речи у Србији можемо да убројимо *Нови речник нових речи* Ј. Ђирилова (Бата: Београд, 1991), *Речник нових речи* Ивана Клајна (Нови Сад: Матица српска, 1992), *Велики речник нових и незабележених речи* Ђорђа Оташевића (Београд: Алма, 2008, у два тома), *Du you speak anglosrpski? Речник новијих англицизама* Вере Васић, Твртка Прћића и Гордане Нејгебауер (2001)¹², те *Dictionary of Serbian, Croatian and Bosnian New Words* Данка Шипке (2002).

¹² Доступан је у дигиталној верзији на страници Дигиталне библиотеке Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду:
[[http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sites/default/files/db/books/978-86-6065-451-1.pdf#overlay context=sadrzaj/2018/978-86-6065-451-1](http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sites/default/files/db/books/978-86-6065-451-1.pdf#overlay%20context=sadrzaj/2018/978-86-6065-451-1)]

Истраживачима често као референтни корпус служе и следећи речници: *Лексикон страних речи и израза* М. Вујаклије (1980), *Речник страних речи* Љубе Мићуновића (2005), *Велики лексикон страних речи и израза* Радомира Јовановића (2006) и *Велики речник страних речи и израза* Ивана Клајна и Милана Шипке (2006).

Закључак

На првом месту, имајући у виду узроке настанка и употребе нових речи, подсетили бисмо на значај неологије за један језик. Језик у коме не постоји некакав вид неологије, односно обнављања језика, заправо је мртав језик, наглашава Гереро Рамос (1995: 11), док Бугарски (1996: 138) истиче да језици данашњице обухватају и креативне могућности својих савремених корисника и стваралаштво наших претходника, и самим тим „садрже семе“ онога што ће настати у језицима сутрашњице.

На основу овог прегледа истраживања, долазимо до закључка да би требало наново размотрити, усагласити и објединити називе за различите типове неологизама, као и различите фазе у процесу настанка неологизама и ближе одредити који су критеријуми приоритетни за њихово одређивање. Има предлога да је неопходно изградити основне категорије за процену шта је неологизам за сваки појединачни језик, док неки истраживачи сматрају да је за изучавање неологизама данас потребно изаћи из оквира лингвистике и приступ неологији проширити и на културну и политичку перспективу. Исто тако, узевши у обзир да оказионални творбени модели могу постати узуални, упутно би било посветити већу пажњу оказионалним лексемама и подстаћи више истраживања на том пољу. Напоследку, сматрамо да би било значајно увести технолошке ресурсе у неолошка истраживања у Србији и изградити дигитализоване базе неологизама јер би такав преглед нових речи олакшао даља истраживања у овој и у сродним областима.

БИБЛИОГРАФИЈА

Алвар Ескера 1999: Manuel Alvar Ezquerro. «El neologismo: caracterización, formación y aceptabilidad». José Manuel González Calvo et al. (Eds.), *El Neologismo: Actas V Jornadas de Metodología y Didáctica de la lengua española*. Cáceres: Universidad de

- Extremadura, Departamento de Filología Hispánica, Servicio de Publicaciones.
- Алварес Каљеха 2001: María Antonia Álvarez Calleja. *Estudios de traducción (Inglés-Español), Teoría, Práctica, Aplicaciones*. Madrid: Cuadernos de la UNED.
- Алкарас Варо & Мартинес Линарес 1997: Enrique Alcaraz Varó & María Antonia Martínez Linares. *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Бугарски 2003: Ранко Бугарски. *Увод у општу лингвистику*. Београд: Чигоја штампа, XX век.
- Гереро Рамос 1995: Gloria Guerrero Ramos. *Neologismos en el español actual*. Madrid: Arco Libros.
- Diccionario de la lengua española*, tomo II, (I-Z). Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- Дијас Ормиго 2008: María Tadea Díaz Hormigo. «La investigación lingüística de la neología léxica en España. Estado de la cuestión». *Lynx: Panorámica de estudios lingüísticos* 7: 3–60.
- Драгићевић 2014: Рајна Драгићевић. «О неологизмима у српском језику». Драгана Мршевић-Радовић & Бошко Сувајцић (ур.), *Семинар српског језика, књижевности и културе. Предавања 3*. Београд: Међународни славистички центар, 123–135.
- Кабре 1999: María Teresa Cabré. *Terminology. Theory, methods and applications* (translated by Janet Ann De Cesaris). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Кабре 2006: María Teresa Cabré. «La clasificación de neologismos: una tarea compleja». *Alfa*, Vol. 50, Núm. 2: 229–250.
[<https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1421/1122>]
Web 20/08/2019.
- Касадо Веларде 2015: Manuel Casado Velarde. *La innovación léxica en el español actual*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Кристал 1995: David Crystal. *The Cambridge Encyclopedia of English Language* (2nd edition). Cambridge: Cambridge University Press.
- Левандовски 1995: Theodor Lewandowski. *Diccionario de lingüística*. Traducción de María Luz García-Denche Navarro, Enrique Bérnardez, 4^a edición. Madrid: Cátedra.
- Љопарт-Саумел & Фрејша 2014: Elisabet Llopart-Saumell & Judit Freixa. «La función de los neologismos: revisión de la dicotomía neología denominativa y neología estilística». *Neologica: revue internationale de néologie*, Vol. 8, Éditions Garnier: 135–156.
[<https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/35413/>

- freixa_neologica_funcion.pdf?sequence=1&isAllowed=y]
Web. 10/01/2018.
- Мендес Сантос 2011: María del Carmen Méndez Santos. *Los neologismos morfológicos del español en el lenguaje en la prensa, Estudio de la lexicogénesis del español a través de la prensa del español actual*. Estados Unidos: Editorial Académica Española.
- Молинер 2001: María Moliner. *Diccionario de uso del español*, tomo II (I-Z). Madrid: Gredos.
- Молинер 2013: María Moliner. *Neologismos del español actual*. Madrid: Gredos.
- Мунен 1974: Georges Mounin. *Dictionnaire de la Linguistique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Мухвић-Димановски 2005: Vesna Muhvić-Dimanovski. *Neologizmi. Problemi teorije i primjene*. Zagreb: Zavod za lingvistiku Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, FF pres.
- Њумарк 2010: Peter Newmark. *Manual de traducción* (versión española de Virgilio Moya). Madrid: Cátedra.
- Оташевић 1991: Ђорђе Оташевић & Биљана Сикимић. «Однос околионализама према времену». *Наш језик*, Београд: XXIX/1–2: 77–81.
- Оташевић 1994: Ђорђе Оташевић. «Разграничење околионализама и неологизама». *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд: 22/2: 251–255.
- Оташевић 2008: Ђорђе Оташевић. *Нове речи и значења у српском језику*. Београд: Алма.
- Радовић-Тешић 2008: Милица Радовић-Тешић. «Структура актуелних неологизама у српском језику». Злата Бојовић (ур.), *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 37/1: 361–369.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. [<https://dle.rae.es/>] Web. 13/11/2019.
- Савић 1984: Свенка Савић. «Принципи стварања неологизама у српскохрватском језику». Јован Јерковић (ур.) *Лексикографија и лексикологија*. Нови Сад / Београд: Матица Српска, 161–170.
- Секо 1999: Manuel Seco et al. *Diccionario del español actual* (tomo II). Madrid: Aguilar.
- Симеон 1969: Rikard Simeon. *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*. Zagreb: Matica hrvatska.

NEOLOGISMS: DEFINITION OF THE TERM AND OVERVIEW OF THE RESEARCH IN SPANISH AND SERBIAN LINGUISTICS

Summary

In both Spanish and Serbian linguistics, the research on neology is present, primarily researches related to defining, appearance and functions of neologisms, as well as differentiating occasional or nonce words from neologisms. We'll try to present briefly the basic approaches to neology studies, the definition of the terms, the criteria for determining neologisms and its classification, the results of neology studies in form of research groups, informatic resources for search and detection of neological lexems, and dictionaries of new words. Finally, we conclude by presenting some proposals and possible paths in further neological research in Serbia.

Keywords: neology, neologism, nonce words, lexical neologism, semantical neologism.

**ХИСПАНИСТИКА У СРБИЈИ
И СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ**

**HISPANISMO SERBIO
Y ESTUDIOS CULTURALES**

César Luis Díez Plaza¹
Instituto Cervantes, Belgrado
Serbia

LECTORADOS DE ESPAÑOL EN SERBIA Y MONTENEGRO (1991-2019)

Resumen

El objetivo de este trabajo es trazar una historia de los lectorados de español en Serbia y Montenegro durante el período 1991-2019, ubicados en cuatro universidades diferentes: Belgrado, Kragujevac, Novi Sad y Nikšić. También se analiza la relación entre el término español *lector* y el serbio *lektor* y se postula la hipótesis del (re)establecimiento de los lectorados como una acción exitosa de diplomacia cultural (académica).

Palabras clave: Serbia, *lector*, *lectorado*, español, diplomacia cultural.

Objetivos y límites de este trabajo

El objetivo de este trabajo es presentar el panorama de los lectorados de español en las universidades de Belgrado, Kragujevac, Novi Sad y Nikšić durante un período de casi treinta años: desde el curso académico 1991/92 hasta el curso académico presente 2019/20.

¹ cdplaza@cervantes.es

Los límites geográficos señalados excluyen del estudio los lectorados situados en otros territorios de la antigua Yugoslavia (Croacia, Bosnia y Herzegovina, Eslovenia y Macedonia). En concreto, se analizarán los casos de lectorados existentes en la República Federal de Yugoslavia (1992–2003), en la Unión Estatal de Serbia y Montenegro (2003–2006) y en las actuales República de Serbia y República de Montenegro.

De la misma manera, los límites cronológicos marcados (1991–2019) también dejan fuera un posible estudio de los lectorados que existieron en las universidades de la República Socialista Federativa de Yugoslavia (1945–1992) durante gran parte de su existencia (a excepción del curso 91/92 para el caso belgradense) y algunos otros precedentes que pudieran existir. Por ejemplo, Delgado Gómez-Escalonilla nos menciona: «[E]ntre las escasas novedades que se registraron en el curso de aquél [1934] año estaban: la creación de lectorados en Osaka (Japón), Oxford (Gran Bretaña) y Sarajevo (Yugoslavia) [...]» (1991 [2002]: 88).

En una investigación más amplia sobre los lectorados en la RSFY, por ejemplo, se enmarcaría la larga historia de lectores y profesores de países de habla hispana en la Universidad de Belgrado que empezaría en 1951 cuando se le encargaron las clases al profesor español José Bort Vela. Posteriormente, durante el curso académico 1962/63 el español recibiría el estatus de segunda lengua extranjera dentro del programa de la Cátedra de Romanística. La responsable de estos estudios era la profesora Ljiljana Pavlović Samurović y las clases de «prácticas» (la ocupación de un lector) las impartiría Juan Octavio Prenz, profesor argentino que ejerció en los períodos de 1962–1967 y 1975–1980). En 1971, se crearía el Grupo de Lengua y Literatura Española como una licenciatura de cuatro años de estudios dentro del Departamento de Lenguas Romances (Soldatić & Donić 2011: 31; Bošković 2017b: 395). En dicha estructura impartirían clases el ya citado Juan Octavio Prenz y Silvia Todorović, profesora peruana que ejerció desde el curso 1971/72 hasta el curso 2009/10.

Además de establecer una cronología de los diferentes lectorados y los programas, estatales o universitarios que permitieron establecerlos, también se presentará —con intención de proporcionar un marco general en el que situar la cronología mencionada— una interpretación sobre la relación existente entre el término español *lector* y el serbio *lektor*.

Un inicio muy personal

En los primeros días de octubre de 1995, tras una charla en el bar de la facultad con los compañeros de promoción sobre un posible futuro

profesional al acabar los estudios, un estudiante de quinto y último año de Filología Hispánica de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) decidió estudiar una lengua poco conocida con la vaga idea de que esa le pudiera ayudar a conseguir un puesto en algún entorno académico.

Con dicho propósito en mente, se dirigió al edificio del rectorado de la universidad que también albergaba en aquel momento las dependencias del Servicio de Idiomas de la UAM para ver las lenguas ofertadas². En una de las puertas de aquel departamento, se encontró con un nombre bastante largo, «serbocroata» (*srpskohrvatski*), que le llamó la atención. Además, tuvo la suerte de que aquella puerta estuviera abierta y que dentro se encontrara la profesora de aquella lengua, Dragana Bajić, quien amablemente le explicó el significado de aquel nombre. Por aquel entonces, aquel estudiante sólo tenía una idea muy vaga (formada con las noticias de los medios de comunicación) sobre lo que significaba Yugoslavia y lo que en ese momento estaba ocurriendo en los territorios que había formado la RFSY (guerras de los Balcanes). Aún así, el estudiante muy motivado por la charla con la profesora decidió matricularse inmediatamente en esa lengua, empezando un aprendizaje de la misma que dura hasta el presente.

En la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), la historia del lectorado de serbocroata arranca a principios de los años 80 y en él estuvieron como *lectoras* las profesoras Jelena Rajić (1981/82), Marina Ljujić (1987/88–1988/89), Aleksandra Mančić (1989/90–1990/91) y Dragana Bajić (1991/92–1997/98). Una descripción muy completa de los estudios de serbística en la España actual y su relación con los de hispanística en Serbia se puede encontrar en un reciente artículo de Aleksandra Mančić (2016).

Al finalizar el año académico (y con él su carrera universitaria), y gracias a las gestiones realizadas por su profesora, el estudiante tuvo la oportunidad de viajar a Belgrado para asistir como estudiante a la XXV edición del *Skup Slavista* en la Universidad de Belgrado. Dicha reunión científica tiene una larga tradición (en 2019 se ha celebrado la 49 edición) y, además de conferencias y ponencias científicas, ofrece durante tres semanas clases de lengua serbia para estudiantes de todo el mundo³.

² En la actualidad en el Servicio de Idiomas de la UAM se ofertan (según su página web) clases de alemán, chino, ELE, francés, inglés, italiano y portugués. En el curso en el que se inscribió el estudiante (1994/95) se ofertaban también otras lenguas, como árabe, polaco, ruso o serbocroata.

³ Las informaciones sobre el *Skup* se pueden consultar en la página: <http://slavistickodrustvo.org.rs>

En aquella edición de septiembre de 1995, a la que se incorporó nuestro estudiante, asistieron otros dos estudiantes de España y de casi una veintena de países diferentes, países como Corea del Sur, China, Francia, Italia, Japón, Gran Bretaña, Grecia, Rumanía, Rusia, Ucrania, etc. Es importante remarcar el carácter multinacional de una reunión que tenía lugar en un momento en que la RFY se encontraba todavía bajo sanciones económicas debido al conflicto en Bosnia y Herzegovina (que finalizaría el 15 de diciembre del mismo año). Algo que se podría considerar un éxito de la diplomacia pública y académica de las autoridades universitarias del país.

Durante aquellas tres semanas, el estudiante tuvo la oportunidad de conocer a la Jefa del Grupo de lengua española y literatura de la Facultad de Filología, Ljiljana Pavlović Samurović, y al Vicedecano de Relaciones Internacionales de dicha facultad y profesor de literatura, Dalibor Soldatić. Estos le explicaron la situación del español en aquel momento (con una única profesora que tuviera el español como lengua materna) y le ofrecieron incorporarse al departamento en calidad de *lector* extranjero. Aquella propuesta emocionó al estudiante que consiguió un ordenador para redactar e imprimir su currículum vitae y una carta de motivación destinada a la profesora Samurović, con la idea de incorporarse al puesto lo antes posible. Sin embargo, desde la Embajada de España en Belgrado se le comentó que, debido a las especiales circunstancias del momento, no parecía muy adecuado que un español trabajara como *lector* en la universidad.

Esta adversidad no desanimó al profesor Soldatić que, durante los siguientes tres meses, continuó con las gestiones encaminadas a conseguir la incorporación del estudiante. Por fin, la situación se solucionó y, a principios de enero de 1996, el profesor Soldatić envió un fax al futuro *lector* informándole de que se podría incorporar a la facultad el primero de febrero con las siguientes condiciones: «salario a nivel de profesor adjunto (docente); alojamiento en el Hogar de estudiantes; seguro médico; transporte local e inscripción gratuita en los cursos de lengua serbia y en los cursos de posgrado en la Facultad de Filología»⁴. Unas condiciones que le parecieron inmejorables a un recién licenciado.

Se puede conjeturar que una herramienta para conseguir el objetivo de la incorporación de este joven licenciado español fue aprovechar la similitud existente entre el término español *lector* y el serbio *lektor*. El

⁴ Extraído del texto del fax recibido por el futuro lector.

segundo, según la legislación serbia⁵, es la denominación que reciben los colaboradores que imparten clases en el marco de los programas de estudios de las lenguas extranjeras. Además, en dicha denominación, se identifican dos niveles: *lector* y *lector superior*. El primero se define en la acepción cuarta del vocablo *lector* del diccionario de la RAE: «4 m. f. En los departamentos universitarios de lengua modernas, profesor, generalmente extranjero que enseña y explica en su propia lengua». A esta ajustada definición del *DRAE*, en el contexto propiamente español, se podría añadir el concepto de que el lector representa una cierta «institucionalidad» ya que es un órgano administrativo español (un ministerio, una agencia ministerial o una universidad) quien envía al *lector*, colaborando en su mantenimiento a través de una ayuda económica.

Gracias a la documentación remitida por la Universidad, el ya casi *lector* no tuvo problemas para conseguir el visado en la Embajada yugoslava en Madrid, y desde su llegada, el personal de la Embajada española en Belgrado, en especial el agregado de prensa, José Miguel Palacios (que, junto con el profesor Soldatić, había contribuido a la resolución de la situación), le prestó su ayuda en todo momento. El alojamiento mencionado resultó ser una acogedora habitación en la residencia de estudiantes Rifat Burdžević⁶, en la que el *lector* pasaría los siguientes seis años. En la residencia también se encontraban otros lectores extranjeros de la facultad —profesores de chino, polaco, ucraniano, inglés o turco—.

Una triste anécdota puede ilustrar el compromiso de las instituciones locales, incluida la administración de la residencia, con aquel colectivo internacional. Durante el tiempo que duró el bombardeo de la OTAN de 1999 sobre Yugoslavia, el *lector*, al igual que otros muchos de sus compañeros, tuvo que abandonar el país, dejando en aquella habitación todas sus posesiones del momento (en especial, muchos libros de segunda mano). A su vuelta, casi cuatro meses después, todo lo que se había quedado en la habitación permanecía en su sitio, no faltaba nada. Era como si hubiera salido de aquella estancia la tarde de antes. Otro momento emocionante fue cuando el Decano de la Facultad reunió a todos los lectores extranjeros que habían vuelto al país después del bombardeo o que, incluso, se habían quedado allí durante el mismo para agradecerles su labor y su compromiso con la institución.

⁵ En la ley serbia se puede leer: „Zvanja saradnika u izvođenju nastave u okviru studijskih programa stranih jezika su: lektor i viši lektor.“

⁶ La residencia lleva el nombre de un héroe partisano de la II Guerra Mundial y fue la primera en abrirse tras la IIGM. [<https://sc.rs/sc/rifat-burdzevic/>]

Lectorados del MAE(C) y la AECI(D)⁷ en la Facultad de Filología de Belgrado

Bošković (2017) proporciona una descripción de la historia de los estudios de español en la Facultad de Filología de Belgrado⁸:

El año 1971 marcó el comienzo de los estudios de Filología Hispánica con la creación del *Grupo de Lengua y Literatura Española* con programa de licenciatura de cuatro años de estudios en la Facultad de Filología de Belgrado. Este formó parte del Departamento de Lenguas Romances hasta el año 2000, cuando se desarrolló en la Cátedra de Estudios Ibéricos, que hoy en día forman el Departamento de Lengua Española y Literaturas Hispánicas, el Lectorado de Lengua Portuguesa y el Lectorado de Lengua Catalana (Soldatić & Donić 2011: 31).

La llegada del nuevo *lector* al Grupo de Lengua y Literatura Española de la Facultad de Filología (en enero de 1996) se podría considerar una reiniciación del trabajo de los lectores de español tras el paréntesis que marcaron las sanciones internacionales. Debido a estas, la última lectora de MAE que había estado en Belgrado (curso 1991/92), María Ángeles Alonso Zarza, fue trasladada a la universidad de Szeged en la vecina Hungría.

El nuevo *lector* ejerció su función con esta vinculación directa con la Universidad desde febrero de 1996 hasta noviembre de 1997, momento en que fue nombrado *lector* del Ministerio de Asuntos Exteriores de España (MAE) en la misma universidad. Puesto que ocuparía hasta septiembre del 2000, cuando el lectorado pasó del MAE a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECI).

Desde ese momento, en la Cátedra, ha habido una presencia casi ininterrumpida de *lectores* de español enviados por la AECI. En total, se trata de seis *lectores*, incluyendo en la lista al actual. Estos son: Hugo Marcos Blanco (2002/03–2004/05), Inmaculada Gallegos Polonio

⁷ Se ha optado por poner la última sigla entre paréntesis ya que, durante el período estudiado en este trabajo (1996–2019) ambos organismos de la administración española cambiaron su denominación. En el caso de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo: AECI, en el período 1988–2007 y AECID, desde 2007 al momento actual. En el caso del Ministerio de Asuntos Exteriores: MAE, en el período 1977–2004, MAEC (entre los años 2004 y 2018, la «C» corresponde a *cooperación*) y, desde 2018, se denomina Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Comunicación.

⁸ En el período anterior (1951–1971), los estudios de español, así como los de las otras lenguas románicas, se encontraban dentro de la Facultad de Filosofía.

(2005/06–2007/08), Montserrat Zamorano Llena (2008/09–2010/11), Luiza Valozic Nenadic (2011/12–2014/15), Federico Escudero Álvarez (2015/16–2017/18) y Francisco Capilla Martín (desde el curso 2018/19). El hecho de que, hasta el momento, la totalidad de estos *lectores* hayan consumido el período máximo de permanencia en el lectorado (tres años académicos) y que, en algunos casos, continúe la vinculación con la Universidad de Belgrado son datos objetivos que hablan de su satisfacción con el desarrollo de sus funciones dentro del *lectorado*.

Al analizar las fechas señaladas, hay un caso en el que parece que la *lectora* estuvo un curso más de los tres estipulados (2011/12–2014/15). Sin embargo, esa interpretación no sería exacta ya que en dicho período se produce el único hueco en la presencia en la Cátedra de *lectores* enviados por la AECI (o el MAE). Se trata del curso 2012/13. En ese año, como efecto de la crisis económica, se redujeron mucho las ayudas a los *lectorados* en todo el mundo.

Por lo que respecta al proceso de selección de *lectores*, el procedimiento se ha mantenido prácticamente invariable a través de los años. Tras la publicación en el BOE de las plazas de los lectorados vacantes y, en algunos casos, las de renovación, los candidatos pasan un proceso de selección en el que los responsables de las universidades receptoras darán el visto bueno a un candidato determinado incluido en una terna de aspirantes remitida a las autoridades académicas locales por la AECID. La Embajada actúa como representante de la Agencia en el país y es un punto de referencia para los lectores. El lector, tras su primer año, puede solicitar su renovación (hasta un máximo de tres años en total), procedimiento que realiza a través de la Embajada previo informe positivo de la Universidad.

Los informes redactados por los lectores para solicitar la renovación de la ayuda y las opiniones emitidas por los responsables de la Cátedra son una importante fuente documental para seguir la historia del lectorado y de la Cátedra, así como para conocer las actividades y proyectos en los que participan los lectores. Por ejemplo, en una carta remitida a la Embajada por el Jefe de la Cátedra en 2011, solicitando que se ampliara el número de lectores a dos, se puede leer como la Cátedra se había convertido en aquel momento en una de las más grandes de la región, con más de 600 estudiantes matriculados en los estudios de licenciatura en Lengua Española y Literatura Hispánicas y que otros 200 se encontraban estudiando español como segunda lengua. Para atender a todos estos estudiantes, la Cátedra contaba en aquel año, además de con los catedráticos y profesores titulares, con cinco lectores españoles (uno

enviado por la AEI, otro por la Universidad de Granada y tres con un contrato denominado «libre») y una lectora cubana.

Igualmente, en la documentación mencionada, los lectores señalan que el interés de los estudiantes por la lengua española se extiende en diferentes direcciones: traducción e interpretación, estudios lingüísticos, literarios y conocimientos culturales. Campos que coinciden con las materias que componen el plan de estudios ofertado por la Cátedra. Además, a partir del período 2012/13, se menciona el interés de los estudiantes por participar en programas internacionales de intercambio (como el programa *Erasmus*), impulsados desde el Decanato de la Facultad de Filología.

