

ROMANISTISCHES JAHRBUCH, Berlín, t. XLVII, 1996 y t. XLVIII, 1997.

Tras la usual *Chronik*, 1996, la Parte románica general contiene:

MARTIN-DIETRICH GLESSGEN, "Das Französische im Maghreb: Bilanz und Perspektiven der Forschung", 28-63. Destaca la importancia del francés en el Maghreb, ofrece un esbozo del desarrollo histórico y regional de ese idioma en esta región, la posición del francés entre las variedades idiomáticas en el actual Marruecos (causas y consecuencias del uso de éste), variedades diastráticas en el espacio comunicativo marroquí, la posición lingüística del francés marroquí en la francofonía, la búsqueda de un posicionamiento lingüístico dentro de ésta. En conclusión: "Quizá deban revisarse algunas de las hipótesis aquí expuestas, pero no lo esencial: que el francés en el Maghreb ha permanecido por mucho tiempo como una variedad romance olvidada en el África del norte". Una extensa bibliografía (55-63) cierra el artículo.

RICHARD WALTEREIT, "«Les cours ils auront déjà commencé». Zur Funktion der Linksversetzung des Subjekts zwischen Informationsstruktur und Referenzsemantik", 64-81. Estudia las estructuras del tipo *la voiture je l'ai fermée; votre appareil il est sensationnel*, etc., tomando en cuenta criterios como +humano, -humano, inmediatez o mediatez del contexto de referencia, definido particularizante o indefinido específico o genérico. Como la repetición del sujeto con *elle/il* o con *ça* se refiere siempre a un contexto mediato, se plantea el problema de *moi je*, pues el sujeto mismo pertenece al contexto inmediato; la explicación apunta a que *moi* indica un cambio de posición del sujeto. Para precisar mejor la motivación de *moi je* el autor acude a la historia: en fr. antiguo esto era mucho más raro, "Entre los siglos xvii-xx aumenta la tasa de segmentación de los sujetos pronominales casi ocho veces, un muy destacado progreso". Este cambio se interpreta como propagación de la segmentación del sujeto nominal al sujeto pronominal, con lo que se renueva la 'topicalización marcada' que ya no podía darse con pronombres de 1a. y 2a. personas por su obligatoriedad; la función original de *moi je* sería, pues, sugerir una distancia referencial: "El hablante hace como si la propia persona no estuviera en el ámbito referencial inmediato y así llama la atención sobre sí mismo". El proceso se inicia en la primera persona y se propaga por analogía a las otras personas como fenómeno de la oralidad expresiva. Se refiere luego a la tesis de Vallduví que divide el tema en *ground* y *tail* en casos como *Le patron ne l'aime pas, la salade* que implican un reordenamiento

informativa que hace que el focus (predicado) no se refiera solo al *link* sino que deba considerarse al tiempo el *tail* (en la frase que se ha citado “*la salade*”). Finalmente da algunas explicaciones sobre las restricciones de la construcción estudiada.

BERNHARD KÖNIG, “*Rettung durch Verkleidung. Abwandlungen eines episch–novellistischen Motivs in den romanischen Litteraturen des Mittelalters und der Renaissance*”, 82-97. Menciona las numerosas tretas o ardidés que según la mitología utiliza Júpiter para satisfacer su lujuria con diversas damas y cómo tales ardidés se han repetido en la literatura posterior (Boccaccio, Massuccio Salernitano, *Poema de Fernán González*, etc.). En particular se atiende a la treta del disfraz en el vestido como medio de eludir un peligro generalmente originado en lances amorosos.

JAVIER GÓMEZ-MONTERO, “*Metamorphosen der Novelle —Zur “Erzählung in der Erzählung” im Orlando innamorato, Mambriano und Orlando furioso*”, 98-119. Examina la dicotomía estilística (realismo más o menos popular y humorístico y modo fabuloso, mítico) en obras como *Decamerón*, *Orlando innamorato*, *Mambriano*, *Orlando furioso*, etc. y su continuación en obras posteriores:

Los relatos incluidos en el *Innamorato*, *Mambriano* y el *Furioso* son elocuente testimonio de la capacidad de transformación de la *novella*; su contextualización en el romance caballeresco presupone un ajuste estructural al perfil de cada obra; así continúan vigentes las formas de los géneros tradicionales de la literatura caballeresca italiana. La *novella romancesca* se apoya en fin de cuentas sobre las bases de la diferencia de registros estilísticos ya establecidos en el *Decamerón*.

