

El heterolingüismo literario en autores francófonos de origen español: bilingüismo literario y diglosia en Semprun, Blasquez, Del Castillo y Salvayre

Luisa Montes Villar

Universidad de Granada
España

Resumen: En el presente artículo analizamos, desde la noción de “heterolingüismo literario” (Grutman 1997), el contacto de lenguas francés-español en la obra narrativa de autores bilingües de origen español. En primer lugar, se aborda la obra de autores que acompañaron a sus familias al exilio cuando eran niños o adolescentes y adoptaron el francés como lengua de escritura: Michel del Castillo, Adélaïde Blasquez y Jorge Semprun. En segundo lugar, se analiza la novela *Pas pleurer* de Lydie Salvayre, autora bilingüe de origen español nacida en Francia. Desde el análisis comparativo se abordan las formas de vehicular narrativamente la doble pertenencia lingüística y cultural de dichos autores; los primeros alineados en formas más individuales de gestión del bilingüismo a través de la tematización de la lengua —“bilingüismo literario”— y la segunda a través de la reivindicación de la memoria histórica y de la manifestación de las tensiones del contexto en el que coexisten las dos lenguas —“diglosia literaria”— (Grutman 2003).

Palabras clave: Exilio, bilingüismo, diglosia, contacto de lenguas, heterolingüismo literario.

Literary Heterolinguism in French-speaking Authors of Spanish Origin: Literary Bilingualism and Diglossia in Semprun, Blasquez, Del Castillo and Salvayre.

Abstract: In this article we examine the contact between French and Spanish languages in the narrative work of bilingual authors of Hispanic origin within the framework of “literary heterolinguism” (Grutman 1997). Firstly, we focus on the work of authors who accompanied their families into exile as children or adolescents and adopted French as the language of writing: Michel del Castillo, Adélaïde Blasquez and Jorge Semprun. Secondly, we explore the novel *Pas pleurer* by Lydie Salvayre, a bilingual author of Spanish origin born in France. The comparative analysis deals with the forms of narrative vehicle of the double linguistic and cultural belonging of these authors; the first aligned to individual forms of management of bilingualism through the thematization of language —“literary bilingualism”—, and the second through the vindication of historical memory and the manifestation of the tensions of the context in which the two languages coexist —“literary diglossia”— (Grutman 2003).

Luisa Montes Villar

Keywords: Exile, bilingualism, diglosia, language in contact, heterolinguism.

Peer reviewed article: Recibido: 13.02.2020
 Aceptado: 11.04.2020

INTRODUCCIÓN

En el presente artículo abordamos el contacto de lenguas entre francés y español en un corpus de obras narrativas de ficción escrito por autores de origen español que, como consecuencia de la Guerra de España y del exilio republicano, se instalan en Francia y adoptan el francés como lengua de escritura.

Hemos seleccionado para su análisis una serie de fragmentos extraídos de la obra de dos de los llamados “niños de la guerra” (Molina Romero 2006: 558), Michel del Castillo y Adélaïde Blasquez, así como de la obra *L’Algarabie* de Jorge Semprun (Fayard, 1981), de la que su autor afirmó que “changea plusieurs fois de langue, comme un serpent change de peau” (Semprun 1998: 51-52). En ellos, el contacto francés-español pone de manifiesto la doble pertenencia cultural y lingüística de estos autores y les permite establecer un diálogo entre su pasado hispánico y el presente de escritura en lengua francesa. Por tanto, cumple una función dialógica y metalingüística al tiempo que memorial.

A dicho corpus hemos querido sumar la novela *Pas pleurer* (Gallimard, 2014) de Lydie Salvayre, autora de la llamada “segunda generación”, formada por los descendientes de los emigrantes y/o exiliados de origen español instalados en Francia.

Para referirnos al modo específico en el que el contacto de lenguas se manifiesta dentro del texto literario, hemos adoptado el concepto de *heterolingüismo literario* (Grutman 1997)¹, cuya

¹ Grutman define el heterolingüismo literario como “la présence dans un texte d’idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale” (Grutman 1997: 37). Con anterioridad, Elwert había definido la presencia de varias lenguas en el texto narrativo con el término *plurilingüisme littéraire*: “Par plurilingüisme littéraire, on peut entendre, d’une part, l’emploi de plusieurs langues dans le même milieu, mais séparément: soit d’après les matières traitées (philosophie, juridiction, théologie, littérature au sens propre), soit d’après les différents genres littéraires (poésie lyrique, épopée, littérature didactique). D’autre

definición alude tanto a la copresencia de varias lenguas dentro del mismo texto de ficción como a la de variantes de una misma lengua. No obstante, dada la temática del presente número, centrado en el contacto entre francés y español, excluirémos de nuestro artículo las variantes existentes dentro de la misma lengua, para poner el foco sobre la copresencia de estas dos lenguas en el espacio narrativo de ficción.

El objetivo de este trabajo es así el de comparar las funciones, la motivación y las manifestaciones del contacto de lenguas en los autores anteriormente citados, cuya lengua materna no es el francés y que comienzan a publicar a partir de finales de los años 1950, con aquellas presentes en una novela publicada en 2014 y escrita por una autora de ascendencia española pero nacida en Francia.