Otros lectorados en la Cátedra de Belgrado

Además de esta línea de lectores enviados por la administración española —MAE(C), AEI(D) — existe otra línea que es la de lectores enviados por universidades españolas, en concreto la Universidad de Granada. En esta universidad andaluza, funciona desde hace veinticinco años una Sección Departamental de Filología Eslava, en la que se impartió durante unos años lengua serbia; por ejemplo, Ivana Vučina Simović fue *lectora* en el Grupo de Filología Eslava de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada durante el curso académico 2005/06⁹. Los contactos entre el profesor español Rafael Guzmán Tirado y el profesor Soldatić fueron los que permitieron el intercambio de lectores entre ambas Universidades por medio de unos convenios que estuvieron en vigencia casi veinte años (1997–2017).

La primera lectora enviada por la Universidad de Granada a Belgrado fue María del Mar Campos Fernández-Figares (curso 1997/98) y después le siguieron otros diez lectores: Alicia Jiménez Mantsiu (1997/98–1998/99), Jorge Martínez Jiménez (2001/02–2002/03) Salomé Monasterio Morales (2003/04–2005/06), Luis Antonio Monzó Jiménez (2004/05–2016/17), Lucía Gil Villa (2005/06–2006/07), Cristóbal Díaz Beltrán (2006/07–2009/10, 2014/15–2016/17), Ana María García Gutiérrez (2007/08–2014/15), Raquel Lozano Pleguezuelos (2009/10–2014/15), Estela Castelló Pina (2013/14–2016/17) y Sara Toro (2014/15–2016/17).

Además de estos lectores, el Grupo de Español, y posteriormente la Cátedra de Estudios Ibéricos, contó con otra serie de lectores que

⁹ En el plan de estudios publicado en la página web de la universidad granadina aparecen dos asignaturas optativas de serbocroata (Serbocroata I y II).

no habían llegado en virtud de la firma de convenios, como son Álida Ares Ares, Pilar Dolado, Luz Marina Pallarés López (las tres durante la primera mitad de la década de los 90), Jairo Dorado Cadilla (2007/08) o la profesora cubana Jenny Perdomo (desde el curso 2001/02 hasta la actualidad).

Aunque en este trabajo no sea posible abordar en profundidad el tema, hay que señalar que la Cátedra de Estudios Ibéricos de la Facultad de Filología de Belgrado incluye en su plan de estudios a las lenguas catalana y portuguesa y, dentro de la estructura de la universidad, ambas cuentan con un lectorado. Las primeras conversaciones para conseguir el lectorado de catalán fueron impulsadas por el profesor Soldatić y tuvieron lugar en el último trimestre de 2002. Dicho lectorado se formalizaría con la firma de un convenio con el Instituto Ramón Llull¹⁰ en 2005. Desde ese momento, el lectorado ha contado con los siguientes lectores¹¹: Pau Bori (2005/06–2016/17), Áxel González (2010/11–2012/13) y Lea Feliu Pujol (desde el curso 2017/18 hasta la actualidad).

De igual manera, dentro de la Cátedra de Estudios Ibéricos se incluye también un lectorado de portugués. El primer lector de esta lengua fue el profesor brasileño Carlos do Amaral Freire (1997), que llegó gracias a las gestiones realizadas por el profesor Soldatić con la Embajada de Brasil. Después desempeñarían el puesto de lector Pericles Cunha y Veljko Prijić (2006/07–2007/08).

A partir de 2005 se firmaría un convenio con el Instituto Camoes¹², por el cual llegarían los siguientes ocho lectores: André Cunha (2005/06–2012/13), Joana Margarida da Câmara (2007/08–2010/11), Mariana Faria (2008/09–2010/11), André Carvalhosa (2010/11–2011/12), Magda Barbeita (2012/13–2016/17), Clara Riso (2013/14–2015/16), Sofia Marinho (2014/15–2016/17) y José Carlos Canoa (desde el curso 2019/20).

¹⁰ El Instituto Ramon Llull es una institución dependiente de la Generalidad de Cataluña, del Ayuntamiento de Barcelona y del Gobierno Balear con el objetivo de promover la proyección exterior de la lengua y la cultura catalanas que fue fundada el 5 de abril de 2002.

¹¹ El autor agradece a la secretaria de la Cátedra, Izabela Beljić, el envío del listado de lectores.

¹² El Instituto Camões es una institución fundada en 1992 por el gobierno portugués para la promoción de la lengua portuguesa y de su cultura por todo el mundo.

Lectorado en la ciudad de Novi Sad

Novi Sad es la segunda ciudad del país y capital de la provincia autónoma de Voivodina. La lengua española se estudia en la Facultad de Filosofía de dicha ciudad dentro del Departamento de Romanística. Este departamento tiene su origen en la Cátedra de lengua y literatura francesa que fue fundada en 1961 y que, en la actualidad, imparte asignaturas de español e italiano¹³ además de francés. La lengua rumana, aunque románica, posee su propio departamento¹⁴ debido a su estatus de lengua regional en Voivodina.

Teniendo en cuenta este contexto, en el que el español se había empezado a impartir en 1997, en 1998 desde la Embajada española en Belgrado, se empieza a tratar con la AECI la posibilidad de tener un *lector* español. En aquel momento era embajador Joaquín Pérez Gómez (que desempeñó el cargo entre junio de 1996 y diciembre de 2000).

La AECI aprobó la apertura del *lectorado* para el curso académico 1998/99 y, tras la convocatoria pública, el puesto de *lector* lo ocupó María del Mar Campos Fernández-Figares; quien, con anterioridad (durante el curso 1997/1998), había sido la primera lectora enviada por la Universidad de Granada a la Facultad Filología de Belgrado gracias al intercambio firmado entre estas universidades. En marzo de 1999, debido a los bombardeos de la OTAN, la lectora tuvo que abandonar la ciudad, reincorporándose posteriormente para finalizar el curso académico. Debido a su condición de doctor, la *lectora* impartió —además de las clases de lengua— clases de literatura en distintos niveles y dictó distintas conferencias (en Belgrado y Budva) sobre Federico García Lorca, de quien se cumplía el aniversario de su nacimiento¹⁵.

Tras la marcha de esta *lectora*, hubo un paréntesis en el *lectorado* durante los cursos 1999/00 y 2000/01. A principios de 2001, se retomó el proyecto del lectorado y en abril de ese año se firmaba un *Memorándum de Entendimiento* entre la Universidad de Novi Sad y la AECI por el que se constituía el lectorado dentro del Departamento de Romanística. Dicho memorándum fue firmado por la Rectora de la Universidad, Fuada Stanković (rectora entre 2001 y 2004), y el Embajador de España en Belgrado, Mariano García Muñoz (embajador entre 2000 y 2004).

¹³ <http://www.ff.uns.ac.rs/sr/fakultet/odseci/romanistika/o-odseku>. Último acceso noviembre 2019.

¹⁴ <http://www.ff.uns.ac.rs/sr/fakultet/odseci/rumunistika>. Último acceso noviembre 2019.

¹⁵ Comunicación personal de María del Mar Campos al autor de este trabajo.

Tras haberse aprobado la reanudación de la actividad del lectorado de la AECI para el curso 2001/2002 y convocarse el concurso público, se nombró como *lectora* a Loreto García Pardo (2001/02–2003/04). Después desempeñarían esta misma labor tres *lectores* más: Román García Pecharromán (2003/04–2006/07), Natalia Sánchez Radulović (2007/08–2009/10) y María José Nadal López (cursos 2010/11 y 2011/12).

En febrero de 2012, la AECI comunicó a la Embajada española en Belgrado que, debido a la necesidad de efectuar recortes en el programa de lectorados para la convocatoria de 2012/13, se debería amortizar uno de los lectorados de los tres existentes en el país (Belgrado, Kragujevac y Novi Sad). Debido a una serie de circunstancias, fue el lectorado de Novi Sad el que se suprimió.

Sin embargo, dicho suceso no significó que decayera el interés por el estudio del español, ni que dejaran de matricularse alumnos en estos estudios, tanto en la modalidad de «segunda lengua», como en la de «asignatura optativa / lengua extranjera». Según los datos de la profesora Ivana Georgijev¹⁶, en los cinco últimos años académicos (desde el curso académico 2014/15 hasta el actual) se han matriculado en español como segunda lengua 216 alumnos, mientras que 688 lo han hecho como asignatura optativa.

Actualmente, para impartir clases de español, la Facultad de Filosofía de Novi Sad cuenta con dos *lectores extranjeros*: la boliviana Victoria Riveros Mitrović desde el año (2017/18) y el español Moisés Moreno Fernández (desde el año 2013/14).

Lectorado en la ciudad de Kragujevac

Kragujevac es la cuarta ciudad de Serbia (después de Belgrado, Novi Sad y Niš). El español empezó a estudiarse en la Universidad de Kragujevac en el año 2000 dentro de una estructura que formaba parte de la Universidad de Belgrado. A partir de 2002 se convirtió en un departamento independiente de la Facultad de Filología y Artes de la Universidad de Kragujevac. Entre los años académicos 2004/05 y 2006/07, el profesor argentino Fabián Vique impartió clases de español, como lector local, en dicho departamento.

¹⁶ Datos obtenidos de la ponencia de la profesora Ivana Georgijev en la conferencia „Романске студије – јуче, данас, сутра“ / LES ÉTUDES ROMANES AUTREFOIS ET AUJOURD'HUI / ESTUDIOS ROMÁNICOS: ANTES Y AHORA / GLI STUDI DI ROMANISTICA TRA PASSATO E PRESENTE, organizada en la Facultad de Filosofía de Novi Sad los días 11 y 12 de mayo de 2019.

En febrero de 2006, la Jefa del Departamento de Hispanística de la Facultad de Filología y Artes, Anđelka Pejović, escribió una carta a la atención de la Embajada de España y de la AECI solicitando la apertura de un lectorado de la AECI en dicho Departamento, que —en ese momento— contaba con unos 130 estudiantes de español como primera lengua y 150 como segunda lengua.

En 2007 se firmó un *Memorando de entendimiento* entre el embajador de España, José Riera Siquier, en representación de la AECI, y el rector de la universidad, Miloš Đuran y el decano de la Facultad de Filología y Artes por parte de la Universidad de Kragujevac. La apertura del lectorado de la AECI se efectuó a principios del curso 2007/08 y este fue ocupado, en primer lugar, por María José Nadal López (2007/08–2009/10) y después por Natalia Sánchez Radulović (2010/11–2011/12).

El lectorado, además de sus labores en la difusión del español, sirvió como un dinamizador de la actividad cultural relacionada con España, apoyado por la Embajada en Belgrado (en 2011, por ejemplo, se celebraron actividades culturales como «El día de la Mujer», «El día E» o «Vamos a Entremesear»).

En 2013, debido a la crisis económica, la AECI debió cancelar un gran número de lectorados, entre los que se encontraba el de Kragujevac. Para superar el obstáculo que podía suponer la falta de profesorado nativo se firmó, a iniciativa de la Vicedecana de relaciones y desarrollo de la Facultad y directora del departamento de español, Anđelka Pejović, un *Convenio Marco* entre la *Facultad de Filología de la Universidad de Kragujevac* y la *Universidad de Jaén*, por el que fue posible que la Universidad de Kragujevac contratara a lectores provenientes de la universidad andaluza.

En la actualidad, dicho acuerdo sigue vigente y, desde el momento de su entrada en vigor, han impartido clase en Kragujevac cinco lectores provenientes de esta universidad andaluza: Isabel López López (2013/14–2014/15), Ana María Arias (2015/16), Rodrigo Fernández Migalla (2016/17–2017/18), Teresa J. Ángeles Galiano (2018/19) y Nieves Moreno Rodado (desde el inicio del presente curso académico, 2019/20).

Lectorado en la ciudad de Nikšić

Nikšić es la segunda ciudad de la República de Montenegro (tras la capital del país). En 2010 se empezaron a dar los primeros pasos para conseguir abrir un lectorado en la Facultad de Filosofía de la Universidad

de Montenegro (Filozofski Fakultet, Univerzitet Crne Gore), situada en Nikšić, donde ya se impartían clases de español como asignatura optativa desde el curso académico 2003/04. Como se describe en la obra del Instituto Cervantes *Anuario del español en el mundo 2006–2007*:

En Montenegro se imparten dos años de español como asignatura optativa en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Nikšić. No existe un departamento de español como tal, a pesar de la demanda de español como segunda lengua. El número de estudiantes ronda los 230 (Menéndez Puelle 2006: 288).

Según los responsables de la universidad, dicho programa suponía unos estudios bienales equivalentes a un nivel B2. A partir de ahí, la idea inicial era que el español superara ese estudio de dos años y se convirtiera en una segunda lengua extranjera dentro del marco de los estudios de italiano, francés o inglés con tres años de docencia, en los que se incluirían, además de la lengua, los estudios de civilización y cultura. Los argumentos para apoyar dicha idea eran que existía un creciente interés por el estudio de la lengua española y que durante el curso académico 2009/10 había habido 167 estudiantes matriculados en español. Un número que aumentaría hasta 600 teniendo en cuenta el momento de partida, curso académico 2003/04. Mientras que el objetivo a más largo plazo era la formación de una Cátedra de Español que pudiera evolucionar a una Cátedra de Estudios Ibéricos (siguiendo el ejemplo de Belgrado).

Para conseguir la institución del lectorado se firmó un *Memorando de Entendimiento para la concesión de subvenciones y ayudas a Lectorados de español MAEC-AECID entre la AECI y la Facultad de Filosofía de la Universidad de Montenegro*. Como es norma general en este tipo de documentos el anexo al memorando incluía el perfil académico y profesional del lector (orientado a que pudiera ocuparse también de materias relacionadas con la civilización y la cultura), la descripción del departamento de español, las materias que debería impartir el lector, el tipo de contrato, el calendario académico (comienzo y finalización del curso y períodos de vacaciones) y un apartado de observaciones. En representación de la AECID, firmó el memorándum el Embajador de España en Serbia, Ignacio de Palacio España (embajador entre 2008 y 2011).

Por parte de la AECID, en abril de 2010, se autorizó la apertura del lectorado para el año académico siguiente 2011/12 y el puesto aparecería

en la convocatoria del BOE de 24 de febrero de 2012. La persona que ocupó el puesto de lector fue Gemma Querol Calvet, que renovaría para el curso 2012/13. Dicha profesora se encargó, a partir del 1 de septiembre de 2011, de impartir clases a tres grupos con diferentes niveles según del *Marco Común Europeo de Referencia* (MCER), desde al A1 al B2. Las sesiones de los cursos tuvieron una duración de dos horas y media dos veces a la semana. Otra de las actividades que asumió la lectora fue la coordinación y difusión de los exámenes DELE en colaboración con el IC de Belgrado.

En la actualidad, los estudios de español en la Universidad de Nikšić se encuadran en la Facultad de Filología¹⁷, fundada en 2015¹⁸. A la misma se adjuntó el *Instituto para lenguas extranjeras de Podgorica*¹⁹.

El caso de Nikšić se ha tratado en este trabajo, aunque no se encuentre en el territorio descrito en los objetivos marcados para este trabajo, ya que la iniciativa para poner en marcha el proyecto surgió en el entorno de la Facultad de Filología de Belgrado y el profesor Soldatić, y los trámites para conseguirlo los gestionó la Embajada española en Belgrado que también se ocupa de la representación diplomática en Montenegro. Una descripción de la situación de los estudios de español en Montenegro se puede encontrar en el artículo de Ivana Bošković (2017a).

A modo de conclusión

El objetivo final de las páginas anteriores no es establecer una mera cronología de nombres a través de casi treinta años de historia, sino constatar el éxito de un proyecto: la consolidación de los estudios de español en la enseñanza superior en Serbia. Un proyecto en el que los lectores han jugado un gran papel, desarrollando con entusiasmo una importante labor académica y motivando a varias generaciones de estudiantes.

Y, para que los lectores hayan podido desarrollar dicha labor, fue necesario establecer los programas de lectorados con el fin de conectar a las dos administraciones —la española y la serbia— a través de los canales abiertos por la Embajada española en Belgrado y las universidades locales. Se trata, sin lugar a dudas, de un importante ejemplo de diplomacia cultural en el que una de las partes detecta una necesidad y la cubre recurriendo

¹⁷ Dirección electrónica de la facultad: <https://www.ucg.ac.me/objava/org/28/poz/info>

¹⁸ Službeni list CG br. 49/15 od 20. 08. 2015.

¹⁹ <http://www.obrazovanjeodraslih.me/index.php>

al apoyo de la otra parte. En este caso, los responsables universitarios serbios se dieron cuenta de lo importante que era contar con profesores nativos que colaboraran en el proceso de aprendizaje de los cada vez más numerosos estudiantes y les despertaran el interés por la realidad cultural y social española y se pusieron en contacto con las autoridades españolas para conseguir crear las estructuras que permitieran la presencia de estos profesores.

Pero, incluso antes de que los programas se establecieran, se puede hablar de gran ejemplo de diplomacia cultural (o pública si se prefiere), ya que se consigue que, en un momento en el que Serbia permanecía aislada de la comunidad internacional debido a las sanciones (mediados de los años 90 del siglo pasado), se abriera una pequeña ventana en el mundo académico gracias a la reactivación de los lectorados.

De esta manera, en el momento descrito al principio de este artículo (1996), cuando el país estaba bajo sanciones por los acontecimientos políticos y bélicos, la Facultad de Filología de Belgrado consiguió cubrir ese puesto reconocido en su legislación, el de *lektor*, con un español que, en aquellos momentos, no se podría considerar *lector*, ya que no había sido enviado por ninguna rama de la administración española. El mérito de este éxito de diplomacia cultural o académica fue del profesor Dalibor Soldatić, en su doble faceta de Vicedecano de Relaciones Internacionales de la Facultad y de profesor del Grupo de Español, quien consiguió que ese español con el que se comenzaba el artículo (y que no es otro que el que firma estas líneas) llegara a Belgrado. Tras aquel primer éxito inicial, también fue el profesor Soldatić el que, con el decidido apoyo de la Embajada española, consiguió que el lectorado de la Facultad se institucionalizara primero a través del MAE y después de la AECL. Y, consolidada la situación de Belgrado, impulsó muy activamente la apertura de los otros tres lectorados: Novi Sad, Kragujevac y Nikšić. No sería posible escribir la historia de la enseñanza del español en este entorno sin hacer referencia a toda su labor y dedicación.

Agradecimientos

La redacción de este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda prestada por muchas personas pertenecientes a los diferentes ámbitos en los que se desarrolla esta historia. Me gustaría agradecer toda su ayuda a Carmen Álvarez Rodríguez, Vesna Mastalo y Marija Minić de la Embajada de España en Belgrado; a Izabela Beljić, Jelena Filipović, Anđelka Pejović y Jelena Rajić de la Cátedra de Estudios Ibéricos de la

Facultad de Filología de Belgrado, y a Mercedes de la Chica y Sebastián J. Bruque de la Universidad de Jaén. Igualmente quiero agradecer a los antiguos lectores todas las informaciones que, amablemente, me han proporcionado. Muchas gracias a María Ángeles Alonso, Teresa J. Ángeles, María del Mar Campos, Jairo Dorado Cadilla, Federico Escudero, Loreto García, Hugo Marcos, Salomé Monasterio, Luis A. Monzó, Román Navarro, Sara Toro y Luiza Valožić Nenadić. También quiero agradecer su ayuda y apoyo a Dragana Bajić, a Aleksandra Mančić, a Guillermo Menéndez (del IC de Belgrado) y a José Miguel Palacios, de quien partió la idea de escribir estas líneas. Por supuesto, también quiero agradecer al profesor Soldatić su ayuda para escribir este artículo y, sobre todo, que hace veintitrés años me diera la oportunidad de llegar a Belgrado.

Finalmente, quiero pedir disculpas por si he omitido algún nombre en las relaciones o he equivocado alguna fecha. Asumo plenamente la responsabilidad de esas posibles omisiones o errores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bošković 2017a: Ivana Bošković. «Enseñar español en Montenegro. El español entre las montañas y las playas montenegrinas». María del Carmen Méndez Santos & María del Mar Galindo Merino (Eds.). *Atlas del ELE. Geolingüística de la enseñanza del español en el mundo*. (Volumen I. Europa oriental). Madrid: EnClaveELE, 1–6.
- Bošković 2017b: Ivana Bošković. «Enseñar español en Serbia. El español en la encrucijada balcánica». María del Carmen Méndez Santos & María del Mar Galindo Merino (Eds.). *Atlas del ELE. Geolingüística de la enseñanza del español en el mundo*. (Volumen I. Europa oriental). Madrid: EnClaveELE, 395–410.
- Delgado Gómez-Escalonilla 2002: Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla. *Acción cultural y política exterior. La configuración de la diplomacia cultural durante el régimen franquista (1936–1945)*. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (CD-ROM: 1992).
- Mančić 2016: Aleksandra Mančić. «Los estudios de serbística en España en el siglo XXI y los estudios de hispanística en Serbia: traducción de ideas y transculturalismo académico. Apuntes iniciales». Anđelka Pejović *et al.* (Eds.). *Estudios hispánicos en la cultura y ciencia serbia – Actas de la primera conferencia nacional de hispanistas serbios* (Facultad de Filología y Artes de Kragujevac, 28–29 noviembre

- 2014). Kragujevac: Facultad de Filología y Artes de Kragujevac, 441–462.
- Méndez Santos 2017: María del Carmen Méndez Santos & María del Mar Galindo Merino (Eds.). *Atlas del ELE. Geolingüística de la enseñanza del español en el mundo. Volumen I. Europa oriental*. Madrid: EnClaveELE.
- Menéndez Puente 2007: Guillermo Menéndez Puente. «El español en Serbia y Montenegro, Bosnia-Herzegovina y Macedonia». Instituto Cervantes (Ed.). *Anuario del español en el mundo 2006–2007*. Madrid: Instituto Cervantes / Barcelona: Plaza & Janés, Círculo de Lectores, 287–294.
- Soldatić & Donić 2011: Dalibor Soldatić & Željko Donić. *Svet hispanistike: uvod u studije*, Beograd: Zavod za udžbenike.

SPANISH LECTORATES IN SERBIA AND MONTENEGRO (1991–2019)

Summary

The objective of this work is to trace a history of the Spanish *lecturers* in Serbia and Montenegro during the period 1991–2019, located in four different universities: Belgrade, Kragujevac, Novi Sad and Nikšić. The relationship between the Spanish term *lector* and the Serbian *lektor* is also analyzed and the hypothesis of (re) establishment of *lectorates* is postulated as a successful action of cultural (academic) diplomacy.

Keywords: Serbia, *lector*, *Lectorado*, Spanish, cultural diplomacy.

José-Miguel Palacios¹
Profesor Visitante, Colegio de Europa (Brujas)
Bélgica

EL NOVENTA Y OCHO ESPAÑOL Y EL NOVENTA Y OCHO SERBIO

Resumen

En noviembre de 1998 la Embajada de España en Belgrado, en colaboración con la Facultad de Filosofía, organizó una jornada académica para conmemorar el desastre de 1898. Además de recordar el hecho histórico, se pretendía también lanzar un mensaje optimista a una Yugoslavia que estaba aproximándose a las últimas fases de su desintegración. Se trataba, en esencia, de utilizar el «modelo español» como ejemplo positivo, en línea con lo que se había hecho en otros países ex comunistas en el comienzo de sus transiciones. El muy escaso eco de la iniciativa arroja luz sobre la dificultad de utilizar modelos ajenos para orientar la evolución política de otros países. Veinte años más tarde, los países occidentales son ahora más conscientes de que los cambios auténticos y durables solo pueden proceder del interior de las sociedades afectadas o, al menos, deben ser asumidos por ellas. Se habla, pues, de «cooperación», más que de «ayuda», y se procuran evitar actitudes paternalistas.

Palabras clave: Desastre del 98, modelo español, transición, antigua Yugoslavia, poscomunismo.