CHRISTA SCHLUMBOHM, “*Emblematik und Narrativik. Text, Illustration und Versinnbildlichung in Scuderys Roman La Promenade de Versailles*”, 120-135.

“*Buchbesprechungen-Buchanzeigen*”, 136-253.

Parte iberorrománica:

CHRISTIAN SCHMITT, “*Zur Mimesis des Substandars: Émile Zola und Emilia Pardo Bazán*”, 257-283. Sobre los problemas de la reproducción en las obras literarias de las variedades subnormativas, populares, argóticas y las dificultades de traducción de tales textos. Los diccionarios son ejemplo de estos inconvenientes pues no coinciden en las marcas que usan para señalar el nivel de aceptabilidad de un término. Para ilustrar esto

escoge dos obras del naturalismo: *L'Assomoir* de É. ZOLA y *La Tribuna* de E. PARDO BAZÁN, que aunque de la corriente naturalista ambas, tienen diferencias notables: Zola quiere representar la realidad descarnada sin subjetivismo y con lenguaje rudo, vulgar. Pardo Bazán tiene en esto la restricción de la moral católica. Zola trata de dar a sus personajes un habla según su situación, medio, etc., con mezclas y cambios de lo subnormativo y lo normativo, pero no logra mucha coherencia en ello, pues no es lingüista ni quiere perjudicar la legibilidad de su obra por exceso de rasgos subnormales. Pardo presenta los contrastes de la burguesía citadina y los proletarios cuya habla caracteriza con rasgos como la caída de *d*, el ceceo, el uso de formas gallegas, de sufijos despectivos y diminutivos, una serie de interjecciones y muletillas y algunos rasgos sintácticos como la parataxis. Tanto Zola como Pardo emplean rasgos de lo subnormativo o coloquial en forma más o menos aislada o asistemática. Schmitt cree que el examen de textos como los aquí analizados debe contribuir a lo que “la lingüística histórica de las grandes lenguas nacionales aún no ha realizado: la verticalización de la historia lingüística”.

PETER WERLE, “Nachahmung als Widerlegung —Jorge Isaacs’ Roman *María* und das «genre pastoral»”, 284-296. Confirma lo que ya observaba desde el siglo pasado Vergara y Vergara: que Isaacs tuvo influjos en su novela de obras del género idílico como *Paul et Virginie* y *Atala*, influjo manifiesto entre otras cosas en la mención de las lágrimas al leer la obra. Pero la novela contiene también episodios que se apartan del género idílico: descripciones de la violencia de la naturaleza, la plaga de los mosquitos, el peligro de las culebras y pasajes humorísticos o burlescos, pero en general regresa al idilio. Mas, la mezcla de idílico y antiidílico parece una constante, lo que podría indicar que “en *María* no se trata de un tardío reflejo epigonal de una forma de novela ya desacreditada en la Europa de entonces sino que en ella [*María*] se problematiza con medios narrativos un género cuyas convenciones después de todo seguían formalmente teniendo validez”. Varios aspectos son comunes a *Atala* y a *María*: el carácter autobiográfico de un amor juvenil, los viajes y ausencias de los personajes; la más clara relación de Chateaubriand e Isaacs está en la mención, por éste, de dos obras del francés y en la gran semejanza de episodios de *Atala* y *María* (la muerte de las dos heroínas, con algunas divergencias).

Con el trasfondo de las diferencias con la concepción de Chateaubriand aparece la calidad específica de la obra de Isaacs. La tristeza que no halla consuelo, que marca tan claramente la novela tiene su origen no en lo trágico sino en su pérdida. En lugar de una dignidad existencial —así sea fracasada— que aparece asegurada por la Provi-

dencia en Chateaubriand, surge la experiencia de una banalidad contingente. Con ello se muestra, no en último término, el regreso a una forma literaria que al comienzo de la modernidad –más o menos al tiempo con el abandono de la tragedia clásica– trató de conservar la dignidad metafísica del individuo fracasado que cuando debía, pues, compensar la experiencia de la modernidad ha realizado con tanta mayor claridad esta experiencia.