¹ palacios.jm@outlook.com

1. España y Yugoslavia²

España y los pueblos de la antigua Yugoslavia han tenido escasos contactos a lo largo de la historia³. Hasta el siglo XX apenas puede hablarse de las relaciones comerciales y consulares entre la república de Ragusa y la corona de Aragón, de algunas comunidades de judíos sefardíes, que encontraron refugio en el Imperio otomano tras ser expulsados de España y Portugal⁴, del trabajo en España de ingenieros dálmatas⁵, y de poco más. En épocas más recientes, se puede mencionar la intervención del rey Alfonso XIII en favor de dieciséis serbios de Banja Luka, condenados a muerte en 1916 en el llamado *Velezdajnički proces*⁶, pero, sobre todo, la presencia de voluntarios comunistas yugoslavos durante la Guerra Civil en las filas del Ejército Popular de la República (los *španski borci*)⁷. España no fue un destino importante de la emigración política yugoslava durante el titoísmo, de la misma manera que Yugoslavia no lo fue de la española durante el franquismo⁸. Y siendo ambos países hasta épocas muy recientes más emisores que receptores de emigración, no hubo en

² A lo largo del texto, se utilizará Yugoslavia (yugoslavo) en un doble sentido: en referencia a la República Socialista Federativa de Yugoslavia (hasta 1991), y a la República Federal de Yugoslavia (desde 1992).

³ Aunque, desde luego, han existido. Francisco Veiga nos ha ofrecido una visión detallada de estos contactos a partir de 1850 (Veiga 2003a).

⁴ El escritor sarajevita Eliezer Papo, en un divertido texto („Zapamćeni jezik“) publicado originalmente en el número 90 de *Dani* (7 diciembre 1998), cuenta cómo en el periodo de entreguerras una mujer sefardí oyó hablar en español moderno a un sacerdote que salía del consulado y, asombrada, le dijo a una amiga suya: «Viste, Blanka, pop đudijo?» («¿Viste, Blanca, que el cura es judío?»). Una anécdota que nos habla del completo aislamiento que existió durante siglos entre las comunidades sefardíes y la España contemporánea. Las bellas palabras sobre la patria perdida que Ivo Andrić pone en labios del judío sefardí Salomon Atijas al final de la *Travnička hronika* son una reconstrucción tardía de algo que quizá no sucediera.

⁵ Durante el reinado de Carlos III, el ingeniero militar raguseo Mateo Vodopich (Mato Vodopić) construyó gran parte de los más destacados edificios militares y civiles de Cartagena. Fue autor, además, del proyecto de urbanización de la nueva ciudad de Águilas, al sur de la región de Murcia.

⁶ Una calle del centro de Banja Luka lleva el nombre del Rey Alfonso.

⁷ A pesar de los años transcurridos y de los importantes cambios políticos, sigue habiendo vías públicas dedicadas a los *španski borci* en ciudades como Belgrado, Niš, Podgorica, Ljubljana, Pula o Rovinj. En Ljubljana, uno de los centros culturales más importantes de la ciudad se llama *Španski borci*.

⁸ Aunque Ante Pavelić, tras exiliarse a la Argentina, acabó encontrando refugio en la España de Franco, donde murió en 1959.

ellos colonias importantes de inmigrantes económicos extranjeros. A esto hay que añadir la ausencia de relaciones diplomáticas entre 1941 y 1977 y unos intercambios comerciales cuyo volumen puede calificarse de insignificante⁹.

A pesar del escaso conocimiento mutuo, yugoslavos y españoles pueden haber tenido la impresión de que existían muchos elementos comunes entre ambos países: regímenes autoritarios, sangrientas guerras civiles, orgullo individual y colectivo, manifestado en el carácter indomable de guerrilleros y partisanos. Y también, por supuesto, la pasión por el deporte, sobre todo el fútbol y el baloncesto¹⁰. Así que el yugoslavo que leía a principios de los años ochenta que «entre 1960 y 1974, España pasó de ser un país agrícola atrasado a uno de los principales países industrializados» (Indić 1982: 193) podía pensar que la evolución de su propio país no había sido muy distinta. Y cuando en los años ochenta diplomáticos y académicos españoles se encontraban con colegas yugoslavos, recibían a menudo la impresión de que los dos países se habían encontrado en un nivel similar de desarrollo, pero que España había sabido aprovechar sus oportunidades tras la muerte de Franco, mientras que Yugoslavia había desperdiciado las suyas. Una impresión que, según las estadísticas económicas, estaba basada en datos inexactos: el PIB *per capita* de Yugoslavia nunca llegó al 80% del español y era apenas el 58% en el momento de la muerte de Franco, en 1975¹¹.

España era un país que los yugoslavos conocían mal, pero del que a menudo tenían una buena opinión. Según un estudio sociológico

⁹ Jaime González-Torres, Consejero Económico y Comercial de la Embajada de España en Belgrado durante los años noventa. Correo electrónico personal al autor, 07.09.2019. Según datos oficiales yugoslavos, tanto las importaciones como las exportaciones de España suponían en 1983 y 1984 entre el 1% y el 2% de las procedentes / destinadas a los diez países de la CEE.

¹⁰ Durante los años setenta y ochenta del siglo XX, la rivalidad deportiva contribuyó de una manera muy importante a configurar la imagen que en España se tenía de Yugoslavia. Las reiteradas derrotas del Real Madrid ante la Cibona de Zagreb, debidas sobre todo al genio de Dražen Petrović, fueron, probablemente, la causa de que en la semifinal del Mundial de baloncesto de 1986, que se celebró en España, el público local apoyara claramente al equipo soviético, algo nada frecuente en países occidentales por aquellos años. Uno de los jugadores yugoslavos, el croata Franjo Arapović, «sugirió que el público merecía que los tanques soviéticos invadieran Madrid». Según *El País*, «El apoyo de la afición a la URSS protagonizó la mejor jornada», 19.08.1986. Los lazos baloncestísticos entre los dos países tuvieron un epílogo inesperado cuando, tras el comienzo de las guerras yugoslavas, el *Partizan* de Belgrado jugó en Fuenlabrada como local la Euroliga 1991-92, que acabaría ganando.

¹¹ Según datos del Maddison Project.

italoserbio realizado en Voivodina a mediados de los años noventa (Branković 1995: 63–64), los españoles recibían una valoración muy positiva (2,56 sobre un máximo de 3 puntos), solo por detrás de montenegrinos, rusos y judíos, pero claramente por delante de todos los pueblos vecinos o de otros, como alemanes (2,03) y austriacos (2,12), con los que las relaciones históricas y económicas de los pueblos yugoslavos habían sido mucho más intensas. Aunque hacia el final de la década de los noventa la opinión que bastantes serbios tenían sobre España se vio afectada negativamente por el posicionamiento político de algunos destacados políticos españoles¹², puede que a pesar de todo hayan mantenido una actitud relativamente favorable hacia España. El propio Milošević, en su discurso ante el IV Congreso del Partido Socialista de Serbia (17 de febrero de 2000), destacaba a España, junto con Francia e Italia, entre los países que podrían ser las siguientes víctimas de lo que él veía como un «nuevo fascismo» decidido a aplastar a los que se atrevían a desafiar sus directivas¹³.

Algo similar parece haber ocurrido también en sentido inverso y al comienzo de las guerras yugoslavas bastantes españoles probablemente pensaban que tenían mucho en común con los pueblos de la antigua Yugoslavia. Así, en el manual que el Ejército español distribuyó a los primeros contingentes enviados a Bosnia-Herzegovina, se decía que «los yugoslavos son generosos y sociables», que «la población civil es amistosa y abierta» y que el carácter de los bosnios es «parecido al español»¹⁴. A partir del comienzo de la desintegración y de las guerras, esta imagen colectiva «de los yugoslavos» se fragmentaría rápidamente en diferentes imágenes nacionales, cada una de las cuales se vería influida por la responsabilidad que, según la opinión occidental, le correspondía en el desencadenamiento de la tragedia. Como en el resto de Europa, la imagen colectiva de los serbios fue la más perjudicada.

¹² María del Mar Campos, que a finales de los años noventa fue lectora en Belgrado y Novi Sad, recuerda que «la primera vez que cruzamos la frontera en coche para entrar en Serbia los policías del servicio de aduanas decían ‘España, ah Julio Iglesias, Barça, Real Madrid’. Cuando salimos, tras iniciarse el bombardeo, nos dijeron ‘España, ah, Javier Solana’». Correo electrónico al autor, 10.09.2019.

¹³ «Danas je na redu Srbija, ali, posle će doći Španija i Francuska, Italija... I čitava Evropa, naravno, ma koliko nekada bila moćna, a sada lojalna» (Antonić 2001: 163).

¹⁴ «‘Un carácter parecido al español’. Un manual del Ejército explica a los legionarios qué se encontrarán en Bosnia-Herzegovina». *El País*, 02.11.1992.

2. El uso político del llamado «modelo español»

Cuenta Adam Michnik que en 1989 había leído una entrevista con Felipe González en la que el Presidente del Gobierno español, «interrogado sobre el modelo español de transición democrática, respondió con asombro: "Ese tal modelo no existe".» (Michnik 2003). Sin embargo, durante los años que siguieron a la caída del muro de Berlín, ese inexistente modelo fue utilizado con frecuencia por el gobierno y la oposición españoles en sus intentos de ejercer alguna influencia sobre los procesos de cambio que se estaban desarrollando en Europa Central, Europa Oriental y los Balcanes¹⁵. Como señalan dos conocidos historiadores barceloneses (Veiga & Ucelay da Cal 1997: 78),

el viejo juego de imágenes tópicas sobre España ayudaron a reforzar la admiración por la transición española», ya que «concebido como un país cruel y de sangre caliente, dado a las revueltas y revoluciones, la sorpresa que generó una transición sin guerra civil bastó para que naciese el 'modelo español', con un rey simpático al frente y un futuro asegurado.

De manera que los políticos españoles de la época no se resistieron a la tentación de incorporar a su capital político el inesperado éxito de la transformación democrática española, un éxito en el que muchos de ellos habían tenido una participación directa.

En los años setenta, existía en toda la Europa comunista «una cierta esperanza [...] de que España [...] terminara por convertirse en un miembro más del bloque del Este» (Veiga 2003b) o, al menos, en un país no alineado. En la década siguiente, cuando los regímenes socialistas entran en crisis, se populariza la idea de una posible convergencia entre los dos sistemas. Precisamente en eso consistía el programa político y económico de la *perestroika* soviética, una vez agotado el impulso inicial regeneracionista. Por eso, durante los años setenta y hasta el final de los ochenta no se aprecia ni en Yugoslavia ni en los demás países de lo que entonces se llamaba «el Este» ningún interés especial por la posible aplicación de las lecciones de la transición española a la reforma de sus propios sistemas. En el caso particular de Yugoslavia, Jovan Mirić veía en 1985 la salida de la *kriza* precisamente dentro del *system*, recuperando sus esencias, un enfoque que, salvando las distancias, podría calificarse de «gorbachoviano». Y,

¹⁵ El ejemplo más destacado de utilización política del llamado «modelo español» lo constituyeron los Cursos de Verano sobre transición española organizados por la Universidad Complutense en Moscú en julio de 1991 (Bonet & Cembrero 1991). En ellos participó el Presidente del Gobierno Felipe González, así como destacados miembros del Partido Socialista y de partidos de la oposición.

Zoran Đinđić, que mostraba tener una comprensión muy sofisticada de la crisis que vivía el país (y su sistema) no veía otra solución para superarla que construir un modelo específico yugoslavo: «En Yugoslavia no puede incorporarse al orden del día la democratización, sino solo la creación de los requisitos previos para ella. Como consecuencia de este proceso, en unos cuantos decenios surgiría una sociedad civil. Por supuesto, con todas las particularidades que recibiría como consecuencia del marco en el que surge. Su carácter paradójico sería visible en su propio nombre, ya que sería una sociedad civil socialista» (Đinđić 1988: 64).

A partir de 1989 sí hubo cierto interés por el modelo español en algunos de los países que hasta entonces habían compuesto la Europa socialista, pero Yugoslavia (y, posteriormente, los estados sucesores) no estuvo (estuvieron) entre ellos. Tras el vértigo de los primeros años noventa, en los que las reflexiones sobre nación y estado desplazan en la mayor parte de la antigua Yugoslavia a las preocupaciones por el régimen y su democratización, la situación empezó a cambiar hacia mediados de la década. No tanto en Croacia, donde «la prioridad para los dirigentes del país era asentar la independencia conseguida hacía poco, y completar su integridad territorial»¹⁶. Ni tampoco en Bosnia-Herzegovina, donde la guerra y sus consecuencias fueron el centro del discurso político y de las reflexiones académicas. Sí, en cambio, en la República Federal de Yugoslavia, en la que durante la mayor parte de los años noventa son muy populares los estudios sobre la transición. Una transición, en cualquier caso, muy distinta de la española. Una transición más caracterizada por el punto de origen, el sistema socialista, que por el punto de destino, la democracia de estilo occidental (Vidojević 1997: 9). Una transición concebida como un «estado permanente», más que como un «tránsito entre dos estados». Una transición en la que los ejemplos que más se estudian son los de Polonia y otros países poscomunistas, no el español.

Fuera de algunos círculos de hispanistas, la atención que recibe en estos años el «modelo español» es escasa. Únicamente Srđan Darmanović, desde 2016 Ministro de Asuntos Exteriores de Montenegro, ha estudiado a fondo las transiciones del Este en comparación con las del Sur (España y Portugal), aunque durante la década de los noventa era mucho más conocido como político que como académico¹⁷. Los autores españoles

¹⁶ Luis Felipe Fernández de la Peña, Embajador de España en Croacia entre 1993 y 1998, en mensaje electrónico al autor (13.09.2019). En una línea similar, el autor ha sostenido en un trabajo anterior que «cuando en el curso del proceso surge el problema estatal, su solución es [...] prioritaria sobre la democratización» (Palacios 2003: 308).

¹⁷ Fue diputado por Montenegro en la Asamblea Federal entre 1992 y 1996. En 2002

apenas son leídos, con excepción de Juan José Linz, al que muchos ex yugoslavos consideran norteamericano, y Oriol Pi-Sunyer (citado por Vesna Pusić y Zoran Đinđić), que había desarrollado su carrera fuera de España y había publicado, sobre todo, en inglés. Y, quizá como consecuencia de ello, las referencias directas a la transición española en la literatura politológica son casi inexistentes en aquellos años. La excepción más notable la constituye un artículo de Vesna Pusić, en el que la profesora croata defendía la idea de que tras el final del anterior régimen socialista (en su opinión, de carácter totalitario) se habían formado en Croacia y en Serbia regímenes de carácter autoritario, que podrían evolucionar hacia la democracia siguiendo el modelo de España y Portugal. Según Vesna Pusić, «los países del sudeste europeo en los años noventa se parecen a Portugal y España en los años setenta, antes de la transición a la democracia», por lo que el «modelo mediterráneo» de transición les podría ser aplicable. Un modelo que «a lo largo de la transición permitió mantener la continuidad de las instituciones y evitar largos debates políticos sobre el pasado» (Pusić 1997: 16).

En cualquier caso, este interesante artículo de Vesna Pusić tuvo escaso eco en Croacia y casi ninguno en la República Federal de Yugoslavia. En toda la región acabó extendiéndose el convencimiento de que los modelos, por interesantes que resultasen, eran difícilmente exportables. Como señalaría más tarde Srđan Vučetić (2004: 132), «the useful lessons that the South has to offer to the Southeast are minimal», a pesar de que admitía que en el caso español, el factor nacional, clave para los desarrollos políticos en la antigua Yugoslavia, había también representado un papel importante. Como señala el argentino Agustín Cosovschi, para cualquier científico social ex yugoslavo, «instalado durante los años noventa en un terreno atravesado por transformaciones violentas, el triunfalismo ingenuo de algunos autores occidentales era poco más que un material para la ironía» (Cosovschi 2016: 119). Y el «modelo español», al fin y al cabo, no era otra cosa que un ejemplo más de ese «triumfalismo ingenuo».

3. La Embajada de España en Belgrado, durante las guerras de los años noventa

El último Embajador español ante la República Socialista Federativa de Yugoslavia, José Manuel Allendesalazar Valdés, abandonó el país

defendió su tesis doctoral titulada *Demokratske tranzicije u Južnoj i Istočnoj Evropi*. En años recientes, varios de sus alumnos en la Facultad de Ciencias Políticas de Podgorica han escrito trabajos en los que trataban de la transición española.

en mayo de 1992 y a lo largo de los años siguientes la representación diplomática española estaría encabezada por dos Encargados de Negocios, Francisco Pascual de la Parte y José Antonio Bordallo Huidobro. Solo tras los acuerdos de Dayton las relaciones empezaron a normalizarse. En febrero de 1996, Carlos Westendorp, último Ministro de Asuntos Exteriores de Felipe González, visitó oficialmente Belgrado, dentro de un circuito regional que también incluyó Zagreb y Sarajevo, y el 28 de junio de 1996 era nombrado por fin un nuevo Embajador, Joaquín Pérez Gómez.

Durante toda la larga crisis yugoslava, España intentó actuar en el marco de la posición común europea y occidental, pero, al mismo tiempo, procuró utilizar la percibida buena disposición hacia ella de los ex yugoslavos, así como la falta de conflictos históricos entre España y esos países, para ejercer lo que se quería que fuera una «influencia positiva» en favor de una solución pacífica y definitiva del conflicto¹⁸. Una doble línea con no pocos elementos contradictorios que en ocasiones resultaría difícil gestionar.

Los acuerdos de Dayton se negociaron en noviembre de 1995, durante la presidencia española de la UE. Y aunque fueron los norteamericanos, no los europeos, los protagonistas de estas negociaciones, el Presidente del Gobierno Felipe González fue quien representó a la UE en la ceremonia de firma de los Acuerdos, el 14 de diciembre de 1995. El mismo González tuvo un papel muy destacado en la evolución posterior de la República Federal de Yugoslavia cuando en diciembre de 1996 encabezó una misión de la OSCE para mediar en la crisis provocada por las irregularidades cometidas durante las elecciones locales serbias de noviembre de 1996. La intervención del ex presidente español, claramente favorable a la oposición, fue mal recibida por el entorno de Milošević, cuyas impresiones quedan bien reflejadas en un artículo publicado en el diario belgradense *Politika*:

Lamentablemente, su misión no contribuyó a la democratización ni tampoco a la confianza democrática. Tras sólo unas horas pasadas en Belgrado, Felipe González, como un ‘speedy González’, llegó a ‘averiguar’ sin más que la oposición había ganado los comicios locales en 22 ciudades serbias. En el informe, con unos resultados previamente acordados, lo tenía

¹⁸ Pueden encontrarse multitud de referencias a la actitud positiva de la población ex yugoslava (serbia, en particular) a la presencia española. Así, el Ministro de Defensa Suárez Pertierra comentaba en enero de 1996 el despliegue de fuerzas españolas en la Hercegovina serbia tras los acuerdos de Dayton: «La reacción de la población serbobosnia al aumento del despliegue español ‘no puede ser mejor’. ‘La relación es muy fluida y piden que instalemos un destacamento allí’». *El País*, 14.01.1996.

ya preparado, de modo que su corta visita a Belgrado le sirvió únicamente para que los malinformados creyeran en la credibilidad del informe hecho por orden¹⁹.

Tras la crisis provocada por las elecciones locales de 1996, la etapa de relativa estabilidad que había conocido el régimen de Milošević terminó abruptamente. Coincidiendo con los meses de anarquía que se vivieron en Albania entre enero y agosto de 1997, el Ejército de Liberación de Kósovo (UÇK) intensificó sus acciones y comenzó a ser conocido por las opiniones públicas occidentales. En 1998 había ya en Kósovo una situación de guerra abierta entre el UÇK y las fuerzas de seguridad serbias y yugoslavas, lo que condujo a la práctica interrupción del proceso político que buscaba la normalización de la situación en dicha región. Según avanzaba el año, se iba viendo cada vez como más probable una intervención militar internacional que pusiera término a los enfrentamientos. Y existían pocas dudas de que el resultado de la intervención, si llegaba a producirse, sería la separación de Kósovo. Al menos, de hecho.

En esta época final de la crisis yugoslava, la posición oficial española estuvo claramente alineada con la de Estados Unidos y la OTAN. Influyó en ello, probablemente, el que dos españoles ocuparan cargos de especial responsabilidad en las estructuras euroatlánticas: Javier Solana, Secretario General de la OTAN desde diciembre de 1995, y Carlos Westendorp, Alto Representante para Bosnia-Herzegovina desde junio de 1997. Pero, sobre todo, influyó la decidida orientación atlantista de la política exterior española durante los gobiernos de José María Aznar (1996–2004). A escala local, el Embajador español en Belgrado, Joaquín Pérez Gómez, intentó sacar el máximo partido posible de la imagen relativamente amable que proyectaba España y utilizar este capital político para favorecer la distensión entre las partes y la búsqueda de una solución negociada. Y lo hizo en sus encuentros oficiales con diversos actores políticos yugoslavos, pero también concediendo a la prensa local un buen número de entrevistas, en las que solía destacar los aspectos positivos de la experiencia española (el «modelo español»), y sugería que los principios sobre los que estaba basado eran de validez universal, por lo que podrían ser utilizados con provecho en cualquier país. El consenso, la descentralización y la lucha contra el terrorismo fueron las ideas fuerza que el Embajador Pérez Gómez repitió a lo largo de esos meses cruciales.

¹⁹ Puede encontrarse una traducción española de este artículo («A que no sea una repetición de González»), realizada por Marija Minić, en el número 22 del boletín *Traducciones* de la Embajada de España en Belgrado (pp. 18–19). Ver <https://es.scribd.com/document/24015516/Traducciones-22-1998> (acceso: 8 septiembre 2019).

En abril de 1998, el Embajador decía a dos periodistas de *Naša Borba* (Marjanović y Bisenić 1998) que «la clave del éxito de la transición española, que hizo que la autoritaria, dictatorial y unipartidista España de Franco se convirtiese en un Estado democrático, pluripartidista y con una economía de mercado, estuvo en el consenso de todos los actores sociales relevantes en torno a los principales objetivos nacionales». Añadía, además, que «es necesario que se establezca un diálogo abierto y que se ponga fin al terrorismo. Sería muy conveniente que los dirigentes políticos albaneses condenen y se distancien de todas las acciones terroristas»²⁰. Por último, sobre la cuestión territorial decía que «en España tenemos una constitución democrática, aprobada por todo el pueblo. Cada una de las regiones tiene su ‘pequeña constitución’. [...] Contra aquellos que se sirven de esos métodos el Gobierno lucha dentro de los marcos legales y con instrumentos políticos, respetando las libertades civiles». En otras entrevistas concedidas durante esos meses, Pérez Gómez reiteraba los mismos argumentos²¹.

En este contexto es en el que surge la idea de organizar una jornada académica en torno al centenario de 1898. En ella se hablaría del fin del imperio español, pero siempre en relación con el nacimiento de la España moderna, con lo que el mensaje que se transmitía parecía evidente: una experiencia tan traumática como una amputación territorial puede tener también aspectos positivos. El olvido, siempre relativo, del pasado ayuda a centrarse en el futuro. Y la desaparición de algunas de las circunstancias que condicionaban la acción del viejo estado pueden ayudar a que el nuevo se desarrolle sobre una base mucho más firme. Tal y como se veía en aquellos años de optimismo, cien años después del desastre España había sabido reinventarse y escribir una historia de éxito.

²⁰ Esta petición a los dirigentes albaneses kosovares de que condenaran el terrorismo y se distanciaran de él la repitió también en las entrevistas privadas que mantuvo con ellos. Por ejemplo, durante su visita a Ibrahim Rugova el 21 de mayo de 1998. La respuesta de Rugova fue que dudaba de la existencia del UÇK y que sospechaba que podría tratarse de un invento de las fuerzas de seguridad serbias.

²¹ Por ejemplo, la de Dragana Šuvarević para *Nedeljni Telegraf* (17 junio 1998), en la que, además, explicaba por qué, en su opinión, el modelo español y la mediación española podrían ser de ayuda: «En cierto sentido España se podría comparar con Yugoslavia, habida cuenta que en ambas se hablan diferentes idiomas, que las dos han salido de regímenes autoritarios y que somos países mediterráneos. España está suficientemente cerca como para comprender el problema, al tiempo que no es un país vecino que tenga pasiones particulares o intereses históricos. Los destacados políticos españoles como el Sr. Westendorp o el Sr. González, están suficientemente familiarizados para llegar a comprender los problemas, pero no han tenido contactos políticos tan estrechos con este país que les imposibiliten ser objetivos en su trato».