SUSANNE KLENGEL, “Die Wunder von Mailand, Macondo und Rom. Gabriel García Márquez’ «magischer Realismus» und das Werk von Cesare Zavattini”, 297-319. Preocupación de García Márquez por el cine, sus diversos intentos filmicos, sus críticas de cine y a pesar de ello su negativa a que se filme *Cien años de soledad*. Uso de *realismo mágico* desde 1925 en Alemania, Italia, España, América. Klengel muestra que García admira mucho el cine neorrealista italiano y particularmente *Miracolo a Milano* que tiene muchas similitudes con *Cien años de soledad*: los personajes centrales (Totò y José Arcadio Buendía), los sucesos maravillosos, la fundación de pueblos, etc.

Si se piensa qué gran papel concede García M. a las imágenes y que aun acepta la existencia de protoimágenes entonces hay que conceder un gran papel al mundo imaginario de De Sica y Zavattini en el universo imaginario del autor colombiano.[...] En una cuidadosa lectura de *Cien años* hasta parecería que García Márquez citara literalmente las posiciones teóricas del neorrealismo en su novela.

“García Márquez y Cesare Zavattini –un parentesco espiritual” recalca la admiración de García M. por Zavattini, recuerda trabajos filmicos o narrativos de García M. en la línea de Zavattini y destaca el íntimo parentesco del neorrealismo y el realismo mágico.

Con Cesare Zavattini surge una nueva pista que lleva a la genealogía conceptual del *realismo mágico* que engloba al tiempo literatura y cine. Ella va desde los tempranos relatos cortos de Zavattini en la colección *Parliamo tanto di me* (1931) y el relato *Totò il buono* hasta el filme *Miracolo a Milano* (1950); y desde la aguda crítica de García M. sobre este filme (1954) a través de las huellas de Totò y sus maravillas en *Cien años de soledad* (1967), el guión para *Milagro en Roma* (1987/88) y el homenaje explícito al poeta Zavattini en el relato *La santa* (1992) –“se ha cerrado un círculo [...] en el laberinto de textos e imágenes de diversos géneros y medios”.

KLAUS MEYER-MINNEMANN, “Octavio Paz –Haroldo de Campos: *Transblanco*. Schnittpunkt lyrischer Schreibweisen der Moderne”, 320-335. Parte de la constatación de que

En la modernidad, que puede concebirse como el proceso de diferenciación de lo estético en el curso de la «racionalización de todos los campos de la sociedad y el saber» que se instaura en el siglo XVIII se pueden constatar dos tendencias líricas

contrapuestas en el escribir. Ambas tienen como precondition el disolverse de la poética clásica en el romanticismo y se desarrollan como formas de escritura con carácter normativo.

Una tendencia libera la expresión de metro y rima y acaba en el verso libre y la escritura automática del surrealismo. La otra se caracteriza por la combinatoria de elementos fónicos, morfosintácticos y semánticos y desemboca en la 'poesía concreta'. La primera reliva la temporalidad, la segunda la espacialidad. Con estas premisas se examina la traducción de *Transblanco* de Octavio Paz hecha por el poeta y teórico de la poesía concreta brasileño Haroldo de Campos en la que expone sus doctrinas respecto a la traducción y a la poesía concreta. Cree Campos que hay que recrear en la lengua objeto el código poético de la lengua fuente y hacer una recreación del poema, no una simple traslación del sentido sino de todo el ambiente poético que incluye lo fónico, lo morfosintáctico. Hay muchas reflexiones críticas de Campos y de Paz en su correspondencia y en otras ocasiones y se señala cómo logra Campos la *recriação*; y Paz explica la compleja estructura de su poema que es conjunción de varios poemas que se pueden leer separadamente y que tiene su núcleo en la semántica de 'blanco' ('color', 'objetivo', 'vacío') que le permite a este autor mejicano especulaciones metafísicas sobre el ser y la nada con referencia a las doctrinas tántricas budistas.

"Buchbesprechungen–Buchanzeigen", 336-369.

Tomo XLVIII, 1997.

Parte románica general:

Tras las usuales secciones de trabajos de romanística en universidades alemanas y austriacas aparecen:

HARALD WEINRICH, "Pourquoi les adultes aiment-ils la confiture amère?", 30-40. Transcribe y analiza un diálogo entre niñas francesas de diez años. Divide el texto en siete partes según los temas tratados y deduce de él aspectos como la identidad-diferenciación grupal (niños-adultos), las relaciones de jerarquía y autoridad, el mantenimiento o ruptura de la solidaridad de grupo, etc.

ANGELA SCHROTT, "Futur du passé im Französisches der Gegenwart",

41-68. Parte del análisis de las dos formas del futuro (simple y perifrástico) como diferenciadas por virtualidad e inminencia: el futuro simple indicaría solo que algo se cumplirá en el porvenir; el perifrástico que hay alguna circunstancia o condición que hace próxima su realización. Con base en este análisis del futuro examina las funciones del *futur du passé* (simple o perifrástico), tipo *j'allais partir, je l'attendrais*, considerando papeles de protagonista o narrador, el estilo indirecto libre, la prospectividad, etc. Y encuentra que también en el *futur du passé* se manifiesta la diferencia básica de virtualidad e inminencia para las dos formas (simple y perifrástica).

Esta oposición funciona, contra lo señalado por la investigación hasta hoy, no solo en el contexto del habla del protagonista sino también en el discurso del narrador. Lo decisivo aquí es que el papel de portador de perspectiva constitutivo para ambas formas del *futur du passé* puede ser cumplido en el pasado por un protagonista o por un narrador.

ULRICH SCHULZ BUSCHHAUS, "Positionen Ronsards im 'Barock' der europäischen Renaissance Lyrik. Am Beispiel von zwei Ikarus-Sonetten", 69-83. Repercusiones de la lírica renacentista italiana (Sannazzaro, Petrarca, Tansillo, etc.) en los poetas franceses (Ronsard, Du Bellay, Desportes) y españoles (Góngora, Gutierre de Cetina) que imitan o traducen poemas de los italianos. Diferencias en el estilo o la temática que se advierten en las imitaciones.

ULRIKE SPRENGER, "Die Früchte des Wissens - Agronomie und Imagination in *Bouvard et Pecuchet*", 84-119. Detallado análisis de esta obra de Flaubert con referencia al enfrentamiento de texto y realidad, discurso indirecto libre o discurso directo, conceptos de Flaubert sobre su obra, interpretaciones sicoanalíticas (Freud, Lacan, Foucault, Castoriadis). En cuanto a lo que da comicidad a la obra

Ya no lo artístico como en la *Commedia dell'arte*, ni los tipos de carácter o el quebrantamiento de las normas sociales como en la antigüedad y los clásicos franceses, ni la lengua y el sentimiento como en la 'sensibilité' son aquí los fundamentos de lo cómico sino las destrucciones orgiásticas en las que los discursos mismos se descomponen.

MARCO SANTAGATA, "Cognati e amanti. Francesca e Paolo nel V dell' Inferno", 120-156. Análisis de personajes y episodios de la *Divina comedia* centrado principalmente en la figura de Francesca y su amante Paolo. Al rededor de ellos, sobre todo de Francesca, se examinan lujuria y amor, el problema del incesto (entonces se consideraba grave el incesto entre cuñados -cognati), la elegancia de la nobleza tradicional y de las clases emergentes, la crítica de Dante a la corrupción de la sociedad, la

cuestión del *nuevo estilo*, el pecado de la gula representado en Ciacco, las relaciones literarias que Dante asigna a Francesca (Lanzarote), etc.