Ese era el ejemplo positivo que se quería ofrecer a los atribulados yugoslavos de finales del siglo XX. Naturalmente, la presencia española en el seminario tenía que ser minoritaria y sin ningún ánimo de protagonismo. Resultaba esencial que la mayor parte de los ponentes fueran yugoslavos, hombres y mujeres que desde el Belgrado de 1998 reflexionaran sobre la España de un siglo antes y que, con un poco de suerte, llegaran a conclusiones que pudieran generalizarse a su propio país, a sus propias circunstancias. Como veremos, el éxito fue solo parcial.

4. La jornada sobre el 98

La jornada tuvo lugar el 24 de noviembre de 1998, organizada por el Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y los principales responsables de la organización fueron los profesores Dragoljub R. Živojinović y Nikola Samardžić. Aunque la idea inicial había surgido en la Embajada, el desarrollo del programa estuvo casi por completo en manos de la Universidad. Algo que era, por diseño, imprescindible. La asistencia de público fue notable y la prensa se hizo amplio eco de la actividad, que es lo que las embajadas buscan siempre cuando colaboran en la organización de actos de este tipo. Resúmenes de las principales ponencias serían publicados más tarde en la revista *Beohispánica*²².

Parte de los ponentes eran hispanistas, bien familiarizados con la historia y la literatura española, mientras que otra parte eran especialistas en historia serbia o norteamericana, con una idea muy general sobre España, su pasado y su presente. Entre los ponentes no hubo politólogos ni otros especialistas habituados al análisis comparado.

La visión de los no hispanistas reflejó una incomprensión profunda del planteamiento inicial del seminario. Para ellos España y Yugoslavia eran dos casos completamente distintos y no había nada en el desastre de Cuba que pudiera servir de orientación a la República Federal de Yugoslavia en el desastre que venía desarrollándose desde 1991 y que culminaría en 1999. Así, el Profesor Živojinović, uno de cuyos principales centros de interés científico era, precisamente, la historia de Estados Unidos, centró toda su intervención en cuestiones de política interior norteamericana, que favorecieron el abandono de su tradicional aislacionismo en favor de una política exterior intervencionista (Pérez Gómez 1997-98: 97). Por su parte, Mihailo Vojvodić, un experto en historia de Serbia a finales del siglo

²² De existencia efímera, se publicó en forma electrónica en 1997 y 1998. Posteriormente, se editaría una versión en papel (Anuario 1997-98), coordinada por Jelena Filipović, César L. Díez Plaza, Jasmina Nikolić y Alicia Jiménez Mantsiou.

XIX y principios del siglo XX, se refirió al eco en Serbia de un conflicto que, en sus contornos básicos, equiparó a las luchas de liberación nacional de los pueblos colonizados: «en los círculos dirigentes y en la opinión pública serbia se siguió con atención desde principios de 1898 el empeoramiento de las relaciones entre España y América, en cuyo origen estaba la insistencia de los Estados Unidos en erigirse como protector del pueblo cubano, que se había sublevado contra el gobierno español» (Pérez Gómez 1997–98: 96).

Las intervenciones de los hispanistas estuvieron más centradas en la dimensión española de la crisis y en la influencia del desastre en la posterior regeneración del país. Así, para Nikola Samardžić,

la sociedad española de fin de siglo no pudo cambiar radicalmente, debido a que su desarrollo económico progresaba con suma lentitud. (...) La resaca de la derrota contra los EE.UU. y, en general, el pesimismo del fin del siglo fueron poco a poco desvaneciéndose. Aunque se quedó sin imperio, España conservó su influencia en el mundo hispanoamericano (Pérez Gómez 1997–98: 96).

Por su parte, para Dalibor Soldatić,

la preocupación principal de los escritores de la generación del 98, en el momento de afrontar la realidad de la nueva España que se vislumbra apenas después del desastre del imperio colonial, y que apenas habrá que definir en las circunstancias nuevas, es deslindar con precisión el carácter de la cultura nacional. (...) En relación a ese mundo moderno ellos tienen el deber de definir las características que les harán incorporarse al mundo como una nación también moderna (Pérez Gómez 1997–98: 100).

Se trataba, en efecto, de una redefinición radical del paradigma justificador de la existencia del propio estado, que se aborda cuando resulta evidente que la vieja idea de la justificación divina del poder ya no funcionaba. En cierta medida, era un problema similar al que estaba enfrentando la antigua Yugoslavia durante los años noventa, cuando las viejas fuentes de legitimación (*bratstvo i jedinstvo*, o soberanía de la clase trabajadora, por ejemplo) ya no resultaban mínimamente convincentes, aunque Soldatić no llegó a formular esta observación de manera explícita. Durante la discusión, sí estuvo muy cerca de hacerlo Trivo Indić, otro de los hispanistas presentes, quien se atrevió a sugerir que algunos de los problemas españoles finiseculares tenían bastante que ver con los yugoslavos del momento.

En su introducción a la jornada, el Embajador Pérez Gómez había abundado en referencias a la situación política de aquellos meses. Había destacado, en particular, detalles de la España de 1898 que parecían plenamente aplicables a la República Federal de Yugoslavia de un siglo después: que «la impresión del desastre fue tanto más viva cuanto que la guerra se había emprendido con alegre inconsciencia», que era enorme la desproporción de fuerzas entre España y Estados Unidos o que, junto a la voz de la España oficial, anonadada por el desastre, se apreció también la existencia de «otra España en busca de los valores nacionales auténticos» (Pérez Gómez 1997–98: 91). Todo ello era muy coherente con la insistencia de Pérez Gómez en utilizar ejemplos positivos de la historia contemporánea de España para convencer a las elites políticas e intelectuales yugoslavas de que, en su propio interés, les convenía asumir unos cambios que en Occidente se consideraban imprescindibles.

5. A modo de conclusión

El seminario sobre el centenario de la guerra hispano-norteamericana de 1898 (el «desastre») es un buen ejemplo de cómo durante los años noventa se enfocó en algunos países occidentales la cuestión de la asistencia a los países ex comunistas, que estaban inmersos en una difícil transición y, en el caso de la antigua Yugoslavia, en una serie de procesos de construcción nacional acompañados (en ocasiones, estimulados) por guerras civiles. La intención de ayudar era sincera y la metodología que se utilizaba, basada en la exportación al Este de conceptos y prácticas occidentales, parecía razonable. Según la interpretación predominante durante aquellos años, el final de la Guerra Fría había demostrado la superioridad del sistema occidental (democracias liberales con economías de mercado) sobre el antiguo sistema comunista, y había reducido a la irrelevancia todas las propuestas o hipótesis de convergencia que habían surgido en décadas anteriores. En los propios países poscomunistas eran a menudo los dirigentes políticos y otros líderes de opinión quienes reclamaban la occidentalización. El resultado no podía ser otro que el que hemos podido observar en el caso de la acción española en la antigua Yugoslavia: una actitud ciertamente paternalista por parte del actor occidental, una escasa adaptación a las circunstancias concretas del país al que se pretendía ayudar y, en última instancia, un cierto resentimiento en sectores de la población y entre las elites de este último.

Quizá fuera Rusia el primer país donde este problema se manifestó, cuando resultó evidente que la occidentalización rápida de la «terapia de choque» no iba a traer de inmediato la prosperidad económica ni la restauración de la eficiencia del aparato estatal. En 1993, un comentario editorial publicado en primera página de un popular periódico ruso pedía enfáticamente a los occidentales que, si no querían darles dinero, no les dieran nada, pero que, sobre todo, no les dieran consejos. Por favor. Y en una línea similar, un destacado periodista de Sarajevo se quejaba en octubre de 1999 a un funcionario español de que la manera occidental de ayudarlos consistía en enviar a grupos de jóvenes consultores, que se suponía debían enseñarles a hacer su trabajo. «No somos tontos», decía por entonces aquel periodista de Sarajevo. «Simplemente, nos hemos quedado sin dinero».

La jornada sobre el 98 respondía a esta misma idea de intentar ayudar desde fuera, vendiendo ideas que habían tenido éxito en otras latitudes a alguien que, se suponía, no iba a ser capaz de desarrollarlas por sí mismo. Un enfoque tan bienintencionado como, probablemente, erróneo. Por más que la experiencia de toda la humanidad esté ahí, disponible para quien quiera y sepa aprovecharla, las soluciones concretas son difíciles de elaborar desde el exterior, sin un conocimiento profundo de las particularidades que existen en todos los pueblos y épocas. Por eso, las impuestas desde fuera no suelen funcionar.

Veinte años después de aquella «década prodigiosa» que tendría que haber sido testigo, según palabras del politólogo estadounidense Francis Fukuyama, del «fin de la historia», los países occidentales son ahora más conscientes de que los cambios auténticos y durables solo pueden proceder del interior de las sociedades afectadas o, al menos, deben ser asumidos por ellas. Hablamos de «cooperación», más que de «ayuda», y procuramos evitar actitudes paternalistas e imposiciones (aunque sean bienintencionadas). Es un enfoque, sin embargo, que hace veinte años era aún minoritario y que solo algunos expresaban en público. Por ejemplo, el General Tomé López, uno de los comandantes del contingente militar español en Bosnia-Herzegovina, que escribía en 1999:

En mi personal opinión, mientras haya tanto organismo autónomo o dependiente pululando a su libre albedrío o lo que es peor con unos intereses partidistas y subjetivos en favor de una determinada nación; en tanto en cuanto no se busque el exclusivo bien de la población de la antigua Yugoslavia y por el contrario se sigan buscando intereses partidistas en beneficio de una parte de esa población o lo que es peor

de otras naciones, comunidades, etnias o religiones, nunca se logrará una auténtica y prolongada paz entre sus gentes. Por todo eso me pregunto: ¿no sería mejor, a estas alturas, dejarles completamente solos para tratar de que se organizaran a su aire y sobre todo con carácter definitivo y estable, en lugar de andar detrás de ellos tratando de inculcarles lo que deben y tienen que hacer en muchas ocasiones al margen de sus propios deseos, intenciones, forma de pensar y de ser, de su mentalidad y de sus tradiciones históricas y culturales? (Tomé López 1999: 51).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antonić 2001: Slobodan AntoniĆ. „Poslednje greške i pad Slobodana Miloševića“. *Reč*, 62/8: 159–205.
- Bonet & Cembrero 1991: Pilar Bonet & Ignacio Cembrero. «La transición devora a sus protagonistas». *El País*, 09.07.1991. Web. 14/09/2019.
- Branković 1995: Srbobran Branković. *Serbia at War with itself*. Belgrade: Sociološko Društvo Srbije.
- Cosovschi 2016: Agustín Cosovschi. «Distancia crítica desde la periferia. Itinerarios del concepto de transición en la sociología de Serbia y Croacia durante los años noventa». *Papeles de Trabajo*, 10 (18): 99–122.
- Đinđić 1988: Zoran Đinđić. *Jugoslavija kao nedovršena država*. Novi Sad: Književna Zajednica Novog Sada.
- Indić 1982: Trivo Indić. *Savremena Španija*. Beograd: Nolit.
- Marjanović & Bisenić 1997: Vladan Marjanović & Dragan Bisenić. „Konsenzus je magična reč. Hoakin Peres Gomes, ambasador Španije u Beogradu“. *Nedeljna Naša Borba*, 04–05.04.1997. Web. 21/06/2019.
- Michnik 2003: Adam Michnik. «España, gran escuela para los polacos». *El País*, 29.09.2003. Web. 14/09/2019.
- Mirić 1985: Jovan Mirić. *Sistem i kriza*. Zagreb: Cekade.
- Palacios 2003: José-Miguel Palacios. *Transición democrática postcomunista. Democratización y estatalidad en la Unión Soviética y en Yugoslavia*. Madrid: UNED ediciones.
- Pérez Gómez *et al.* 1997–98: Joaquín Pérez Gómez *et al.* «Seminario ‘1898: Fin del Imperio Español y comienzo de la España Moderna. Belgrado, Facultad de Filosofía e Historia. 24.11.98’ – resúmenes de las ponencias presentadas y leídas». *Beohispánica*, Anuario 1997–98: 90–101.

- Pusić 1997: Vesna Pusić. „Mediterranski model na zalasku autoritarnih režima“. *Erasmus – časopis za kulturu demokracije*, 20: 2–18.
- Šuvarević 1998: Dragana Šuvarević. «El gobierno español no apoya el sucesivo movimiento de las tropas de la OTAN en esta región». *Nedeljni Telegraf*, 17.06.1998. Según la versión de *Traducciones*, 22 (31.07.1998): 25–30. Web. 21/06/2019.
- Tomé López 1999: José María Tomé López. *Impresiones y vivencias de un militar español en Bosnia-Herzegovina: de nuevo en Bosnia-Herzegovina dos años después 1997–1998*. Zaragoza: Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales.
- Veiga 2003a: Francisco Veiga. «Entre la ‘realpolitik’ y el entusiasmo. Acción exterior española en el Sudeste Europeo 1900–2001». *Balkania* 1: 7–25.
- Veiga 2003b: Francisco Veiga. «La transición española vista desde los Balcanes». Ponencia presentada en el Conferencia *La transición española a la democracia – Španska tranzicija ka demokratiji*. Sarajevo, 11–12.12.2003.
- Veiga & Ucelay da Cal Veiga 1997–98: Francisco Veiga & Enrique Ucelay da Cal. «El modelo español: una lectura desde los Balcanes». *Beohispánica*, Anuario 1997–98: 82–86. [Se trata de una serie de dos artículos, escritos en agosto de 1991, y que originalmente se titulaban «Desfile de modelos» I y II].
- Vidojević 1997: Zoran Vidojević. *Tranzicija, restauracija i neototalitarizam*. Beograd: Centar za Sociološka Istraživanja IDN.
- Vučetić 2004: Srđan Vučetić. «From Southern to Southeastern Europe: Any Lessons for Democratization Theory?». *Southeast European Politics*, Vol. V, No. 2–3: 115–141.

THE SPANISH 1898 AND THE SERBIAN 1998

Summary

In November 1998 the Embassy of Spain in Belgrade, in collaboration with the Faculty of Philosophy, organized a symposium to commemorate the disaster of 1898. In addition to recalling the historical event, it was also intended to send an optimistic message to a Yugoslavia that was approaching the last phases of its disintegration. In essence, it was about using the «Spanish model» as a positive example, in line with what had been done in other ex-communist countries at the beginning of their transitions. The slight echo of the initiative sheds light on the difficulty of using foreign models to guide the political evolution of other countries. Twenty years later, Western countries are now more aware that authentic and lasting changes can only come from within the affected societies or, at least, must be assumed by them. The emphasis is on cooperation, rather than on assistance, and significant efforts are made to avoid paternalistic attitudes.

Keywords: 1898 disaster, Spanish model, transition, former Yugoslavia, post-Communism.

UDK: 811.134.28:811.163.41

930.85(=134.28)(497.11)

DOI: https://doi.org/10.18485/legado_hispanico.2020.ch24

Jelena Filipović¹ / Ivana Vučina Simović²

Universidad de Belgrado

Serbia

LA PRESENCIA DE LOS SEFARDÍES EN LOS PAISAJES CULTURALES DE BELGRADO ANTES DEL HOLOCAUSTO: UNA PERSPECTIVA DE LA SEMIÓTICA MULTIMODAL

Resumen

El presente artículo parte de los postulados de la semiótica social multimodal y se enfoca en la visibilidad de los judíos sefardíes en los paisajes culturales y lingüísticos de la ciudad de Belgrado desde finales del siglo XIX hasta el Holocausto. El corpus histórico disponible hace posible un análisis diacrónico y multimodal, que se basa tanto en el material visual disponible (fotografías y cartas postales que datan desde finales del siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial) como en las fuentes escritas que lo complementan y explican (textos periodísticos y memorísticos publicados por los judíos de Belgrado en el mismo período). De esta manera, se (re)crea una serie de discursos multimodales cuya investigación no tiene solo objetivos científicos, sino sirve también como medio de recuperación de la participación judía en el imaginario colectivo de los habitantes de Belgrado y de Serbia, siendo judíos o no.

¹ jelenafbgd@gmail.com

² ivanavusim@gmail.com

Palabras clave: Paisajes culturales y lingüísticos diacrónicos, semiótica social multimodal, discurso multimodal, la fotografía en Belgrado antes de la Segunda guerra mundial, judíos sefardíes en Belgrado.

1. Introducción

En este artículo analizamos la presencia de los judíos sefardíes en los paisajes culturales y lingüísticos de la ciudad de Belgrado antes de la Segunda Guerra Mundial. Nos enfocamos en la visibilidad de su cultura y lengua étnica en el espacio público desde la aparición de los primeros testimonios fotográficos a finales del siglo XIX y comienzos del XX hasta casi total destrucción de la población judía de Belgrado durante el Holocausto. El análisis se basa principalmente en fotografías y cartas postales asequibles, las cuales, a pesar de no ser ni numerosas ni variadas, guardan, sin duda, «la imagen de la ciudad» (Đurić-Zamolo 1967), de la cual los sefardíes formaron una parte constante e intrínseca a lo largo de los siglos. A saber, Belgrado, como otros centros urbanos del Imperio otomano, fue «un espacio de contacto e intercambio transcultural», lo que se refleja claramente en la cultura visual de sus habitantes, siendo ellos musulmanes, cristianos o judíos (Erdeljan 2019: 22–23).

Además del corpus visual de varios períodos históricos, utilizamos también unas fuentes escritas que complementan y explican algunos fenómenos observados. Se trata de textos publicados por los judíos de Belgrado, cuyos discursos e ilustraciones muestran que sus autores tuvieron la intención de recuperar el pasado e incorporarlo en la memoria cultural de su grupo. Por lo tanto, nuestro enfoque en el análisis diacrónico de los paisajes culturales y lingüísticos relacionados con los sefardíes en Belgrado tiene como objetivo la (re)creación de una serie de discursos multimodales, que suponen el entrelazamiento de los testimonios asequibles, independientemente del medio (visuales, textuales, artefactos) o fecha. En efecto, analizamos la presencia sefardí en Belgrado siguiendo las directrices de la semiótica social multimodal, según las cuales el uso de la multimodalidad en la investigación sirve tanto como herramienta de análisis e interpretación, como de recuperación de la participación judía en el imaginario colectivo de los habitantes de Belgrado y de Serbia, siendo judíos o no.

2. Marco teórico y metodológico

2.1. El discurso multimodal desde una perspectiva sociolingüística y semiótica

Partiendo de la presuposición de que el uso y el entendimiento del lenguaje sobrepasan los conceptos de la lingüística estructural, nos enfocamos en este trabajo en el concepto del *discurso multimodal* como elemento clave en la interpretación de paisajes culturales y lingüísticos. Para situar nuestro análisis dentro de un marco teórico más claro, destacamos que entendemos por discurso, todo uso del lenguaje contextualizado, sin prestar atención a su realización dentro de la interacción (oral, escrita, etc.). Más precisamente, al analizar los paisajes culturales y lingüísticos relacionados con los judíos sefardíes en Belgrado tomamos el punto de vista de la semiótica social multimodal y definimos el discurso como conocimiento «de una construcción social» que se realiza por medio de varias modalidades lingüísticas y extralingüísticas (Kress & Van Leeuwen 2001: 24–25).

En este contexto, las modalidades se definen como una serie de recursos sociales y culturales que nos sirven para formar significados (Bezemer & Kress 2008: 171). El lenguaje representa sólo uno de dichos recursos que también incluyen música, imágenes, movimientos, colores, etc. En consecuencia, podemos ofrecer una definición del discurso multimodal como la herramienta principal de la formación del significado en todas las comunidades de habla humanas. Esto implica que la multimodalidad no es un concepto nuevo, que surge con la aparición de los así llamados «nuevos medios de comunicación» y de las redes sociales, sino que se trata de una práctica comunicativa que siempre ha acompañado la necesidad humana de expresar significados culturales (Filipović & Vučo 2019: 347).

Al mismo tiempo, nos parece necesario ofrecer una definición del discurso que concuerda con nuestra perspectiva analítica interdisciplinaria. El discurso aquí se entiende como «una construcción social de (algunos) aspectos de la realidad» (Kress & van Leeuwen 2001: 5). Es decir, cualquier discurso es una interpretación comunicativa ubicada en un contexto socio-cultural e histórico que no se puede entender sin tomar en cuenta una gama compleja de conocimientos sociales de la comunidad de interés o de práctica que lo crea e interpreta. Esto también implica que el discurso nunca está en aislamiento de otros rasgos de la realidad —los signos no lingüísticos forman recursos y ofrecen claves para

la creación del entendimiento dentro de cualquier acción comunicativa (imágenes, sonidos, colores, movimientos, artefactos, carteles, *realia*, etc., véase Kress & Van Leeuwen 2006 para más detalles).

Todo lo dicho nos lleva a introducir el concepto de *la semiótica social multimodal* que se dedica a la construcción del entendimiento y del conocimiento utilizando los recursos multimodales ya citados que tienen unas funciones sociales y comunicativas muy claras y que siempre están en una interacción dinámica, implicando esto que el diseño de cualquier discurso juega un papel muy importante en la formación del significado (Bezemer & Kress 2008). A saber, el diseño del discurso multimodal tiene que ver con su producción y con su recepción: varios aspectos del discurso multimodal sirven para representar el mundo, se basan en los patrones de interacción y comunicación y tienen que formar una entidad coherente que nos proporciona una composición del significado lógica y aceptable dentro del imaginario colectivo de la comunidad a la que se dirige (Kress & van Leeuwen 2006: 15). *El diseño*, como veremos en los párrafos que siguen, también es un término muy útil para entender los conceptos de espacio y lugar en la geografía cultural que nos sirve como punto de partida para el análisis de paisajes culturales y lingüísticos relacionados con los sefardíes belgradenses en los que se centra esta investigación.

2.1.1. El valor cultural de los discursos multimodales

Dicho todo esto, nos debemos enfocar en los conceptos de la distribución y del valor cultural de los discursos multimodales. Según Kress y van Leeuwen (2001: 111), «el significado está por todas partes» y solo depende de una determinada cultura «la decisión de incorporar un material particular en sus procesos comunicativos» como elemento «disponible para su uso en la creación de signos». ³ Por su parte, Bakhtin (1986: 91) explica que «cada enunciado está lleno de ecos y reverberaciones de otros enunciados». ⁴ Enfocados de esta manera, los discursos se deben entender e interpretar como entidades complejas mediadas por variados procesos sociales e ideológicos (Wallace 2003).

Si aplicamos la terminología sociolingüística a lo dicho, entendemos

³ «(M)eaning is made everywhere [...]. From the moment that a culture has made the decision to draw a particular material into its communicative processes, that material has become part of the cultural and semiotic resources of that culture and is available for use in the making of signs».

⁴ «Each utterance is filled with echoes and reverberations of other utterances».

que cada discurso es multimodal y que forma parte de una amplia red sociolingüística narrativa (Filipović 2015, 2016, 2017, 2018). *La red narrativa*⁵ (Giménez 2010: 206), por su parte, se define «como un grupo de historias, textos y artefactos recopilados en torno a las cuestiones emergentes en un núcleo narrativo.»⁶ En nuestra interpretación, se le añade a este concepto un aspecto sociolingüístico para incorporar los factores sociolingüísticos y socioculturales que nos ayudan a construir significados colectivos basados en unas acciones sociales. Por una parte, hablamos de las condiciones sociopolíticas, culturales e históricas de la región y de la comunidad de habla en cuestión. Es decir, varían los contextos que influyen en su creación y recepción (diseño) a nivel diacrónico y sincrónico. Por otra parte, hablamos de su valor cultural y afectivo a nivel individual y colectivo interpretado según las ideologías y modelos cognitivos culturales de las comunidades de habla con las que entra en diálogo.

2.1.2. Paisajes culturales y paisajes lingüísticos como discursos multimodales

El término *paisaje* se ha utilizado en las últimas dos décadas en muchas disciplinas: arqueología, historia, antropología, lingüística, geografía, ecología, gestión de la tierra, por nombrar algunas (ver McGovern 2006 para una discusión más detallada). No obstante, parece que hemos alcanzado un acuerdo general según el cual el paisaje «ha llegado a significar el reconocimiento del papel activo que desempeñan los humanos en la configuración de la naturaleza»⁷ (McGovern 2006: 11). El paisaje en la ecología cultural e histórica se define a base de su diseño (igual que el discurso multimodal), e incluye no sólo elementos físicos, sino la intervención e interacción humana con estos elementos (Saar & Palang 2009: 5). Esta afirmación nos proporciona una parte de la base teórico-metodológica de nuestro análisis de paisajes culturales y lingüísticos como discursos multimodales.

Los paisajes culturales, por consecuencia, se entienden como «una forma significativa de organizar los datos culturales sobre los lugares y sus interrelaciones» (Stoffle *et al.* 2003: 99) y forman parte de la geografía

⁵ En este contexto los términos *narrativa* y *discurso* se consideran sinónimos.

⁶ «defined as a group of stories, around the emerging issues in a core narrative texts and artefacts collected».

⁷ «has come to signify the recognition of the active role played by humans in shaping nature».

cultural que nos enseña «cómo el mundo, los espacios y los lugares son interpretados y utilizados por las personas, y cómo esos lugares ayudan a perpetuar esa cultura» (Crang 1998: 3).

Los paisajes lingüísticos forman parte de los paisajes culturales y se entienden en términos del *capital lingüístico* cuya presencia en el espacio público sirve como un buen indicador de la capacidad de un grupo para mantener su identidad (Landry & Bourhis 1997) y la vitalidad étnica en el marco de las relaciones intra e intergrupales:

El paisaje lingüístico, de hecho, constituye la misma escena hecha de calles, esquinas, circos, parques, edificios, donde se desarrolla la vida pública de la sociedad. Como tal, esta escena tiene una importancia socio-simbólica crucial, ya que en realidad identifica y, por lo tanto, sirve como el emblema de las sociedades, comunidades y regiones (Ben-Rafael *et al.* 2008: 8).

Desde el punto de vista metodológico, podríamos presentar una jerarquía de conceptos y términos correspondientes: el fenómeno de la multimodalidad tiene una trayectoria tanto diacrónica como sincrónica en la vida social y cultural de los seres humanos. Su investigación sistematizada es de una fecha mucho más reciente y se basa en los conocimientos de la semiótica social ya dispuestos en la sección anterior. La relación entre los paisajes culturales y los paisajes lingüísticos, donde los segundos son una de las partes íntegras de los primeros, es nuestra contribución al análisis interdisciplinario sociolingüístico, que nos permite ofrecer una interpretación más profunda y completa del significado de los signos lingüísticos en contextos de localidades públicas urbanas que estudiamos.

Para concluir este apartado, podemos decir que cada cultura tiene sus propios esquemas culturales cognitivos para leer e interpretar paisajes culturales y lingüísticos como discursos multimodales. Aunque los dos invariablemente están relacionados con el lenguaje, no pueden limitarse exclusivamente a los contenidos del lenguaje, precisamente porque se basan en la información que recibimos a través de diversos sentidos (vista, oído, etc.) y porque incluyen otros elementos semióticos (edificios, artefactos, cementerios, etc.) En otras palabras, los paisajes culturales y lingüísticos pueden crear significados colectivos sólo si se interpretan como discursos multimodales que nos proporcionan la creación de nuestros propios paisajes mentales. *Los paisajes mentales*, por su parte, son estructuras de pensamiento, cognición, percepción, conceptualización, diseño, planificación y toma de decisiones (Maruyama

1980). Además, la construcción del conocimiento multimodal se transpone en unas iconografías dialécticas, dinámicas y transformadoras complejas, condicionadas social, histórica, temporal y espacialmente, pero al mismo tiempo, individualizadas y enraizadas en la visión del mundo y los modelos culturales de las comunidades en las que surgen.

2.1.3. Los paisajes culturales y lingüísticos y la preservación del patrimonio cultural

La geografía cultural y los paisajes culturales y lingüísticos, como unos de sus elementos constitucionales, juegan un papel fundamental en el proceso de revitalización y perpetuación de las culturas y lenguas minoritarias como aspectos clave del patrimonio cultural tanto físico como no tangible (Filipović & Vučo 2019). Pensamos en este contexto en espacios y lugares como conceptos imprescindibles que nos proporcionan recursos metodológicos para entender la importancia de los paisajes culturales y lingüísticos en la ecología histórica que investiga interacciones complejas entre individuos, comunidades y/o sociedades y su entorno (Lozny 2006 *cit. en* Filipović & Vučo 2019: 354).

El *espacio* es una dimensión «en la que se distribuyen los fenómenos sociales»⁸, un área de actividad e interacción social, un sistema con su propia estructura interna, delineado y definido en contraste con el resto de su entorno (Curtis & Jones 1998: 646), mientras que el *lugar* significa una «localidad, una porción limitada del espacio, caracterizada por su historia, relaciones, identidades, recuerdos y emociones»⁹ (Augé 1995: 77). El lugar también está relacionado con las identidades personales y colectivas, ya que «las identidades de las personas se crean definiéndose a sí mismas en relación con los lugares»¹⁰ (Jorgensen & Stedman 2001 *cit. en* Saar & Palang 2009: 7). Los espacios y los lugares, podemos concluir, más que elementos de geografía física, son elementos sociales y productos de prácticas comunicativas, así que representan unos vínculos cruciales con los eventos y personas tanto de los tiempos contemporáneos y la historia reciente como con el pasado lejano, y las condiciones de varias etapas de la formación y la utilización de los paisajes (Brewer & Dourish 2008: 2–3).

⁸ «in which social phenomena are distributed».

⁹ «locality, a limited portion of space characterized by its history, relationships, identities, memories and emotions».

¹⁰ «People's identities are created through defining themselves in relation to places».

Un análisis de los paisajes culturales y lingüísticos como discursos multimodales nos ayuda a entender «cómo las personas encuentran lugares, los perciben y los dotan de significado [...] en un proceso cultural que es dinámico y fluctúa constantemente entre ‘lugar’ (lugar de la vida cotidiana) y ‘espacio’ (potencial social)»¹¹ (Lozny 2006: 22–23 *cit. en* Filipović & Vučo, 2019: 355).

El objetivo principal de la continuación de este trabajo es ilustrar cómo el análisis de los paisajes culturales y lingüísticos sefardíes en Belgrado (tanto diacrónicos como sincrónicos) nos ayudan a entender mejor la posición social, cultural, económica y política de este grupo étnico y religioso desde los puntos de vista intragrupal e intergrupala (cómo se han percibido los sefardíes a sí mismos y como los han entendido los miembros de otras etnias en este territorio a través de los tiempos).

Es importante destacar en este punto que la incorporación del tiempo real (y de una duración contada en siglos) en el análisis de los paisajes lingüísticos también es de una fecha muy reciente, ya que durante décadas los investigadores se han fijado en los paisajes lingüísticos sincrónicos, especialmente en los contextos bilingües (y no pocas veces en lugares con una historia de conflictos políticos y militares, como, por ejemplo, Israel o el País Vasco):

La integración de una dimensión temporal en el estudio de los paisajes lingüísticos nos permite examinar los paisajes lingüísticos como un sitio de cambios sociales, políticos y económicos, pero también nos obliga a alejarnos de la integridad tranquilizadora del status quo temporal en las aguas turbias de la evidencia parcial y a menudo descontextualizada, donde, en ausencia de autores y destinatarios, nos vemos obligados, literalmente, a «leer» de los signos. Dicha lectura, a su vez, requiere que hagamos explícitos nuestros supuestos y articulemos los procedimientos analíticos. Lo que es más importante, empuja a los sociolingüistas a entablar un diálogo interdisciplinario con investigadores del pasado sobre las formas en que las palabras y los textos se vuelven constitutivos de los espacios urbanos y lo que, si algo, puede ser realmente nuevo sobre los paisajes lingüísticos contemporáneos¹² (Pavlenko & Mullen 2015: 129).

¹¹ «how people encounter places, perceive them, and endow them with significance [...] in a cultural process that is dynamic and constantly fluctuating between ‘place’ (everyday life locale) and ‘space’ (social potential)».

¹² «The integration of a temporal dimension in the study of linguistic landscapes enables us to examine linguistic landscapes as a site of social, political and economic changes, yet it also requires us to move away from the reassuring completeness of the temporary status quo into the murky waters of partial and often decontextualized evidence, where, in the absence of authors and addressees, we are forced, literally, to ‘read back’ from the

3. Los paisajes culturales y lingüísticos sefardíes de Belgrado antes del Holocausto

3.1. Corpus

El presente análisis multimodal de paisajes culturales y lingüísticos se basa en un corpus que consiste en una serie de fotografías y cartas postales, conservadas en original y/o publicadas en varios libros y revistas antes del Holocausto. Entre los originales distinguimos las fuentes más antiguas, las imágenes del barrio de Dorchol¹³ de Belgrado datadas en torno a 1895¹⁴, y las que se hicieron en los años 1930 y 1940.¹⁵ Estas últimas muestran, además de la antigua judería, pruebas de la presencia judía en otros barrios belgradenses, más o menos cercanos, a los que los sefardíes iban moviéndose desde finales del siglo XIX. Las fuentes originales pertenecen a las colecciones que se encuentran en los archivos del Museo de la Ciudad de Belgrado y del Museo Histórico Judío¹⁶, ambos situados en Belgrado, que durante muchos decenios han sido la fuente

signs. Such reading, in turn, requires us to make our assumptions explicit and to articulate the analytical procedures. Most importantly, it pushes sociolinguists to engage in an interdisciplinary dialog with researchers of the past about ways in which words and texts became constitutive of urban spaces and what, if anything, may be genuinely new about contemporary linguistic landscapes».

¹³ Dorchol (serb. Dorćol) era la parte residencial más antigua de la ciudad y el núcleo del Belgrado osmanlí. Su nombre es de origen turco y significa «el cruce o cuatro caminos» (Đurić-Zamolo & Nedić 1994: 72).

¹⁴ Se trata de las fotografías hechas por Milan Jovanović (1863–1944), uno de los primeros fotógrafos de Belgrado (Đurić-Zamolo 1967: 156–157). El autor ha consagrado 9 fotografías / postales a las calles y edificios del Barrio judío en Dorchol, los que, según Đurić-Zamolo (1967), junto con otras partes de Dorchol, nunca antes habían sido fotografiados.

¹⁵ En este grupo predominan las fotografías del coronel Jeremija Stanojević (1881–1950), quien entre 1930 y 1932 realizó un ambicioso proyecto de documentar sistemáticamente con su cámara las calles de Belgrado (Đurić-Zamolo s.a.; 1975). Más tarde, A. Banović (2009) hizo un extenso análisis comparativo entre las fotografías hechas por J. Stanojević y las del periodo de la publicación del libro. En el volumen dedicado a los judíos en Serbia de la revista científica *Serbian Studies* se ha publicado un breve texto sobre la labor fotográfica de Stanojević junto con varias ilustraciones de la judería de Belgrado («A Photographic Memoir: The Jewish Street in Belgrade» 2017).

¹⁶ Debemos dar las gracias a los curadores del Museo de la Ciudad de Belgrado, Museo Histórico Judío de Belgrado y la Biblioteca Nacional de Serbia por habernos proporcionado amablemente el acceso a los materiales y una valiosa ayuda profesional. Asimismo, nuestro agradecimiento va a Enrique Camacho, el antiguo director del Instituto Cervantes, cuyo entusiasmo y dedicación a la investigación del Belgrado sefardí, que pronto dará fruto en forma de la Ruta Cervantes Belgrado, nos ha dado un gran ímpetu y apoyo para nuestro estudio.

principal para el estudio del desarrollo arquitectónico y urbanístico de la ciudad y de estudios judíos, respectivamente. Asimismo, hemos analizado unas reproducciones de fotografías originales que se encuentran en publicaciones judías del período de entreguerras y cuyos originales no ha sido posible trazar.

Gracias a los trabajos sobre la participación judía en la historia de la cultura visual y la historia arquitectónica y urbanística de Belgrado, pudimos encontrar muchos datos sobre los judíos como habitantes y/o constructores de Belgrado (Đurić-Zamolo s.a.; 1992; Makuljević 2010; 2013; Ilijevski 2013; Kadijević 2013; Dautović & Putnik 2017; Rožman 2017). Cuando se trata del análisis del material visual sobre el Barrio judío de Belgrado y de Dorchol, hemos contado con los trabajos de Đurić-Zamolo que han trazado el campo de estudio de la cultura visual de Belgrado. A saber, esta autora mostró una gran capacidad analítica e interdisciplinar en la interpretación y valoración cualitativas de los documentos visuales asequibles a pesar de haber creído incondicionalmente en el objetivismo de la fotografía como documento histórico (Đurić-Zamolo 1967: 141). Es más, ella complementó con éxito el corpus visual con mapas y fuentes escritas, con lo que nos ofreció buen modelo de (re)creación de discursos multimodales relacionados con los sefardíes en Belgrado.¹⁷ Siguiendo este enfoque metodológico, hemos enlazado los testimonios visuales con los discursos sobre la presencia de los sefardíes en Belgrado antes del Holocausto. Estos últimos los hemos extraído de textos memorísticos y periodísticos publicados en revistas, calendarios y memoriales de asociaciones judías con fines culturales y caritativos en el período de entreguerras y de posguerra.¹⁸ La aplicación

¹⁷ Aleksandar Deroko, también gran conocedor de la historia de Belgrado, reconoció este mérito en el texto introductorio a la segunda edición del libro sobre las antiguas postales de Belgrado que Đurić-Zamolo publicó con Bogunović en 1984: «El viejo Belgrado no consiste solo en viejas casas y calles, sino también en la vieja vida que se llevaba en ellas» (Deroko 1997: 9).

¹⁸ No utilizamos aquí las descripciones del Barrio judío que proporcionan los textos de Haim S. Davičo (1854–1918), el primer autor judío en letras serbias. Aunque la judería de Belgrado fue el ambiente en el que él situó sus cuentos y textos memorísticos, no los utilizamos como corpus, ya que muestran una visión y elaboración artísticas. No obstante, en el corpus que analizamos notamos que unos decenios más tarde, las nuevas generaciones de sefardíes, ya modernas e integradas en la sociedad serbia, recordaron el pasado de su barrio a través de los textos de Davičo, pero sin ambición de indagar por sí mismos en ese pasado (Vučina Simović & Mandić 2019: 127). Una excepción sería David A. Alkalaj, quien escribió un texto en homenaje a Davičo (D. A. Alkalaj 15/11/1925: 74) y también dedicó varios textos literarios breves al antiguo Barrio judío (véase D. A. Alkalaj 2019).

del análisis crítico nos ha permitido no solo marcar la presencia de los sefardíes en Belgrado, sino también ha proporcionado la identificación de sus ideologías e identidades vigentes antes de la Segunda Guerra Mundial, que muestran un carácter dinámico e híbrido – judío-serbio y/o yugoslavo.

Hay que advertir que hemos decidido dejar fuera de este artículo el material visual que data del periodo de la Segunda Guerra Mundial y de posguerra,¹⁹ ya que se trata de una documentación diferente y, por eso, requiere un análisis aparte. Asimismo, nuestra propia documentación visual, que data de 2016–2020²⁰ y en la que aparecen tanto los paisajes culturales como lingüísticos, necesita un estudio separado.

3.2. Los sefardíes en los paisajes culturales y lingüísticos diacrónicos

Hay que advertir que nuestro corpus de fotografías y postales de Belgrado del período anterior a la Segunda Guerra Mundial tiene ciertas limitaciones. Entre las más importantes está su difícil accesibilidad, que se debe a las adversas condiciones históricas (frecuentes guerras, incendios, inundaciones, etc.). Además, debido a la fecha de la aparición y popularización de la fotografía en Belgrado (para más datos sobre los primeros fotógrafos de Belgrado, véase Đurić-Zamolo 1967: 141), ni siquiera los documentos visuales más antiguos han podido captar sistemáticamente la imagen del Barrio judío en la época oriental²¹ que

¹⁹ La estimación de Lebl del número de víctimas en la población judía de Belgrado es alrededor de 94% (Lebl 2001: 336) y habla por sí sola del alcance de la tragedia que afectó a los judíos de Belgrado. Durante la guerra, los nazis empezaron también la destrucción sistemática de la presencia de los judíos en Belgrado. En la época de posguerra también desaparecieron algunos testimonios visuales de la presencia de los sefardíes en Yalía y en Belgrado por desinterés en renovación de los daños causados por la guerra y/o por el nuevo plan urbanístico orientado hacia la arquitectura moderna.

²⁰ Los primeros resultados de esta investigación los presentamos en la comunicación «Sephardim and Ashkenazim in the Belgrade linguistic landscape», con la ocasión del congreso de la EAJS, *The Western Balkan Encounter of Sepharad and Askenaz: Between Tradition and Change*, celebrado en Belgrado entre 5 y 7 de julio de 2016 en organización de K. Vidaković-Petrov y Katja Šmid.

²¹ Makuljević (2010: 200–203) destaca que no hay duda de que los sefardíes eran «una minoría visible en los Balcanes otomanos». Los testimonios que este autor nombra – las descripciones de los viajeros pasando por Belgrado y varios panoramas en grabados hechos por artistas austriacos y alemanes, no han entrado en nuestro corpus que se limita a la fotografía como testimonio histórico y los textos memorísticos de los judíos de Belgrado.

empezó a perderse cada vez más a partir de los años 70 y 80 del siglo XIX. Por eso, contamos solo con pocas pruebas visuales de la época bajo la dominación osmanlí que restaron hasta finales del siglo XIX y los años 1930.

Como otra desventaja del material del que disponemos para el análisis de los paisajes culturales y lingüísticos, podemos nombrar la escasez de testimonios lingüísticos, sobre todo en las fotografías más antiguas. Es más, es obvio que los ejemplos que encontramos aparecen de una manera involuntaria, lo que se podría atribuir al desinterés de los fotógrafos en captar lo que estaba escrito en los espacios que tenían en la lente.

No obstante, nuestro corpus sigue siendo representativo a pesar de todas las limitaciones mencionadas, ya que se ha guardado suficiente material que refleja los paisajes culturales relacionados con los sefardíes en Belgrado.

3.2.1. La imagen de la judería en la orilla del Danubio – Yalia

Los sefardíes empezaron a instalarse en Belgrado después del año 1521, cuando la ciudad cayó bajo la dominación osmanlí. Desde entonces hasta finales de los 70 del siglo XIX casi todos los sefardíes de Belgrado, siendo ricos o pobres, vivieron juntos en Dorchol, en el barrio llamado Yalia por su ubicación cercana a la orilla del Danubio (tur. *jalı* «orilla del mar o río y/o espacio llano, baldío», Lebl 2001: 435). En realidad, el Barrio judío (serb. *Jevrejska mala*, del turco *mahalle*) ocupó solo una parte de la Yalia del Danubio (Đurić-Zamolo & Nedić 1994: 76). Con el tiempo, estos dos topónimos llegaron a ser sinónimos en la designación del espacio que los judíos habitaron durante siglos (S. Demajo 1938–1939: 49).

Las fotografías más antiguas del Barrio judío, aunque datan justo de finales del siglo XIX, confirman que las casas judías tenían la arquitectura y la decoración típicas de las ciudades orientales (Ilustración 1). Sus construcciones de tierra apisonada, de uno o dos niveles y con ventanas y puertas bajas, dan testimonio de la sencillez y la modestia de la vida y las costumbres en la época otomana. El rabino Moric Levi (1924: 16) de Sarajevo lo sintetiza en una frase: «Dedicados a Dios y a la fe, vivieron [los hombres orientales] de una manera primitiva, pero tranquila y serena.»



Ilustración 1: Calle Jevrejska (entre las calles Visoki Stevan y Solunska).
Fotografía de Milan Jovanović (Museo de la Ciudad de Belgrado, ur. 6167)

El mapa de la Judería de Belgrado hecha por Solomon L. Mošić, uno de sus vecinos, muestra no solo su posición y los lugares públicos, sino también marca las viviendas y profesiones de sus habitantes a comienzos del siglo XX, siendo por eso un documento histórico y memorístico sin par. Según este mapa (Mošić s.s.) que se ha preservado en el archivo del Museo Histórico de Belgrado, vemos claramente que las sinagogas representaban los epicentros de la vida judía en el pasado. La más importante era el Kal viejo («il Kal vježu» en S. Demajo 1938–1939: 53), la Antigua sinagoga (Ilustraciones 2–3) rodeada de un patio grande. La seguían en importancia otras dos sinagogas, la Chica²² que daba al mismo patio y la Nueva²³ que no estaba lejos de las primeras dos, situada en su propio patio (Ilustración 4). Estos datos concuerdan con los textos que tenemos sobre la vida tradicional, para la que la fe en Dios (para los sefardíes — Dyo, porque así destacan su singularidad) y en el destino eran los ejes principales en todo Oriente y, en consecuencia, en las juderías. De esta manera, las sinagogas y salas de lectura religiosa (en el mapa marcado

²² David A. Alkalaj (1937–1938: 111) menciona «el calisico chico» como la sala que los sefardíes cedieron a los askenazíes para la celebración de una fiesta judía, que, según la fecha que se menciona (29/08/1867), sería el Rosh Hashaná.

²³ Samuilo Demajo (1938–1939: 53) la nombra como «il Kal muevu».

como Tikun Hatzot, en la parte superior del patio en el que está el Kal viejo) fueron centros espirituales, pero también sociales, en los que se reunían regularmente los hombres sefardíes para mantener los ritos religiosos. Es interesante la inscripción en hebreo en el portal del Kal viejo²⁴ que apareció en una fotografía publicada por S. Demajo (1938–1939: 50) en un breve, pero importante artículo memorístico (Ilustración 3).



Ilustración 2: Kal viejo. Fotografía de Milan Jovanović (Museo de la Ciudad de Belgrado, ur. 2201)



Ilustración 3:
Portal del Kal viejo
con la puerta principal
(S. Demajo 1938–1939: 50)

²⁴ Se trata del Salmo 118:19 que dice: «Abridme las puertas de la justicia; Entraré por ellas, alabaré a JAH (Jehová).» Le agradecemos a Eliezer Papo por haber identificado la inscripción.

Valiosos datos sobre la historia del gran patio en el que se encontraba el Kal viejo nos ofrece Đurić-Zamolo (s.a.: 44–49). Ella encontró en varios escritos de viajeros que pasaron por Belgrado las pruebas de la existencia de este patio en los siglos XVII y XVIII. La misma autora destacó que los documentos encontrados le hicieron pensar que la sinagoga y el patio fueron destruidos durante la Primera insurrección serbia y que «la construcción de pequeñas viviendas individuales en todas partes alrededor de la sinagoga parece ser un tipo de reminiscencia del antiguo *Judenhof* [alem. «Patio judío»]» (Đurić-Zamolo s.a.: 49).

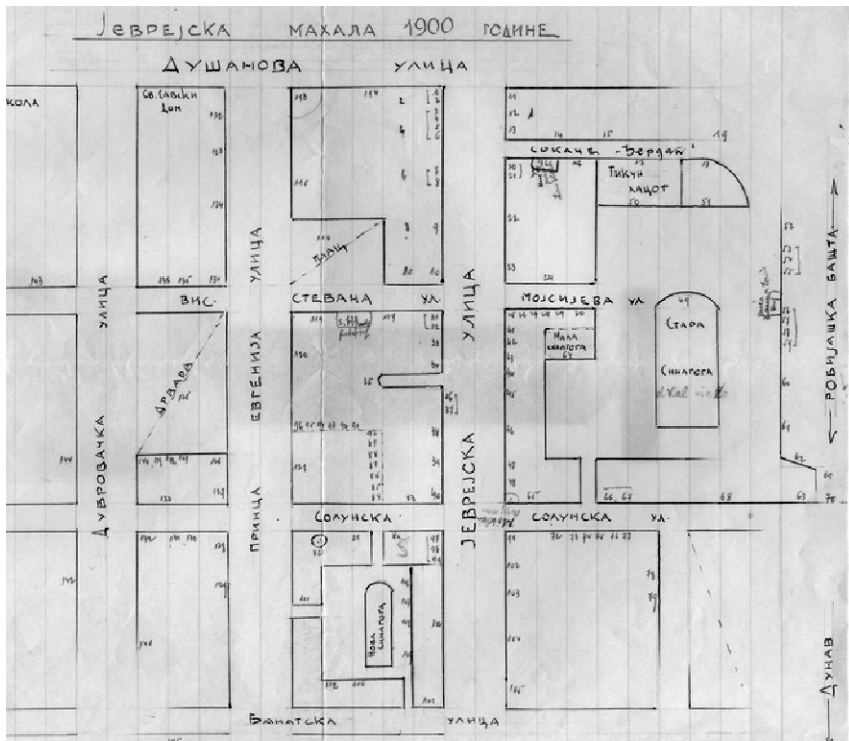


Ilustración 4: Mapa de la Judería de Belgrado hacia 1900.
Solomon L. Mošić (s. a.) (Museo Histórico Judío en Belgrado)

Los datos expuestos confirman que los sefardíes de Belgrado, igual que los de otras ciudades balcánicas, vivieron agrupados alrededor de las sinagogas y utilizaron el patio entre sus viviendas y las sinagogas como espacio público. Este, incluso, daba con frecuencia el nombre *kortijo/ kurtijo/ kurtiju* («cortijo», «patio») a la judería entera (Vučina Simović 2016: 90–91). Además, en las memorias de Belgrado se mencionan las

casas con patios que «se comunicaban entre sí por un pequeño pasaje», «en las que se vivía de una manera sencilla, piadosa y patriarcal» (J. Demajo 1924: 51). Las imágenes de la judería (Ilustraciones 5–6) dan testimonio de la existencia de los muros de piedra que rodeaban las casas y patios sefardíes cuyos contornos se conservaron todavía en los albores del siglo XX, aunque en mal estado. Además, en las fotos de Jeremija Stanojević se ha guardado la imagen del baño ritual la Calle Braće Baruh, que hacia 1930 estaba en ruinas.