RAYMOND WILHELM, "Die frühen Übersetzungen des *Decameron* zwischen Sprachgeschichte und Textgeschichte", 157-182. Importancia de las traducciones de una lengua romance a otra para la delimitación y normativización de ellas. La tradición literaria como hecho contingente que tiende a borrarse ante los medios de comunicación masiva. El *Decamerón* como primera obra traducida de una lengua romance a otras. Al rededor de estas traducciones incidencia de ellas en la diferenciación lengua literaria-no literaria y conciencia de la identidad de cada lengua. Muestras de las traducciones francesa y catalana y del original italiano; semejanzas y diferencias en léxico, gramática. Importancia de estas traducciones para la identidad idiomática y el criterio de corrección. Noticia sobre LAURENT DE PREMIERFAIT, traductor francés del *Decamerón* y de otras obras; sus ideas y procedimientos (traducción no directa del italiano sino a través del latín con ayuda de un latinista); sus opiniones sobre similitudes y diferencias entre las lenguas implicadas. Otros traductores (LE MAÇON y sus ideas: riqueza del francés, su similitud con el griego, dominio por Le Maçon del italiano). Solo Le Maçon aprecia a Boccaccio como modelo digno de imitación. Las dificultades del primer traductor, prueba de la especificidad (Clôture) de las lenguas (italiano, francés) lo que recalca también el segundo traductor (Le Maçon). La diferenciación del *continuum* romance en lenguas separadas que culmina hacia el siglo XVI debe mucho a la traducción de obras literarias que acrecen la autoconciencia de las lenguas.

Nutrida sección de reseñas, 183-283, entre ellas: PAUL GHILS, *Les tension du langage. La linguistique de Jakobson entre le binarisme et la contradiction*; U. HOINKES/W. DIETRICH, eds., *Kaleidoskop der lexikalischen Semantik*; ROBERT DARDEL, *A la recherche du protoroman*; G. KLEIBER, *Anaphores et pronoms*.

Parte iberorrománica:

JOSÉ LUIS DARIAS C.; MARÍA DEL CARMEN RUISÁNCHEZ R., P. DOHOTARU, "El proceso de la velarización del fonema nasal distensivo en el español de Pinar del Río - Enfoque sociolingüístico", 287-297. Los informantes para esta investigación fueron 36 distribuidos en dos grupos de edad (18-25, 26-35), dos niveles socioculturales y los dos sexos. Señalan algunos estudios anteriores del tema, las condiciones en que se da la velarización

(límite de palabra, final de palabra, final absoluto, valor gramatical o léxico) y los porcentajes correspondientes para cada caso. En Conclusiones señalan que las mujeres velarizan más en límite de palabra y los hombres ante pausa final. “El contexto fónico Interior de palabra no se presta a la velarización en ninguno de los dos sexos”. La velarización tiene más valor léxico que gramatical. “En las variables socioculturales como en las de grupos generacionales se manifiesta de forma cruzada y diferenciadora la tendencia de la velarización, tanto por sexo como por contexto fónico”.

MARÍA PILAR GARCÍA GÓMEZ, “Procedimientos de ordenación en los textos escritos”, 296-315. Utilizando textos literarios y periodísticos analiza elementos que sirven para marcar el inicio y la continuación de una serie (numerales, *en primer (en segundo...) lugar, primero..., luego, primero... después*); los que marcan las partes en que se divide una serie: *por una parte / por otra (parte); por un lado / por otro (lado); de una parte / de otra (parte)*; señala algunos caracteres de los valores o funciones de estos elementos y de su distribución en el texto (a veces aparece solo uno de los elementos de la serie). Elementos que marcan el fin de la serie: *por último, para finalizar, en suma...*; algunas peculiaridades en su uso. En Conclusiones resume los oficios de los elementos estudiados: orden de sucesión, orden temporal, comienzo o fin, recapitulación, reformulación, modificación, etc.

JOACHIM KÜPPER, “Calderóns *En la vida todo es verdad y todo mentira*: Anti-skeptizistische Hyperbolisierung des Zweifels als Propädeutik des Fideismus (mit Bemerkungen zu Corneilles *Héraclius*)”, 316-346. Detallado examen de esta pieza de Calderón en la que éste pretende enfrentar el escepticismo de su tiempo mostrando los continuos equívocos o confusión de los hechos mediante la elaboración un tanto libre de sucesos del imperio bizantino, fundamentalmente alrededor de dos posibles herederos del trono ocupado por un usurpador. El núcleo filosófico de la posición de Calderón se muestra en estos pasajes.