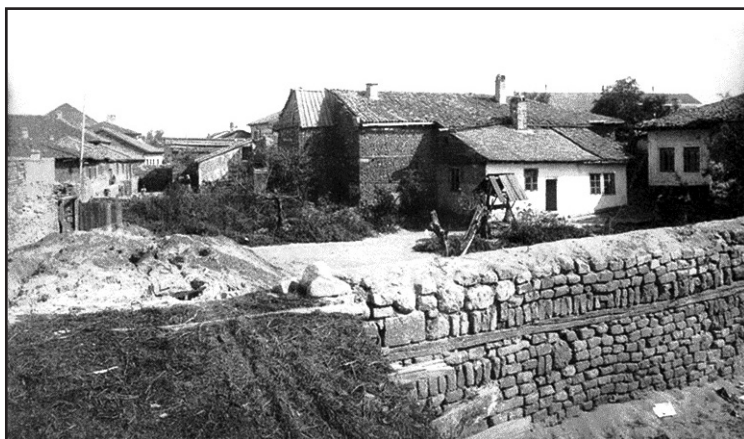


Ilustración 5: Espacio sin construir en Dorchol hacia 1895.
Fotografía de Milan Jovanović (Museo de la Ciudad de Belgrado, ur. 2194)

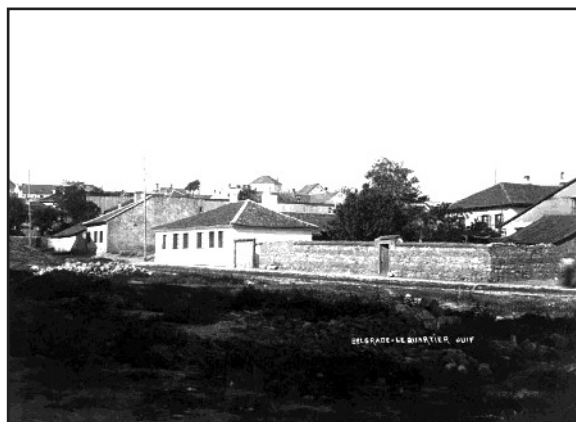


Ilustración 6: Espacio sin construir en Dorchol hacia 1895.
Fotografía de Milan Jovanović
(Museo de la Ciudad de Belgrado, ur. 2204)



Ilustración 7: El baño ritual en la Calle Braće Baruh,
desde la Calle Solunska hacia la Banatska.
Fotografía de Jeremija Stanojević
(Museo de la Ciudad de Belgrado, ur. 9126)

Laura Papo Bohoreta, escritora sefardí de Sarajevo destacó que «el kortižo, el avli, era el park de las mužeres», las que en la época oriental no salían solas del barrio (Papo Bohoreta 2005[1931]: 90) porque en la vida tradicional que llevaron los sefardíes en las tierras otomanas se respetaba el estricto orden patriarcal en las familias y en la comunidad entera. Como resultado del mantenimiento de la autoridad indiscutible de los hombres, especialmente los mayores y los líderes espirituales y comunitarios, las relaciones entre los familiares y los miembros de la comunidad eran muy estrechas. Además, las circunstancias generales de la vida oriental y la cercanía de las casas judías, que se puede ver claramente en las ilustraciones, favorecieron el mantenimiento no solo del orden patriarcal, sino también de la lengua, tradiciones y costumbres étnicas y religiosas traídas desde la Península ibérica y enriquecidas con elementos balcánicos (Vučina Simović 2016: 91–93). Las ilustraciones 8 y 9 muestran una de las casas «más ilustres» en Yalia, la casa de la familia del ya mencionado Haim S. Davičo, cuya posición cercana a la Antigua sinagoga se suele destacar como el testimonio de su prestigio en la sociedad sefardí (A. Alkalaj 01/09/1940: 4).



Ilustración 8:
La casa de la familia Davičo
desde el patio interior
(A. Alkalaj 01/09/1940: 5)



Ilustración 9:
La parte occidental de la Antigua
sinagoga y la casa de la familia
Davičo (A. Alkalaj 01/09/1940: 6)

Siendo la sociedad muy patriarcal, los hombres eran los únicos que salían de casa y del Barrio judío para trabajar y mantener a sus grandes familias. Desde su llegada a los Balcanes, los sefardíes se ocuparon mayormente del comercio y de varios oficios, pero muchos vivieron en gran pobreza porque no pudieron ganar lo suficiente. Mientras que los hombres se ocupaban de sus negocios fuera de casa, las mujeres trabajaban en casa y cuidaban de sus numerosos hijos (Vučina Simović 2016: 95, 98). Nuestro corpus muestra que todavía hacia el año 1895 se podían encontrar en la judería unos locales antiguos que tenían persianas de madera (turc. *kepenk*, serb. *ćepenak*) (Ilustración 10) características de las tiendas orientales (Đurić-Zamolo 1967: 161).

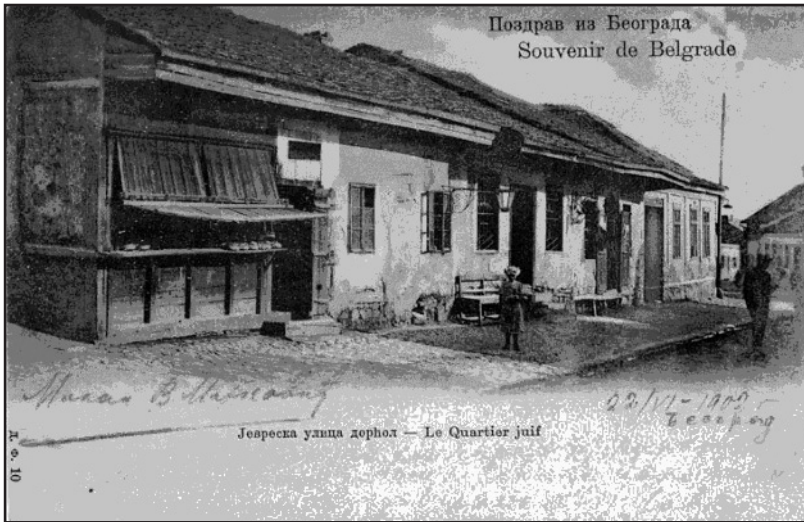


Ilustración 10: Una panadería tradicional en la Calle Jevrejska (Museo de la Ciudad de Belgrado, ur. 1670)

En la época oriental solo se escolarizaban los varones. Al cumplir 6 años, los niños sefardíes empezaban la escuela religiosa judía que se llamaba *meldar/ mildar* o *Talmud Tora*. Los líderes comunitarios vigilaban las actividades de estas escuelas tradicionales, mientras que los rabinos y sus ayudantes se ocupaban de la enseñanza, que se impartía en judeoespañol, la lengua materna de los alumnos. Los niños aprendían solo el alfabeto hebreo y las bases de gramática hebrea y de literatura religiosa. Pocos alumnos continuaban sus estudios en la escuela religiosa mayor llamada *yeshivá* (Vučina Simović 2016: 97–98). En las fotografías de Jeremija Stanojevic de alrededor de 1930 (Ilustración 11), todavía estaba en su sitio la escuela judía de varones. Otra imagen de la escuela judía se encuentra en el libro del rabino askenazí, Ignjat Šlang, dedicado a la historia de los judíos en Belgrado. Debajo de la fotografía (Ilustración 12) está escrito en hebreo que este edificio era no solo la escuela religiosa judía (*Bet-Hasefer, Talmud Torá, Yeshivá*), sino también se encontraban en ella las oficinas de la Comunidad sefardí de Belgrado (*Hakolel*) (Šlang 1926: 93). Sin embargo, del comentario de S. Demajo (1938–1939: 51–52) llegamos a saber que este edificio en la Calle Solunska, que (además de los usos mencionados) era la sede de varias asociaciones judías y el lugar en el que los judíos organizaron los primeros bailes modernos, ya no pertenecía a la Comunidad sefardí a finales de los años 1930.



Ilustración 11: La escuela judía, Mildar (el edificio en el fondo a la izquierda), en la Calle Solunska hacia 1930. Fotografía de Jeremija Stanojević (Museo de la Ciudad de Belgrado, ur. 6368)

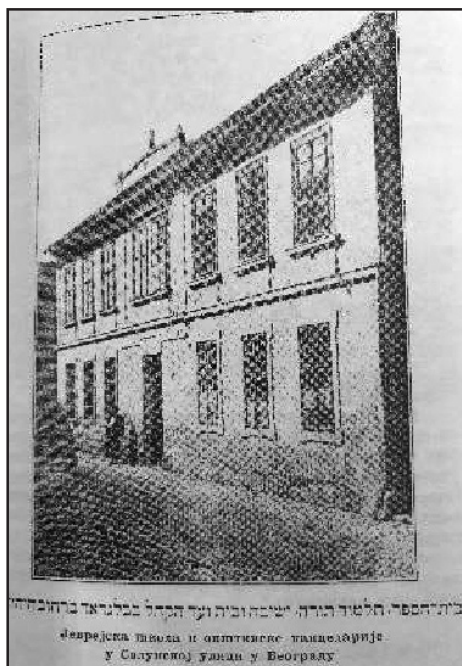


Ilustración 12: «La escuela judía y las oficinas comunitarias en la Calle Solunska en Belgrado» (Šlang 1926: 93)

A diferencia de los niños que siempre tenían una escuela comunitaria, las niñas no recibían ninguna formación oficial hasta los años 60 del siglo XIX. Aunque eran analfabetas, las mujeres sefardíes conocían sus oraciones, leyes y preceptos religiosos. Ellas aprendían de sus madres cómo celebrar las fiestas judías, pero también los secretos de la medicina popular. Ayudaban a sus madres en casa y se preparaban para ser buenas amas de casa. Sin embargo, Laura Papo-Bohoreta escribía que a las mujeres «el analfabetismo las hizo sufrir, el no saber maldar les guilo munčo» (Papo Bohoreta 2005[1931]: 162).

3.2.2. La presencia sefardí en Belgrado en la época moderna

La comunidad sefardí de Belgrado fue la primera que se encontró bajo un régimen nacional, que desde la época de la Segunda insurrección serbia (1815) hasta el Congreso de Berlín (1878) iba ganando cada vez mayor autonomía. El joven estado serbio, muy determinado en eliminar los restos de la cultura oriental, quiso conseguir cuanto antes el desarrollo económico y social de los países del Oeste europeo. Por eso, el proceso de la modernización de los sefardíes de Belgrado, que siguió este proceso entre los habitantes serbios, fue más adelantado en comparación con otros territorios balcánicos en los que los sefardíes todavía vivían en un ambiente tradicional. De esta manera, los sefardíes de Belgrado fueron entre los primeros en modificar sus vestidos y comportamiento según la moda europea —«a la franka/franga»— o serbia —«a la srbeska» (J. Demajo 1924: 52; Veselinović 1998: 487).

A pesar de los muchos vaivenes que tuvieron en el nuevo estado, la posición social y económica de los sefardíes iba mejorando con el tiempo. Desde los años 40 del siglo XIX, participaron cada vez más en la vida pública serbia (Đurić-Zamolo s.a.: 49–51; Lebl 2001: 82–83, 149). No obstante, los mayores cambios no ocurrieron antes de los años 1860, cuando la Comunidad sefardí llegó a ser una institución oficial (1866) y algunos de sus miembros entraron en contacto más estrecho con la sociedad serbia y consiguieron integrarse más en sus corrientes económicas y culturales (J. Demajo 1924: 52; Vučina Simović 2016: 105). Se considera que Haim S. Davičo (1854–1918) fue el primero y, en la época de su juventud, el único en integrarse plenamente en la alta sociedad serbia. Además, a través de sus textos literarios y folclóricos, este autor presentó a la élite serbia la imagen y las tradiciones de la judería, ya que hasta los años 1880 los sefardíes belgradenses vivieron bastante aislados de sus vecinos de otro origen étnico y religioso. El camino hacia la emancipación y modernización

de la comunidad se abrió con Davičo, pero las generaciones más jóvenes tardaron unos decenios más en modernizarse e integrarse plenamente en la sociedad serbia (para más información sobre la vida y obra de Davičo, véase Vidaković-Petrov 2010; 2014; Jovanović 2014; Vučina Simović 2015a, 2015b).

Los hombres sefardíes fueron los que iniciaron los cambios, pero pronto los siguieron las mujeres. Una de las novedades más importantes de su emancipación fue la apertura de la escuela primaria femenina en Dorchol (1864) en la que las niñas sefardíes se educaron junto con las serbias. En el mismo período las mujeres obtuvieron mayor libertad de movimiento, pero iban a pasar muchas generaciones más antes de que las mujeres se acercaran al estatus de los hombres en el dominio de la profesión (Vučina Simović 2016: 133). En el largo camino hacia la emancipación femenina destaca claramente la fundación de la Asociación de mujeres judías (1874), la primera sociedad de mujeres en Serbia y, aparentemente, la primera sociedad entre las sefardíes en todo Oriente. Su fundación y actividades dan testimonio del gran auge cultural y social de los sefardíes en esta ciudad y de la gran determinación de sus mujeres por entrar en la vida pública de la sociedad tanto minoritaria como mayoritaria (Vučina Simović 2016: 138).

En las nuevas circunstancias sociales, culturales y económicas, los sefardíes belgradenses se alejaron poco a poco del patriarcado y la ortodoxia. El orden tradicional en la familia y sociedad iba cediendo paso ante la necesidad de sus miembros más jóvenes de conseguir mayor autonomía e individualidad. La manera moderna de vivir y trabajar no les dejó ni tiempo ni interés para ocuparse más profundamente de la religión, pero les dirigió hacia la adquisición de una educación moderna en serbio para sus niños, tanto varones como mujeres (Vučina Simović 2016: 111–112). Asimismo, se iban perdiendo las costumbres tradicionales, la literatura oral y la lengua judeoespañola, las que formaron, durante más de tres siglos y medio, parte inseparable de la vida patriarcal que se llevaba en las casas sefardíes. Desde los últimos decenios del siglo XIX y los comienzos del XX estos elementos de su identidad étnica se iban desplazando cada vez más por las nuevas y, pronunciadamente, híbridas ideologías e identidades y por la lengua serbia como «nueva lengua materna» (Vučina Simović 2016).

Los sefardíes más modernos y más acomodados empezaron a acercarse físicamente a la sociedad mayoritaria y a abandonar la judería. Movieron sus viviendas y negocios hacia los barrios más prestigiosos del nuevo centro cultural y económico de Belgrado (*Varoški kvart* «el Barrio

central» y *Terazijski kvart* «el Barrio de Terazije») u otros, como el Barrio turco que quedó abandonado tras la salida de los turcos de Belgrado. Desde que los judíos de Serbia obtuvieron los mismos derechos de ciudadano de iure (1888), se intensificó aún más su establecimiento en otras partes de la ciudad (Lebl 2001: 229; Vučina Simović 2016: 112–113).

En algunas fotografías de Jeremija Stanojević²⁵ y en otras de fotógrafos anónimos del periodo de entreguerras, encontramos materiales para un análisis de paisajes lingüísticos, pero solo en la fase de desplazamiento de la lengua étnica sefardí a favor del serbio. De hecho, todas las inscripciones se encuentran en serbio y en cirílico. De la presencia sefardí solo quedan los nombres de los propietarios de las tiendas, esparcidas en aquella época por todo el centro de la ciudad (Ilustraciones 13–14).



Ilustración 13: La tienda de ropa de Jakov M. Kalef en la Calle Kolarčeva (Museo Histórico Judío en Belgrado)

²⁵ Se trata de inscripciones que aparecen marginalmente en el paisaje, como, por ejemplo, en una gran pared captada en la Calle Kralja Petra con la publicidad de la empresa de los hermanos Almuli (Museo de la Ciudad de Belgrado, ur. 10828).



Ilustración 14: Calle Knez Mihailova, la tienda de Avram Koen
(en la esquina, a la izquierda)
(Biblioteca Nacional de Serbia, Rg. 786-IV-086)

Por otro lado, entre los sefardíes mayores y los más conservadores, la vida patriarcal y religiosa, junto con la lengua y literatura oral sefardí, consiguió mantenerse hasta la Segunda Guerra Mundial, aunque también se colaron muchos cambios en «las casas patriarcales» (E. Levi 22. 2. 1929: 1). En los albores del siglo XX en el Barrio judío de Yalia vivían solo los más pobres, llamados con frecuencia *di los abašu*, porque la traslación de la clase más acomodada, *di lus ariva*, ocurría hacia la colina Zerek que estaba encima de Yalia y aún más arriba, hacia el centro de Belgrado (S. Demajo 1938–1939: 50–51). Estos dos «mundos» se encontraban en el antiguo barrio en las fiestas judías que celebraban juntos de la manera tradicional en el Kal viejo y en las calles cercanas (S. Demajo 1938–1939: 50–51; A. Alkalaj [1954]: 146–147). Sin embargo, no por mucho tiempo, porque los sefardíes modernos construyeron en Zerek dos edificios representativos, cuya arquitectura y propósito se correspondían completamente con las necesidades de la vida judía moderna. El primero fue una sinagoga nueva al estilo neomoro, *Bet Israel* («La casa de Israel», 1907–1908) y el otro, la gran sede de la Comunidad sefardí y sus asociaciones — *Jevrejski dom* («La casa judía», 1928) (Vučina Simović 2016: 114–115). Aquí cabe destacar que los cambios ideológicos e identitarios vigentes a comienzos del siglo XX entre los sefardíes se reflejaron en el plano arquitectónico de los edificios mencionados. A diferencia del edificio de la sinagoga *Bet Israel* construida en el estilo neomoro que estaba en moda entre los judíos a principios del siglo (Ilustración 15), la decisión de construir el edificio de la Comunidad sefardí en estilo neobizantino, vigente en la época en la sociedad serbia y yugoslava, muestra una clara intención de

los sefardíes después de la Primera Guerra Mundial de integrarse aún más en la sociedad mayoritaria (Ilustración 16). Es también indicativo que las soluciones del interior de este último edificio sí tienen elementos orientales y contrastan claramente con la fachada (Dautović & Putnik 2017: 212–213).



Ilustración 15: La sinagoga Bet Israel en la Calle cara Uroša, hacia 1930. Fotografía de Jeremija Stanojević (Museo de la Ciudad de Belgrado, ur. 11228)

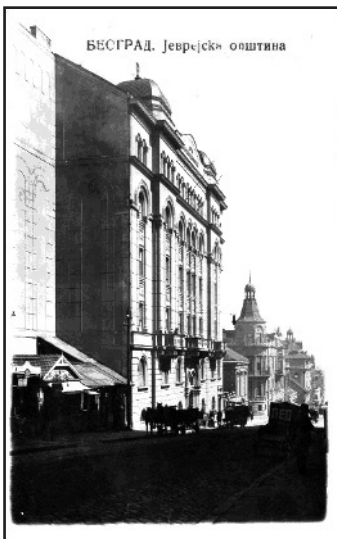


Ilustración 16:
La sede de la Comunidad sefardí y sus asociaciones – Jevrejski dom, Calle Kralja Petra 71 (Museo de la Ciudad de Belgrado, ur. 1952)

No obstante, hasta la Segunda Guerra Mundial Yalia no dejó de ser uno de los lugares de encuentro de muchos sefardíes, a pesar de que ellos en esa época vivían casi por todo Belgrado. En sus recuerdos, S. Demajo (1938–1939: 49–50) insistió en «el valor simbólico de Yalia» en aquel periodo:

Las generaciones pasadas se llevaron la vida y los recuerdos, las guerras destruyeron casi todo, y la urbanización de Belgrado cambió muchas cosas. Y si no fuera por la Sinagoga vieja y las muchas casas pequeñas que, a pesar de todas las adversidades, permanecieron enteras, y si no fuera por los judíos, que tradicionalmente están encadenados a ese lugar, no habría nada de todo ese barrio. Pero esa tradición es todo. Aunque dispersos por todo Belgrado, desde el Barrio judío hasta Dedinje y desde Savamala hasta la Colonia de los Profesores, los judíos aún consideran esa parte de Belgrado con la Calle kralja Petra (anteriormente Zerek) su centro (S. Demajo 1938–1939, 49–50).

En aquel tiempo las diferencias sociales disminuyeron entre los sefardíes, de lo que da testimonio la construcción de dos edificios modernos en el antiguo barrio en Yalia, las sedes de las asociaciones Oneg Shabat y Gemilut Hasadim y de la Asociación de las mujeres judías (Vučina Simović 2016: 115). El primer edificio (1922–1923) «en sentido visual y conceptual continuó el estilo de [Milan] Kapetanović de la sinagoga Bet Israel» (Dautović & Putnik 2017: 195), recalcado por su fachada bilingüe que lleva el Salmo 71:9²⁶ (Ilustración 17), mientras que el otro (Ilustración 18), bastante posterior (1938), reflejó el carácter moderno y emancipado de la Asociación de las mujeres judías y de los judíos de Belgrado en general («Veliki dan u životu beogradskih Jevreja...» 01/01/1939).

²⁶ De acuerdo con los propósitos de las asociaciones Oneg Shabat y Gemilut Hasadim, en la fachada está escrito el Salmo 71:9 en hebreo y serbio: «No me deseches en el tiempo de la vejez; Cuando mi fuerza se acabare, no me desampares.» Esta inscripción que se conserva hasta hoy día es uno de los pocos testimonios del hebreo en los paisajes culturales y lingüísticos en las calles de Belgrado. La inscripción que mencionamos anteriormente, que se encontraba encima de la puerta del Kal viejo, desapareció junto con el edificio, que primero fue dañado en la Segunda Guerra Mundial y finalmente derrumbado en el período de posguerra. Cabe mencionar también que dentro del Cementerio judío en la Calle Ruzveltova se encuentran todavía hoy muchas lápidas en hebreo y serbio, y, unas pocas, que llevan inscripciones en judeoespañol.



Ilustración 17:
La sede de las asociaciones Oneg
Shabat y Gemilut Hasadim en la
Calle Jevrejska
(Museo Histórico Judío en Belgrado)

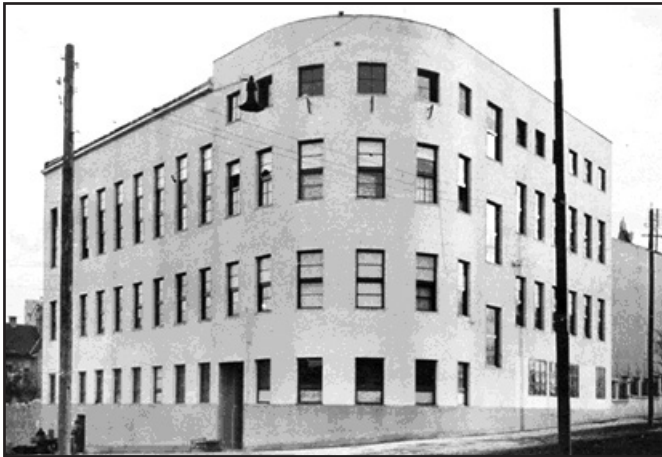


Ilustración 18: El edificio de la Asociación de Mujeres Judías
(Museo Histórico Judío en Belgrado)

Hemos advertido arriba que las fotografías de Jeremija Stanojevic revelan la imagen del Barrio judío ya bastante arruinado alrededor de 1930. Se trata del período cuando, tras las destrucciones provocadas por la Primera Guerra Mundial, esta zona de Belgrado empezó a perder su carácter exclusivamente judío (A. Alkalaj [1954]: 149; s.a.: 96–97). Se convirtió en uno de los típicos barrios pobres de la ciudad, donde se alquilaban pequeños pisos o habitaciones en mal estado y poco higiénicos (Vuksanovic-Macura 2012: 152–153). Sin embargo, el texto y las imágenes sobre la inundación de Yalia en primavera de 1940 (Ilustraciones 19–20), publicados en la revista oficial de la Comunidad sefardí, dan testimonio de que muchos de los pobres eran judíos que vivían en la parte inferior de Yalia (más cerca de Danubio) y, al habitar viviendas en pésimo estado, fueron los que más sufrieron las consecuencias de esta catástrofe natural (S. D. 01/05/1940: 11–12).



Ilustraciones 19–20: «Yalia bajo agua» (S. D. 01/05/1940: 11)

Mucho más tarde, en 1971, David Tajtacak volvió al tema de los pobres entre los judíos que vivieron en Yalia y Belgrado entre las dos guerras mundiales. En el epílogo de su libro dedicado a las profesiones de los judíos de Belgrado insistió en que muchos de los pobres en Belgrado eran judíos. El mismo autor explicó que se esforzó en dar pruebas de este hecho porque quería romper el arraigado y peligroso mito sobre la supuesta riqueza de los judíos (Tajtacak 2019: 174–175).

4. Conclusiones

En esta investigación partimos de la idea de crear un modelo interdisciplinario basado en los conceptos de la semiótica social, sociolingüística crítica (diacrónica) y geografía cultural. Un análisis que

interpreta los paisajes culturales, dentro de los cuales están integrados los paisajes lingüísticos, como discursos multimodales nos ayuda a desarrollar una red narrativa sociolingüística que ofrece detalles no sólo del uso de los signos lingüísticos en el espacio público, sino también proporciona detalles que nos permiten interpretar la historia de esos espacios públicos (de una comunidad de práctica, o de una comunidad de habla) como narración larga afectada por varios cambios sociales, políticos y económicos. Nos proporciona informaciones para contextualizar la lengua, la cultura y la religión dentro de la naturaleza cotidiana de la vida social en los dominios privados y públicos: la relación entre géneros, las relaciones familiares, la educación formal, la modernización, las profesiones, etc. Los testimonios multimodales de la transformación con el paso del tiempo de los espacios y los lugares con un alto valor cultural y religioso para la Comunidad sefardí de Belgrado, nos ayudan a entender los cambios socio-políticos, la reapropiación y la reinterpretación de la iconografía colectiva basada en las ideologías y los modelos culturales cognitivos tanto de los grupos étnicos minoritarios como de los mayoritarios.

La vitalidad etnolingüística de los judíos de Belgrado a lo largo del tiempo se ilustra claramente en los paisajes culturales y lingüísticos de esta ciudad. El eje diacrónico y multimodal de nuestra investigación ha mostrado que los sefardíes y sus símbolos culturales y religiosos han sido constantemente presentes y visibles en el ámbito público (aunque no a través del vernáculo judío local, el judeoespañol). En cuanto al estado actual del lenguaje público y los signos culturales de la cultura judía, creemos que estos deben ser revisados y su presencia debe ser afirmada a través de una acción pública bien pensada y una investigación académica mucho más detallada, lo que será el objetivo de nuestras futuras actividades.

Una mirada detallada al pasado y al presente, centrada en los paisajes culturales y lingüísticos, nos permite crear un nuevo espacio para la comprensión del papel cultural de los sefardíes de Belgrado. Además, ir más allá de los simples signos lingüísticos y tomar en consideración otras características urbanas y/o rurales diacrónicas y sincrónicas del patrimonio cultural sefardí nos ayuda a mantener su memoria cultural colectiva y preservar su patrimonio cultural.

Hemos entrado en este proceso de investigación interdisciplinaria interpretando los paisajes como discursos multimodales y buscando en ellos significados representativos (visiones del mundo), relacionales (sentimientos) y composicionales (discursivos y coherentes) (Thurlow

2015: 623), es decir, identificando los aspectos discursivos modales que nos permiten entender las posiciones ideológicas de los productores y los usuarios de los paisajes, que nos ayudan a interpretar tanto sus relaciones sociales y comunicativas como los enfoques previstos o supuestos de parte de todos o de la mayoría de los miembros de la Comunidad sefardí.

Un paso secundario (pero de ninguna manera menos importante) en el intento de preservar el patrimonio cultural sefardí belgradense sería la aplicación de estos conocimientos a la formación de colecciones de discursos multimodales diacrónicos y sincrónicos, que figuran como espacios y lugares para el mantenimiento y la revitalización del patrimonio cultural y lingüístico a través de una serie de aplicaciones que crean nuevos significados en el espacio y el tiempo reales o en un entorno virtual (paisajes culturales en línea) (véase Filipović y Vučo 2019 para el resumen de un paradigma académico basado en estos conceptos). Por lo tanto, podemos crear (inspirados en van Leeuwen 2005: 3) colecciones de auténticos discursos multimodales, diacrónicos y sincrónicos. Espacios activos y con vida, para el mantenimiento y la revitalización del patrimonio cultural y lingüístico. Aplicaciones que mejoran la multimodalidad en el espacio y el tiempo reales, así como los paisajes culturales en línea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- «A Photographic Memoir: The Jewish Street in Belgrade». *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies*, 28, 1–2 (2017): 259–264.
- Alkalaj 1940: Aron Alkalaj. „Hajim S. Davičo 1854–1916“. *Vesnik Jevrejske sefardske veroispovedne opštine*, 21 (01.09.1940): 4–6.
- Alkalaj 1954: Aron Alkalaj. „Purim u Jevrejskoj mahali“. *Jevrejski almanah*, [s.a.]: 146–152.
- Alkalaj 1925: David A. Alkalaj. „Hajim Davičo, književnik sa Jaliije“. *Gideon*, VI, 4–5 (15.11.1925): 74–85.
- Alkalaj 1937–1938: David A. Alkalaj. „Sefardska opština u Beogradu šezdesetih godina XIX veka“. *Jevrejski narodni kalendar*, III: 101–112.
- Alkalaj 2019: David A. Alkalaj. *Moja Jaliija*. Mirjana Belić Koročkin Davidović & Radivoje Davidović (ur.). Beograd: Čigoja.
- Augé 1995: Marc Augé. «From Places to Non-places». Marc Augé. *Introduction to an anthropology of super modernity*, translated by John Howe, London / New York: Verso, 75–115.

- Bakhtin 1986: Mikhail Mikhaïlovich Bakhtin. *Speech genres and other essays*. Translated by V. W. McGee. Austin: University of Texas Press.
- Banović 2009: Aleksandra Banović. *Beograd 1930–2009*. Beograd: Alboinženjering.
- Ben-Rafael *et al.* 2008: Eliezer Ben-Rafael *et al.* «Linguistic landscape as symbolic construction of the public space: the case of Israel». *International Journal of Multilingualism*, 3: 7–30.
- Bezemer & Kress 2008: Jeff Bezemer & Gunther Kress. «Writing in multimodal texts: a social semiotic account of designs for learning». *Written communication*, 25, 2: 166–195.
- Brewer & Dourish 2008: Johanna Brewer & Paul Dourish. «Storied spaces: Cultural accounts of mobility, technology, and environmental knowing». *International Journal of Human Computer Studies*. [doi:10.1016/j.ijhcs.2008.03.003]
- Campbell 2018: Courtney J. Campbell. «Space, place and scale: human geography and spatial history in *past and present*». *Past & Present*, 239, 1: e23–e45. [doi.org/10.1093/pastj/gtw006]
- Crang 1998: Mike Crang. *Cultural Geography*. London / New York: Routledge.
- Curtis & Rees Jones 1998: Sarah Curtis & Ian Rees Jones. «Is there a place for geography in the analysis of health inequality?». *Sociology of Health & Illness*, 20, 5: 645–672.
- Dautović & Putnik 2017: Vuk Dautović & Vladana Putnik. «The Construction of the House of the Jewish Church-School Community in Belgrade and the Process of Jewish Emancipation». *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies*, 28: 191–230.
- Demajo 1924: Jelena Demajo. „Kulturni razvitak jevrejske žene u Srbiji“. *Jevrejsko žensko društvo u Beogradu 1874–1924. Na dan pedesetgodišnjice od osnivanja*, Beograd: Izdanje Uprave Jevrejskog ženskog društva, 50–61.
- Demajo 1938–1939: Samuilo Demajo. „Sećanja na Jaliju“. *Jevrejski narodni kalendar*, IV: 49–55.
- Demajo 1940: Samuilo Demajo. «Jalija pod vodom». *Vesnik Jevrejske sefardske veroispovedne opštine*, 17 (01.05.1940): 11–12.
- Deroko 1997: Aleksandar Deroko. „Iz uvodnog teksta drugog izdanja (1984)“. Divna Đurić-Zamolo & Nebojša Bogunović, *Beograd sa starih fotografija*, treće prošireno izdanje, Beograd: Turistička štampa, 9.
- Đurić-Zamolo 1961–1962: Divna Đurić-Zamolo. „Stara jevrejska četvrt i Jevrejska ulica u Beogradu“. *Jevrejski almanah*, [s.a.]: 41–76.

- Đurić-Zamolo 1967: Divna Đurić-Zamolo. „Sačuvani lik Beograda na fotografijama A. Jovanovića, I. Gromana i M. Jovanovića“. *Godišnjak grada Beograda*, 14: 141–168.
- Đurić-Zamolo 1975: Divna Đurić-Zamolo. *Beograd 1930 na fotografijama Jeremije Stanojevića*. Beograd: Muzej grada Beograda.
- Đurić-Zamolo 1992: Divna Đurić-Zamolo. „Jevreji – graditelji Beograda do 1941. godine“. Radovan Samardžić (ed.), *Zbornik 6: Studije, arhivska i memoarska građa o istoriji beogradskih Jevreja*, Beograd: Savez jevrejskih opština Jugoslavije, Jevrejski istorijski muzej, 216–244.
- Đurić-Zamolo & Nedić 1994: Divna Đurić-Zamolo & Svetlana V. Nedić. „Stambeni delovi Beograda i njihovi nazivi 1941. Godine“. *Godišnjak grada Beograda*, 40–41: 65–106.
- Đurić-Zamolo & Bogunović 1997: Divna Đurić-Zamolo & Nebojša Bogunović. *Beograd sa starih fotografija*, treće prošireno izdanje, Beograd: Turistička štampa.
- Erdeljan 2019: Jelena Erdeljan. *Balkan i Mediteran: kulturni transfer i vizuelna kultura u srednjovekovno i rano moderno doba*. Beograd: Evoluta.
- Filipović 2015: Jelena Filipović. *Transdisciplinary approach to language study: The complexity theory perspective*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Filipović 2016: Jelena Filipović. „Laž, prevara, filozofija morala i narativna mreža Malih radosti subote Aleksandra Mekol Smita“. *Kultura*, 150: 12–43.
- Filipović 2017: Jelena Filipović. „Virtualno i multimodalno čitanje rečnika tehnologije“. Dimitrije Vujadinović (ur.), *Heptadekagon. Rečnik tehnologije kao anti-utopija*, Beograd: Institut za evropske studije, 63–78.
- Filipović 2018a: Jelena Filipović. *Moć reči: Oglеди iz kritičke sociolingvistike*, drugo dopunjeno i prošireno izdanje, Beograd: Zadužbina Andrejević.
- Filipović 2018b: Jelena Filipović. „Multimodalna sociolingvistička narativna mreža kao konstruktivistički pristup čitanju u 21. veku: Čimananda Ngozi Adiči“. Snežana Gudurić (ur.), *Jezici i kulture u vremenu i prostoru VII*, Novi Sad: Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu, 109–120.
- Filipović & Vučo 2019: Jelena Filipović & Julijana Vučo. «Multimodal transdisciplinary approach to cultural heritage preservation. Linguistic and cultural landscapes». Snežana Gudurić & Biljana

- Radić Bojanić (ur.), *Jezici i kulture u vremenu i prostoru VIII/2*, Novi Sad: Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu, 347–357.
- Gimenez 2010: Julio C. Gimenez. «Narrative analysis in linguistic research». Lia Litosseliti (ed.), *Research Methods in Linguistics*. London: Continuum, 198–215.
- Ilijevski 2013: Aleksandra Ilijevski. «The Lost Voices of Serbian Modernism: Miša Manojlović and Isak Azriel». *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies*, 27: 121–146.
- Jorgensen & Stedman 2001: Bradley S. Jorgensen & Richard C. Stedman. «Sense of Place as an attitude: Lakeshore owners attitudes toward their properties». *Journal of Environmental Psychology*, 21, 3: 233–248. [doi: 10.1006/jevp.2001.0226]
- Jovanović 2014: Željko Jovanović. «Haim Davičo's Text Ženske Šale (Women's Jokes): A Sephardic Folktale or a Serbian Translation of Tirso de Molina's Los tres maridos burlados?». *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 91, 7: 981–1002.
- Kadijević 2013: Aleksandar Kadijević. «The creative presence of Jews in Belgrade architecture of the twentieth century», *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies*, 27: 147–154.
- Kress & Van Leeuwen 2001: Gunther Kress & Theo van Leeuwen. *Reading images. The grammar of visual design*. London / New York: Routledge.
- Kress & van Leeuwen 2006: Gunther Kress & Theo van Leeuwen. *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. London / New York: Arnold, Oxford UP.
- Landry & Bourhis 1997: Rodrigue Landry & Richard Y. Bourhis. «Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: an empirical study». *Journal of Language and Social Psychology*, 16, 1: 24–49.
- Lebl 2001: Ženi Lebl. *Do „konačnog rešenja“: Jevreji u Beogradu 1521–1942*. Beograd: Čigoja.
- Levi 1929: Eliezer Levi. „Opći pogled na kulturne prilike naše sefardske zajednice u Sarajevu“. *Jevrejski glas*, II, 8 (58) (22. 2. 1929): 1–2.
- Levi 1924: Moric Levi. „Fragmenti iz života Sefarda“. Stanislav Vinaver (ur.), *Spomenica o proslavi tridesetogodišnjice jevrejskog kulturno-potpornog društva „La Benevolencija“ u Sarajevu maja 1924*, Beograd: Štamparija i cinkografija „Vreme“, 16–24.
- Lozny 2006: Ludomir R. Lozny. «Place, historical ecology and cultural landscape: new directions for applied archeology». Ludomir R.

- Lozny (ed.), *Landscapes under pressure. Theory and Practice of Cultural Heritage Research and Preservation*, New York: Springer, 15–25.
- Makuljević 2010: Nenad Makuljević. «Sephardi Jews and the Visual Culture of the Ottoman Balkans». *El Prezente: Studies in Sephardic Culture*, 4: 199–212.
- Makuljević 2013: Nenad Makuljević. «The Trade Zone as Cross-Cultural Space: Belgrade Çarşı». *El Prezente: Studies in Sephardic Culture*, 7 / *Menorah Collection of Papers*, 3: 233–45.
- Maruyama 1980: Magoroh Maruyama. «Mindscapes and science theories». *Current anthropology*, 21, 5: 589–608.
- McGovern 2006: Thomas H. McGovern. «Place, problem, and people: issues in interdisciplinary cooperation». Ludomir R. Lozny (ed.), *Landscapes under pressure. Theory and Practice of Cultural Heritage Research and Preservation*, New York: Springer, 5–14.
- Mošić [s.a.]: Solomon L. Mošić. *Stanovnici jevrejske mahale u Beogradu u XIX veku. Prema sećanju*. Beograd: Jevrejski istorijski muzej, 1–3.
- Papo Bohoreta 2005 [1931]: Laura Papo Bohoreta. *Sefardska žena u Bosni*. Sarajevo: Connectum.
- Pavlenko 2010: Aneta Pavlenko. «Linguistic landscape of Kyiv: a diachronic study». Elana Shohamy *et al.* (eds.), *Linguistic landscape in the city*, Bristol: Multilingual Matters, 133–150.
- Pavlenko & Mullen 2015: Aneta Pavlenko & Alex Mullen. «Why diachronicity matters in the study of linguistic landscapes». *Linguistic Landscape*, 1, 1: 114–132.
- Rožman 2017: Milica Rožman. *Vizuelna kultura i privatni identitet porodice Buli*. Beograd: Zadužbina Andrejević.
- Saar & Palang 2009: Maarja Saar & Hannes Palang. «The dimensions of place meanings». *Living Reviews in Landscape Research*, 3: 3–24. [<http://www.livingreviews.org/lrlr-2009-3>]
- Stoffle *et al.* 2003: Richard W. Stoffle *et al.* «Landscape, Nature, and Culture: A Diachronic Model of Human-Nature Adaptations». Helaine Selin (ed.), *Nature across cultures: views of nature and the environment in non-Western cultures*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 97–114.
- Šlang 1926: Ignjat Šlang. *Jevreji u Beogradu*. Beograd: Štamparija M. Karića.
- Tajtacak 2019: David Tajtacak. *Beogradski Jevreji i njihova zanimanja od kraja 19. veka do Drugog svetskog rata*. Beograd: Jevrejski istorijski muzej Saveza jevrejskih opština Srbije.

- Thurlow 2015: Crispin Thurlow. «Multimodality, materiality and everyday textualities: The sensuous stuff of status». Gabriele Rippl (ed.), *Handbook of intermediality: literature – image – sound – music*, Berlin / Boston: De Gruyter, 619–636.
- Van Leeuwen 2005: Theo Van Leeuwen. *Introducing social semiotics*. London / New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- «Veliki dan u životu beogradskih Jevreja. Jevrejsko žensko društvo podiglo je Dom za zaštitu dece». *Vesnik Jevrejske sefardske veroispovedne opštine*, 1 (01/01/1939): 7–10.
- Veselinović 1998: Jovanka Veselinović. «Jevrejska žena u Beogradu od druge polovine 19. veka do Drugog svetskog rata». Latinka Perović (ur.), *Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka, vol. 2., Položaj žene kao merilo modernizacije. Naučni skup*, Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije, 485–495.
- Vidaković-Petrov 2010: Krinka Vidaković-Petrov. «Identity and Memory in the Works of Haim S. Davicho». Paloma Díaz-Mas & María Sánchez Pérez (eds.), *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo. Identidad y mentalidades*, Madrid: CSIC, 307–316.
- Vidaković-Petrov 2014: Krinka Vidaković-Petrov. «From Sephardic traditional to modern Serbian / Yugoslav literature». Hillel Weiss *et al.* (eds.), *Around the point: Studies in Jewish Literature and Culture in Multiple Languages*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 434–452.
- Vučina Simović 2015a: Ivana Vučina Simović. «La labor política, cultural e ideologías de Haim S. Davicho de Belgrado: Entre judaísmo familiar y patriotismo serbio». *Lipar: časopis za književnost, jezik, umetnost i kulturu*, 58: 61–77.
- Vučina Simović 2015b: Ivana Vučina Simović. «Život i delo Hajima S. Daviča (1854–1918) između slave i zaborava». *Nasleđe: časopis za književnost, umetnost i kulturu*, 31: 109–121.
- Vučina Simović 2016: Ivana Vučina Simović. *Jevrejsko-španski jezik na Balkanu: Prilozi istorijskoj sociolingvistici*. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet Univerziteta u Kragujevcu.
- Vučina Simović & Filipović 2009: Ivana Vučina Simović & Jelena Filipović. *Etnički identitet i zamena jezika u sefardskoj zajednici u Beogradu*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Vučina Simović & Mandić 2019: Ivana Vučina Simović & Marija Mandić. «Orientalno doba u kulturi sećanja Sefarda u Beogradu između dva svetska rata». *Antropologija: Časopis Instituta za etnologiju i*

antropologiju (IEA) Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, 19, 3: 113–143.

Vuksanović-Macura 2012: Zlata Vuksanović-Macura. *Život na ivici: stanovanje sirotinje u Beogradu 1919–1941*. Beograd: Orion art.

Wallace 2003: Catherine Wallace. *Critical Reading in Language Education*. Houndmills / Basingstoke / Hampshire / New York: Palgrave MacMillan.

THE PRESENCE OF THE SEPHARDIM IN THE CULTURAL LANDSCAPES OF BELGRADE BEFORE THE HOLOCAUST: A PERSPECTIVE OF MULTIMODAL SEMIOTICS

Summary

This article starts from the postulates of multimodal social semiotics and focuses on the visibility of Sephardic Jews in the cultural and linguistic landscapes of the city of Belgrade from the end of the 19th century to the Holocaust. The available historical corpus makes possible a diachronic and multimodal analysis, which is based both on the available visual material (photographs and postcards dating from the end of the 19th century until the Second World War) and on the written sources that complement and explain it (journalistic and memorial texts published by the Jews of Belgrade in the same period). In this way, a series of multimodal discourses are being (re) created, the investigation of which has not only scientific objectives, but also serves as a means of recovering Jewish participation in the collective imagination of the inhabitants of Belgrade and Serbia, being Jews or not.

Keywords: Diachronic cultural and linguistic landscapes, multimodal social semiotics, multimodal discourse, photography in Belgrade before the Second World War, Sephardic Jews in Belgrade.

БИОГРАФИЈЕ

BIOGRAFÍAS

Tibor Berta es profesor titular de la Universidad de Szeged en Hungría, que dirigió entre 2008 y 2014. Licenciado en filología hispánica y portuguesa por la Universidad Eötvös Loránd de Budapest (1993), se doctoró en lingüística románica (2002) y consiguió la habilitación (2018) en la misma universidad. Sus investigaciones se centran en la enseñanza del español como lengua extranjera y en la morfosintaxis histórico-comparada de las lenguas iberorrománicas. Ha sido profesor invitado —entre otras instituciones— en la Universidad de Alicante, la Universidad Eötvös Loránd de Budapest, la Universidad Rovira i Virgili y la Universidad del Oeste de Timișoara. Es coeditor de la revista *Acta Hispanica*, publicada anualmente por el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged. Entre 2004 y 2007 realizó investigaciones premiadas por el curatorio de la Beca de Investigación Nacional Bolyai János sobre la diacronía de las perífrasis verbales del español y del portugués. En 2004, como reconocimiento de su actividad científica, el Rector de la Universidad Ricardo Palma de Lima le otorgó la Medalla y diploma Ricardo Palma. Entre sus publicaciones destaca la monografía titulada *Clíticos e infinitivo. Contribución a la historia de la promoción de clíticos en español y portugués* (Szeged: Hispánia, 2003).

Correo electrónico: tberta@hist.u-szeged.hu

Весна Дицков је ванредна професорка на Катедри за иберијске студије Филолошког факултета Универзитета у Београду, где је дипломирала и докторирала с тезом *Рецепција хиспаноамеричке књижевности на српском говорном подручју (1930–1995)*. Бави се истраживањима која се односе на мултидисциплинарне везе између хиспанских и српске књижевности и култура, као и књижевноисторијским и књижевнотеоријским изучавањем хиспаноамеричке литературе. Учествовала је на бројним међународним скуповима и објавила низ радова посвећених првенствено пријему хиспаноамеричке књижевности у Србији, како савремених дела тако и творевина из преколумбовског раздобља. Ауторка је књиге *Хиспаноамеричка књижевност: од постмодернизма до постбума* (2016); уредила је зборник *Идентитет, мобилност и перспективе у студијама језика, књижевности и културе* (2017).

Електронска адреса: vesna.dickov@fil.bg.ac.rs

César Luis Díez Plaza es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid (1995) y doctor en Lingüística General por la misma universidad (2016). También posee un Máster en Dirección y Gestión de Centros Educativos por la Universidad de Deusto (2013). Desde septiembre de 2008 es Jefe de Estudios del Instituto Cervantes y ha trabajado en los centros de Orán, Marrakech y Belgrado. Dentro de su actividad académica, sus intereses se centran en la lingüística general y teórica —especialmente dentro del campo de la fonología y de la notación en las obras lingüísticas— y ha publicado distintos trabajos sobre lingüística histórico-comparada y diacrónica, y sobre aspectos de sociolingüística y política lingüística. Igualmente se interesa por problemas de historia de la ciencia, especialmente por el estudio de los sistemas de notación. También trabaja en el campo de la evaluación de segundas lenguas.