También en esta escena ‘mágica’ queda clara la radicalidad de la posición, necesaria en la estrategia argumentativa pero posiblemente contraria a las intenciones que sostiene Calderón en esta pieza: el mundo en conjunto es engaño, de modo que aun las intervenciones de las instancias del mal, aquí de Lisipo como mago y por ello sirviente del demonio, quedan fundamentalmente sin efecto. El engaño es el engaño, por su lado, no puede ser más que engaño. Por eso vale la pena, como lo expresan después Eraclio y Astolfo, aun en situaciones en que el mal ha dominado, confiar en la moral cristiana que también frente al mundo en estado normal representa el instrumento más adecuado. Para superar el relativismo deben abandonarse, paradójicamente, todos

los niveles de comprensión del mundo que el cristianismo ortodoxo había respetado tradicionalmente, debe olvidarse toda racionalidad. Al fin del argumento de Calderón –esto queda claro en la mitad de la pieza– queda solo la alternativa del escepticismo radical o del fideísmo ciego (331-332).

Los dramas filosóficos del Calderón son en su mensaje, aun considerando las posibilidades hermenéuticas incluidas en ellos, quizás no intentadas por el autor, sencillamente «no abiertos» [...] Como concentrado del discurso dominante de su tiempo señalan que el rechazo por España de la modernidad tuvo aun otros motivos de los que son familiares a los historiadores o que estos últimos son consecuencia de aquellos: de la imposibilidad inducida por el discurso renovador contrarreformista de tomar el mundo en la forma que entonces estaba a la orden del día (332).

Finalmente se compara la pieza de Calderón con el *Héraclius* de Corneille: en éste no interesa qué es verdad o mentira sino cuáles son los fundamentos de un Estado firme.

WOLFGANG MATZAT, “Transkulturation im latinoamerikanischen Modernismus: Rubén Darío *Prosas profanas y otros poemas*”, 347-363. Sobre el modernismo, sus modelos franceses, sus caracteres, el hecho de ser “la primera contribución hispanohablante al modernismo internacional”. Romanticismo, parnasianismo, simbolismo, búsqueda de identidad dentro de la cultura occidental, carácter híbrido o mestizo del modernismo latinoamericano. El exotismo y la *décadence*: ejemplo de la *Sinfonía en gris mayor* de Darío comparada con *Symphonie en blanc majeur* de Gautier: identidades y diferencias (también con obras de Baudelaire, Rimbaud). A diferencia del exotismo europeo romántico y posromántico, “En el modernismo latinoamericano se produce un descentramiento de las fantasías románticas de evasión”. El parnaso, el simbolismo frente a los sentimientos y la expresión ante la naturaleza, la cultura –cristianismo, antigüedad; la acentuación de percepciones auditivas –musicalidad, también elementos de la escultura (de raíz parnasiana). Rasgos típicos de la *décadence* en Latinoamérica (Casal, Silva, Darío, Martí, Rodó). “En el modernismo latinoamericano se produce una atenuación de los rasgos decadentes de la lírica francesa posromántica”. Como muestra de la americanización del modernismo se analiza el poema *Del campo* de Darío, en el que se nombran lugares de Buenos Aires, y el gaucho del poema *Martín Fierro*. En fin, “La función formativa del modernismo consiste en dar expresión a una cultura híbrida”.

ANTONIO SOARES AMORA, “Miguel Torga –um clássico na modernidade”, 364-370. Breve estudio de este escritor portugués (1907-1995) y particularmente de su cuento *Vicente* de tema bíblico (el cuervo del Arca

de Noé que desobece a Dios). Soares halla en el cuento, como en el resto de la obra de Torga, originalidad, autenticidad vernácula, corrección idiomática y notables cualidades de estilo. En cuanto a su pertenencia a alguna escuela literaria, halla que “prefirió retomar los caminos de la literatura clásica: solo esos caminos, creía Torga, podrían llevar a la literatura portuguesa a obras perfectas, universales y perennes”.

Entre las Reseñas (371-434) están las de JENS LÜDTKE sobre el *Nuevo diccionario de americanismos*, ts. I-III (colombianismos, argentinismos, uruguayismos); la de I. NEUMANN HOLZSCHUH sobre T. KOTSCHI / W. OSTERREICHER / K. ZIMMERMANN, eds., *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*; CH. SCHMITT sobre F. LEBSANFT, *Spanische Sprachkultur: Studien zur Bewertung und Pflege des öffentlichen Sprachgebrauchs im heutigen Spanien*.

JOSÉ JOAQUÍN MONTES GIRALDO

Instituto Caro y Cuervo.