Correo electrónico: acbel@cervantes.es

Жељко Донић рођен је 1982. године у Смедеревској Паланци. Гимназију завршио 2001. године у Великој Плани. Шпански језик и хиспанске књижевности дипломирао на Катедри за иберијске студије Филолошког факултета Универзитета у Београду (2007), где је одбранио мастер рад из хиспанских књижевности с темом *Неопопуларизам у песништву Генерације 27* (2010) а потом, 2018. године, и докторску тезу *Рецепција шпанске поезије на српском говорном подручју*. Од 2007. до 2012. године радио као библиотекар и сарадник у настави Катедре за иберијске студије Филолошког Факултета. На Филолошком факултету БУ биран у звање асистента за области шпанска књижевност и култура (2012–2018.) те вишег лектора (2018–2019). У децембру 2019. године изабран у звање доцента за предмет Шпанска књижевност, научну област Хиспанске и хиспаноамеричке студије на Катедри за иберијске студије. Коуредник је едиције хиспанске књижевности *Bibliotheca Hispania* у издавачкој кући Партенон из Београда. Коаутор је уџбеника *Свет хиспанистике: увод у студије* (2011) и аутор више чланака и радова у научним часописима и зборницима с националних и међународних конференција. Део истраживања за докторску дисертацију спровео током студијског боравка на Универзитету у Гранади, 2017. године. Превео неколико класика и дела савремене шпанске и хиспаноамеричке књижевности, међу којима: *Старе шпанске романсе* (2011); Хосе Јеро, *Biblioteca* (2012); Дон Хуан Мануел, *Кнез*

Луканор (2014); *Мосарапске харће: бисери ране хиспанске лирике* (2015); Хавијер Виљаурутија, *Носталгија за смрћу и друге песме* (2017). *Шпанска народна лирика* (2018). Бави се шпанским средњим веком, версификацијом, теоријом превођења и савременом поезијом.

Електронска адреса: donzellco@yahoo.com

Jelena Filipović es profesora catedrática de español y de sociolingüística del Departamento de Estudios Ibéricos de la Facultad de Filología, Universidad de Belgrado. Sus intereses científicos son: sociolingüística crítica (política y planificación de la lengua; lengua y cultura; lengua y género), sociolingüística general (alternancia de códigos, contactos lingüísticos); sociolingüística sefardí; lingüística hispánica y lingüística aplicada. Ha sido profesora visitante en la Universidad de Tulsa, EEUU, en la Escuela de Estudios de Postgrado de la Universidad de Purdue, EEUU, en la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Universidad de Graz, Austria. Es autora, co-autora y co-editora de trece libros y varias decenas de artículos académicos publicados en revistas internacionales y nacionales y en publicaciones monográficas en Serbia en Europa y en los EEUU. Ha participado en varios proyectos nacionales e internacionales en el campo de la planificación lingüística y de la revitalización de lenguas minoritarias (judeo-español y romaní). Es miembro del Consejo de Educación de la Academia de Ciencias y Bellas Artes de Serbia y especialista de la comunidad de expertos del Centro Europeo de Lenguas Modernas (European Center for Modern Languages – ECML). Algunas de sus publicaciones más recientes se pueden leer y descargar desde:

<http://filoloskibg.academia.edu/JelenaFilipovic>

Correo electrónico: jelenafbgd@gmail.com

Sergio García García es Doctor en Estudios Hispánicos por la Universidad Autónoma de Madrid, donde ha trabajado en el departamento de Filología Española como contratado predoctoral. Su labor investigadora se centra en el estudio de la obra de Manuel Vázquez Montalbán y de la poesía española del s. XX, temas sobre los que ha publicado en diversos foros científicos. Es editor, además, de dos antologías de Claudio Rodríguez, y es miembro fundador de la Asociación de Jóvenes Hispanistas *Philobiblion* de la UAM. Ha publicado también varios poemarios.

Correo electrónico: sergio.garciag@uam.es

Giuseppe Gatti Riccardi es «Doctor Europeus» *cum laude* en Literatura española e hispanoamericana por la Universidad de Salamanca; *Premio Extraordinario de Doctorado* por la misma Universidad en el año académico 2010–2011. Es actualmente profesor a contrato de Literatura española en la Universidad degli Studi Guglielmo Marconi (Roma) y de Lengua y cultura españolas en la Università degli Studi della Tuscia (Viterbo). Es co-editor de *Cuadernos Del Hipogrifo* — Revista digital semestral de literatura hispanoamericana y comparada. Sus investigaciones se centran en la narrativa contemporánea hispanoamericana, con particular atención al contexto cultural de Argentina, Chile, Perú y Uruguay. Ha publicado los siguientes volúmenes: *Sociedad, escritura, memoria: idiosincrasias uruguayas en la narrativa contemporánea. Seis ensayos sobre el espacio cultural “oriental”* (2011); *Aprehensión subjetiva de la urbe. La representación de Montevideo en las letras orientales: Hugo Burel y sus precursores* (2013); *El deleite del ocaso. Memorias, extravíos y redenciones en la narrativa de Jorge Edwards* (2015); *La palabra sin centro. La narrativa multiterritorial de Leonardo Rossiello Ramírez* (2016), *El texto que huye. Reflexiones sobre la escritura y el yo en la casi-ficción de Carlos Liscano* (2019). En 2016 ha realizado la traducción al italiano de *Polifemo, drama satírico en clave criolla*, obra teatral inédita de Leopoldo Marechal.

Correo electrónico: giuseppe_gatti@hotmail.com / g.gatti@unimarconi.it

Ilinca Ilian es profesora titular de la Universidad del Oeste de Timisoara (Rumanía), donde imparte cursos de literatura hispanoamericana y cursos de cultura moderna y contemporánea. Se doctoró con una tesis de literatura comparada sobre Julio Cortázar, autor a quien ha dedicado varios artículos y libros. Su área de interés es la modernidad literaria. Fue profesora invitada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, México, en 2001–2002, y enseñó en la Universidad Paul Valéry de Montpellier en 2004–2006. Es directora de la revista *Colindancias* — *Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central* y coordinadora de intercambios académicos entre varias universidades de Europa Central y del Sureste. Es autora de varios artículos y de los libros *Las novelas de Julio Cortázar y la literatura europea* (Chisinau, 2005), *El Occidente de al lado — modernidad y literatura en la Europa Central* (Monterrey, 2008), *Julio Cortázar y Robert Musil — consonancias, divergencias y ecos* (Madrid,

2013). Es también traductora y en calidad de tal es autora de la versión rumana de *Rayuela* de Julio Cortázar, *Movimiento perpetuo* de Augusto Monterroso y de *Altazor* de Vicente Huidobro.

Correo electrónico: ilincasn@gmail.com

Snežana Jovanović es licenciada en Filología Española por la Facultad de Filología, Universidad de Belgrado y doctora en Literatura Española por la Universidad Complutense de Madrid. Se doctoró con la tesis titulada *El costumbrismo en la narrativa de Wenceslao Ayguals de Izco: La realidad urbana madrileña*. Actualmente trabaja en la Facultad de Filología y Arte de la Universidad de Kragujevac. Su campo de estudio abarca la novela popular decimonónica, la novela realista, el costumbrismo y la traductología. Compagina la docencia e investigación con la traducción. Ha trabajado de intérprete en varios proyectos de AECI y de la Unión Europea y ha traducido del español al serbio varias obras clásicas: *La hermana San Sulpicio* de Armando Palacio Valdés, *Artículos de costumbres* de Mariano José de Larra, *Los de abajo* de Mariano Azuela, *El teatro crítico universal* de Benito Jerónimo Feijoo, *La fontana de oro* de Benito Pérez Galdós. Ha obtenido nueve subvenciones para la traducción literaria de los Ministerios de Cultura de España, México y Argentina. Es editora de la colección *Bibliotheca Hispania* de la Casa editorial *Partenon* de Belgrado y miembro de la Asociación Serbia de Traductores Literarios.

Correo electrónico: jovanovic.nena@gmail.com

Branka Kalenić Ramšak es profesora catedrática de la Universidad de Ljubljana y doctora en literatura española e hispanoamericana. Fue profesora invitada en las universidades de Trieste, Udine, Venecia, Aquisgrán, Buenos Aires, Zagreb, Zadar, Kragujevac, etc. Publica artículos y monografías sobre la literatura española e hispanoamericana tanto contemporánea como del Siglo de Oro, sobre temas de crítica literaria y la recepción de la literatura española en el ámbito esloveno. También fue directora de varios proyectos científicos relacionados con la literatura española, y de otros muchos que implementaron el aprendizaje del español como lengua extranjera en el sistema escolar esloveno. Participó en dos grandes proyectos lexicográficos que resultaron con la publicación de los diccionarios español-esloveno y esloveno-español. Es codirectora de las revistas *Verba Hispanica* y *Ars & Humanitas*. Dirigió la organización de tres congresos internacionales en la Universidad de Ljubljana. En 2011

fue galardonada con la condecoración de la Orden de Isabel la Católica. Desde 2013 hasta 2017 fue decana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana, del 2017 al 2018 fue vicerrectora de la misma universidad. Desde diciembre de 2017 es elegida representante de las universidades en el Senado del Parlamento Esloveno.

Correo electrónico: Branka.KalenicRamsak@ff.uni-lj.si

Isidora Kalović je doktorandkinja-saradnica na Filološkom fakultetu u Beogradu. Završila je master studije 2015. godine sa radom pod nazivom *Postmoderni realizam u delima Havijera Marijasa, Eduarda Mendose i Roberta Bolanja*. Učestvovala je na konferencijama u zemlji i inostranstvu i objavljivala radove iz oblasti savremenog španskog i hispanoameričkog romana, španske i hispanoameričke književnosti 20. veka i naratologije na primeru hispanskih književnosti. Bavi se istraživanjem za doktorsku tezu iz oblasti savremenog španskog romana.

Elektronska adresa: isidorakalovic@gmail.com

Владимир Карановић је ванредни професор шпанске књижевности на Катедри за иберијске студије Филолошког факултета Универзитета у Београду. Области интересовања и истраживања: шпански пикарски роман, роман XIX века, реализам и натурализам, савремени шпански роман и методика наставе књижевности. Превео је са шпанског на српски *Приповетке* Леополда Алас Кларина (2012), драмску поетику *Ново умеће писања комедија у ово време* Лопеа де Веге (2013) и пикарски роман *Селестинина кћи* Алонса Херонима де Салас Барбадиља (2016). Уређивао је едицију *Класици шпанског реализма* у издавачкој кући Пи-Прес (2010–2012). Аутор је бројних чланака и студија објављених у домаћим и међународним научним часописима и у зборницима са конференција националног или међународног значаја. Један је од уредника зборника *Comida y bebida en la lengua española, cultura y literaturas hispánicas* (2012), *Зборника радова са Прве националне конференције српских хиспаниста* (2016) и *Зборника радова са Друге националне конференције српских хиспаниста* (2019). Аутор је монографија *Идеологија либерализма и традиционализам у роману* Регенткиња Леополда Алас Кларина (2013) и *Шпанска књижевност реализма* (2018). Члан је уређивачког одбора научних часописа: *Neoiberística* и *Живи језици* (Универзитет у Београду), *Colindancias*

(Западни Универзитет у Темишвару) и *Acta Hispanica* (Универзитет у Сегедину). Члан је стручних удружења: АЕРЕ (Европско удружење професора шпанског језика), РНЕС (Мрежа хиспаниста Централне Европе), SLESXIX (Удружење „Шпанска књижевност XIX века“) и APES (Удружење професора шпанског језика Србије).

Електронска адреса: vladimir.karanovic@fil.bg.ac.rs

Bojana Kovačević Petrović doktorirala je na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, na temu *Traganja za identitetom u delu Karlosa Fuentesesa*, pod mentorstvom dr Dalibora Soldatića. Zaposlena je na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Novom Sadu kao docent pri Odseku za romanistiku. Objavila je više desetina naučnih i stručnih članaka o književnom stvaralaštvu Karlosa Fuentesesa, Marija Vargasa Ljose, Roberta Bolanja, Oktavija Pasa, Soe Valdes, Gabrijele Mistral, Fernanda Arabala, Federika Garsije Lorke, Servantesa... Bavi se književnim, sudskim, simultanim i konsektivnim prevodjenjem. Prevela je tridesetak dela hispanskih autora (romana, novela, eseja, pripovedaka, pesničkih zbirki i dramskih tekstova) i priredila nekoliko antologija španske i hispanoameričke poezije i pripovedne proze.

Elektronska adresa: bojanakp@ff.uns.ac.rs

Domingo Lilón (1963, Santo Domingo, República Dominicana), BA y MA en Derecho Internacional por la Universidad Estatal Taras Shevchenko de Kiev, Ucrania (1988), PhD en Historia Europea Contemporánea por la Universidad Janus Pannonius de Pécs, Hungría (1999), doctor habil. por la Universidad de Pécs (2015). Profesor titular, director del Departamento de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos del Instituto de Romanística y subdirector del Centro Iberoamericano de la Universidad de Pécs, Hungría. Coeditor del Anuario *Iberoamericana Quinqueecclesiensis* (Centro Iberoamericano de la Universidad de Pécs, Hungría), autor de varios libros y ensayos sobre historia, política, relaciones internacionales, cultura. Miembro de varias organizaciones internacionales (CEISAL, AHILA, ADHILAC), del consejo de redacción de varias revistas, así como conferencista en varias universidades, congresos y conferencias internacionales. Miembro de varios grupos de investigación.

Correo electrónico: lilon.domingo@pte.hu / tonylilon@yahoo.com

Jasmina Markič es catedrática de lengua española en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana (Eslovenia). Su actividad investigadora y docente abarca aspectos de sintaxis y semántica españolas (sobre todo, el verbo y sus valores aspectuales, temporales y modales), el español de América, estudios contrastivos de español, portugués y esloveno, lexicología y fraseología. Es autora y coautora de libros, manuales y artículos científicos sobre dichos temas como también sobre temas traductológicos y de interpretación de conferencias. Ha sido editora y co-autora de diccionarios esloveno-español y español-esloveno y de gramáticas del español. Participa regularmente en congresos científicos internacionales, colabora o dirige proyectos de investigación y ha sido profesora invitada en las universidades de Trieste (Italia), Kragujevac (Serbia), Zagreb (Croacia), Universidade Nova de Lisboa y Universidad de Lisboa (Portugal), Bratislava (Eslovaquia), Autónoma de Madrid (España), La Laguna (España), Granada (España), Bogotá (Colombia), Buenos Aires (Argentina). Es co-editora de la revista científica *Verba Hispanica*.

Correo electrónico: jasmina.markic@ff.uni-lj.si

Sanja Mihajlović-Kostadinovska se licenció en Filología Italiana y Española por la Facultad de Filología Blaže Koneski de Skopje. Obtuvo el Máster en Estudios Literarios en la Universidad Complutense de Madrid donde también defendió su tesis doctoral bajo el título: «Madrid como espacio plural. Del provinciano al inmigrante: narraciones del otro». Enseña traducción y literatura española e hispanoamericana en la Facultad de Skopje. Ha recibido varios premios por cuentos breves y por su primera novela *517*.

Correo electrónico: sanja.flf@gmail.com

Ивана Николић је дипломирала Шпански језик и књижевност на Филолошком факултету Универзитета у Београду, а докторске студије похађала на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Тренутно ради на изради докторске тезе *Неологизми у књижевноуметничком стилу шпанског и српског језика* и запослена је као виши лектор на Катедри за хиспанистику Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. Бавила се преводилачком делатношћу различитих врста: усменим превођењем, књижевним преводом, превођењем техничких текстова, аудиовизуелним превођењем. Организовала и покренула

бројне културне активности везане за шпански језик и хиспанску културу на Катедри за хиспанистику ФИЛУМ-а. Учествовала је на бројним конференцијама и објавила више радова. Члан је Удружења професора шпанског језика у Србији и Друштва за стране језике и књижевности Србије.

Електронска адреса: ivana.nikolic@filum.kg.ac.rs

José-Miguel Palacios (Valladolid, ES, 1957) ha desarrollado la mayor parte de su carrera como analista político en el Ministerio de Defensa español, así como en las Embajadas de España en Moscú y Belgrado. En 2006 entró al servicio de la Secretaría General del Consejo de la Unión Europea y entre 2011 y 2015 fue jefe de la División de Análisis en el Servicio Europeo de Acción Exterior. Desde 2014 es profesor visitante en el Colegio de Europa (Brujas). Es Doctor en Ciencias Políticas.

Correo electrónico: jose.palacios@coleurope.eu

Andelka Pejović je redovni profesor na Katedri za iberijske studije Filološkog fakulteta u Beogradu. Doktorirala je na Univerzitetu u Granadi (Španija) 2003. godine, na temu deskriptivnih i primenjenih aspekata leksičkih kolokacija u španskom jeziku. Oblasti njenog istraživačkog rada i naučnog interesovanja su frazeologija, leksikologija i leksikografija, kontrastivna lingvistika, primenjena lingvistika. Objavila je preko 60 naučnoistraživačkih radova, a autor je i 2 monografije (*La colocabilidad de los verbos en español con ejemplos contrastivos en serbio*, 2010, i *Kontrastivna frazeologija španskog i srpskog jezika*, 2015). Korednik je nekoliko međunarodnih zbornika i međunarodnih časopisa s temama iz oblasti španskog jezika, književnosti i kulture. Učestvuje kao istraživač u naučnom projektu „Dinamika struktura savremenog srpskog jezika“ (projekat broj 178014), koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije. Koautor je udžbeničkih kompleta iz španskog jezika za osnovnu školu, od trećeg do osmog razreda (Zavod za udžbenike, Beograd). Organizovala je nekoliko nacionalnih i međunarodnih naučnih skupova iz oblasti hispanistike. Član je uređivačkog i naučnog odbora više međunarodnih časopisa u Srbiji i inostranstvu. Gostovala je kao predavač na više stranih univerziteta. Dobitnica je ordena Izabele Katoličke (Kraljevina Španija) 2014. godine, za izuzetan doprinos promovisanju španske kulture i razvoju hispanistike u Srbiji.

Elektronska адреса: andjelka.pejovic@fil.bg.ac.rs

Mirjana Sekulić es profesora titular del área de literaturas hispánicas en la Facultad de Filología y Artes de la Universidad de Kragujevac. Sus áreas de interés son la literatura española (la generación del 98), la literatura hispanoamericana (literatura mexicana), la imagología, los estudios poscoloniales, la literatura y el cine y los estudios comparados. Ha participado en múltiples conferencias en Serbia y en el extranjero, y ha publicado más de treinta trabajos en revistas científicas y monografías. Es autora de la monografía: *Španija Miloša Crnjanskog: imagoška studija (España de Milos Crnjanski: un estudio imagológico)* (2019). Participó en la edición de varios volúmenes temáticos de las revistas (*Nasledje, Colindancias*), monografías y actas del congreso organizados en la Universidad de Kragujevac. Es coordinadora de las actas del congreso anual de los Jóvenes filólogos en la Facultad de Filología y Artes.

Correo electrónico: msekulic@filum.kg.ac.rs

Luiza Valozić es doctora en Lengua Española por la Universidad de Alicante (España). Desarrolla su actividad docente como lectora de español en el Departamento de Estudios Ibéricos de la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado. Es autora del libro *El anglicismo léxico en la publicidad* (Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2015) y del diccionario escolar *Diccionario de español-serbio serbio-español* (Zavod za udžbenike, Belgrado, 2018). Su labor investigadora se centra en el ámbito de la sociolingüística, el estudio del cambio de código, el anglicismo léxico, la transferencia lingüística, el bilingüismo, el sociolecto publicitario, los medios de comunicación social y la enseñanza del español como lengua extranjera.

Correo electrónico: luiza.valozic@gmail.com

Gabriela Vokić es profesora titular de lingüística hispana y general en la Universidad metodista del sur en Dallas (EE.UU.). Se doctoró de la Universidad de Purdue (EE.UU.). Sus intereses científicos son la adquisición de segundas lenguas, fonética acústica, fonología de laboratorio, el bilingüismo y el español como lengua de herencia en los EE.UU. Sus trabajos han sido publicados en revistas nacionales e internacionales. Es galardonada por su dedicación a la enseñanza.

Correo electrónico: vokic@mail.smu.edu

Ксенија Вранеш (рођ. Вуловић) ради као доцент на Филолошком факултету Универзитета у Београду, за ужу научну област Хиспанске и хиспаноамеричке студије, на Катедри за иберијске студије. На истом факултету Ксенија Вранеш је завршила основне, мастер и докторске студије, и одбранила је докторску дисертацију под насловом „Наратив љубави у романима Хулија Кортасара и Милорада Павића“. Учествовала је на бројним међународним научним конференцијама у земљи и иностранству, и ауторка је студија објављених у домаћим и међународним публикацијама. Истраживање за своју докторску тезу обогатила је учешћима у летњој школи Института за светску књижевност (The Institute for World Literature) у Хонгконгу 2014. године и на Универзитету Харвард 2016. године, као и студијским боравком на Катедри за компаративну књижевност на Универзитету Харвард. Посебну област интересовања Ксеније Вранеш чини истраживање веза између хиспаноамеричке и европске књижевности, однос књижевности и филма, књижевна теорија и херменеутика.

Електронска адреса: ksenija.m.vranes@gmail.com

Миодраг М. Вукчевић стиче основно и средње образовање у Немачкој. Студира на универзитетима у Београду, Новом Саду и у Бохуму, где магистрира 1998. Постдипломске студије и докторат стечени на Филолошком факултету у Београду. Запослен у звању ванредног професора на Катедри за германистику Филолошког факултета у Београду и гостује хонорарно на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу и на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву. Такође, гостовао је предавањима на Слободном универзитету у Берлину и на Универзитету Сарске област у Сарбрикену.

Електронска адреса: mvukcevic@fil.bg.ac.rs

Ivana Vučina Simović es hispanista y profesora titular en la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado (Serbia). Sus principales intereses de investigación son los temas relacionados con el mantenimiento y desplazamiento del judeoespañol y las identidades e ideologías de los sefardíes en los territorios de la ex Yugoslavia. También ha investigado las condiciones históricas y sociolingüísticas de la vida y la cultura sefardí en los tiempos orientales y en la modernidad.

Ivana Vučina Simović es autora del libro titulado *El judeoespañol en los Balcanes: Contribuciones a la sociolingüística histórica* (en serbio) (Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 2016) y coautora, junto con Jelena Filipović, de otro libro, titulado *Identidad étnica y desplazamiento lingüístico en la comunidad sefardí de Belgrado* (en serbio) (Belgrado: Zavod za udžbenike, 2009). También ha publicado varios artículos sobre temas sefardíes y sobre el estado del serbio en la diáspora actual. Algunas de sus publicaciones más recientes se pueden leer y descargar desde:

<https://filoloskibg.academia.edu/IvanaVucinaSimovic>

Correo electrónico: ivanavusim@gmail.com

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

811.134.2+821.134.2(497.1)(082)

821.134.2.09(497.11)(082)

811.134.1(497.11)(082)

ХИСПАНСКО наслеђе у мултикултуралном свету : зборник у част професору Далибору Солдатићу / уредници Владимир Карановић, Анђелка Пејовић = El legado hispánico en el mundo multicultural : volumen monográfico en homenaje al profesor Dalibor Soldatić ; editores Vladimir Karanović, Anđelka Pejović. - Београд : Филолошки факултет Универзитета = Belgrado : Facultad de Filología de la Universidad, 2020 (Београд : Слава =Belgrado : Slava). - 544 str. : слика Д. Солдатића ; 24 cm

Радови на срп. и шпан. језику. - Тираж 100. - Стр. 9-13: Уводна реч / уредници. - Биографије: стр. 533-544. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries; Резимеи.

ISBN 978-86-6153-638-0

1. Ур. ств. насл.

а) Хиспанистика -- Србија -- Зборници

б) Шпанска књижевност -- Књижевна рецепција -- Србија

в) Шпански језик -- Србија -- Зборници

COBISS.SR-ID 16666121

Вишедеценијски академски и научни рад професора Далибора Солдатића и његов допринос присуству хиспанских тема у нашој средини инспирисали су нас да приредимо ову публикацију и тако читаоцима и заинтересованој јавности представимо радове који јасно показују богатство и разноврсност хиспанског наслеђа у савременом мултикултуралном свету, чије се некадашње границе бришу, културе међусобно комуницирају, а људи истрајавају у настојањима да све наше разлике постану елемент уједињења и да се тумаче кроз призму лепоте различитости.

El extenso trabajo académico e investigador del profesor Dalibor Soldatić, así como su aportación a la presencia general de temas hispánicos en nuestra región, nos han servido de inspiración para editar esta publicación y presentar a los lectores los artículos que muestran claramente la riqueza y la pluralidad del legado hispánico en un mundo contemporáneo multicultural cuyas antiguas fronteras se desdibujan, cuyas culturas se comunican, y donde las personas perseveran en sus esfuerzos para que todas nuestras diferencias lleguen a ser un elemento de unión y sean interpretadas a través del prisma de la belleza de la diversidad.