Las funciones del heterolingüismo literario se abordan en el primer apartado de este artículo, en el que se presenta un contexto histórico que describe su evolución y, particularmente, su desarrollo en el contexto francófono. En lo que se refiere a la motivación, tendremos en cuenta la división establecida por Tomashevsky (composicional, realista y estética)², que conectaremos con la distinción de Grutman entre bilingüismo literario y diglosia literaria (Grutman 2003: 7). Por último, para el análisis y la descripción de las manifestaciones del heterolingüismo literario, nos basaremos en la clasificación elaborada por Rainer Grutman (2002: 335), limitando su aplicación a las categorías que tienen relación con nuestro análisis.

part, on peut entendre par plurilinguisme littéraire l'emploi de différents idiomes à l'intérieur d'une seule et même œuvre" (Elwert 1960: 410). Entre un término y otro, hallamos el de *colinguisme*, empleado por Balibar en 1985. Sin embargo, para Grutman este término no expresa la mezcla y la hibridez aparejada al heterolingüismo que, para el autor, "il signifie aussi: la (con)fusion, le mélange, l'hybridité" (Grutman 2012: 52).

² Según Tomashevsky, la motivación comporta la justificación de la presencia de un elemento en la obra. En términos generales, podemos hablar de motivación composicional cuando el motivo queda justificado por su papel en el desarrollo de la trama; de motivación realista cuando el motivo viene exigido por la verosimilitud y de motivación estética cuando se atiende a una exigencia de novedad o de singularización de la forma (Tomashevsky 1978: 199-232). Esta división se recoge en la *Teoría de la literatura* de Boris Tomashevsky (1925) y, posteriormente, en la antología de formalistas rusos de Tzvetan Todorov titulada *Théorie de la littérature* (Seuil, 1965). La referencia que figura en nuestro estudio corresponde a la tercera edición de dicha antología en español publicada en 1978 y titulada *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*.

1. EL HETEROLINGÜISMO LITERARIO: FUNCIONES, MOTIVACIÓN Y MANIFESTACIONES

El contacto de lenguas en el seno del texto literario no es un fenómeno reciente³ y, lejos de ser excepción, puede considerarse una constante durante buena parte de la historia literaria europea.

Desde las tabletas cuneiformes sumerias (en torno al año 2500 a.C.) —en las que se relatan las primeras leyendas en torno a la confusión de lenguas (Yllera 2014: 314; Eymar 2011: 16), más tarde retomadas a través del mito bíblico de Babel recogido en el *Génesis*— hasta la convivencia del latín con las lenguas vernáculas o la preeminencia del francés como lengua de cultura europea hasta el siglo XVIII, la presencia del plurilingüismo literario ha sido constante, aunque haya atravesado momentos de mayor o menor visibilización en base al grado de aceptación y tolerancia del contexto de recepción, así como a los códigos estéticos en vigor. Como ha defendido Rainier Grutman:

Au fil des siècles, la récolte est plutôt impressionnante même. Des goliards d’hier, qui entrelardaient leurs poésies de vers latins, aux Chicanos d’aujourd’hui, qui passent de l’espagnol à l’américain ou à un mélange des deux (*spanglish*), la cohabitation des langues semble bien être une constante en littérature. (Grutman 2002: 325-330)⁴

En este sentido, ya en la comedia griega puede apreciarse un gusto por la traslación literaria de lenguas y dialectos diferentes del ático, que tendría su influjo sobre la comedia y la sátira romana (Yllera 2014: 315). Se ha observado cómo los escritores clásicos y los realistas se presentan más proclives al unilingüismo, mientras que durante la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco se practicaba un bilingüismo literario que estaba vinculado, primero, al uso de la lengua vernácula y del latín y,

³ Cfr. Elwert 1960; Combe 1995; Grutman 1997, 2002; Steiner 2002; Lawson-Hellu 2005, 2011; Lagarde 2007; Eymar 2011; Yllera 2014.

⁴ Yllera coincide con Grutman en los orígenes remotos y en la extensa, aunque irregular, historia de la convivencia de lenguas extranjeras en el texto literario: “No puede olvidarse la importante tradición que, con grandes precedentes clásicos, arranca de los primeros textos romances y cuenta con momentos de gran esplendor durante la Edad Media y especialmente en el siglo XVI. Decae a fines del siglo XVII, aunque sin desaparecer nunca totalmente, y cobra nueva vida a partir del Romanticismo” (Yllera 2014: 314).

posteriormente, del francés, siendo este muestra de prestigio cultural e intelectual (Steiner 2002; Eymar 2011).

Tal y como ha defendido Georges Steiner, desde finales del siglo XIX se produce un cambio de sensibilidad en el que el individuo establece una nueva relación con el *logos* que redonda tanto en el modo en que la cultura habita el lenguaje como en las representaciones de la identidad a través de la lengua y de la ficción literaria:

Un aspecto sorprendente de la revolución del lenguaje fue el surgimiento de un pluralismo lingüístico o “carencia de patria” en algunos grandes escritores. Estos grandes escritores están en relación de duda dialéctica no sólo respecto a su lengua materna —como Holderling o Rimbaud anteriormente— sino respecto a varias lenguas. Esto, que prácticamente no tiene antecedentes, se relaciona con el problema más amplio de la pérdida de un centro. (Steiner 2002: 10)

Puede así observarse cómo desde la novela decimonónica hasta la producida a partir de la segunda mitad del siglo XX, pasando por las vanguardias de principios de siglo, se produce una transición en la que al valor burlesco y satírico de la recreación del habla de los personajes se suma una dimensión ontológica que emerge como la expresión íntima del desarraigo del autor fruto de “la pérdida de un centro” (Steiner 2002: 10). Se trata de un giro marcado fundamentalmente por el desplome del historicismo romántico, por las grandes migraciones y exilios consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y por los procesos de emancipación de las colonias, acontecimientos históricos que determinan la historia, la literatura y la concepción de la lengua de la segunda mitad del siglo XX e inicios del siglo XXI.

1.1. FUNCIONES Y MOTIVACIÓN DEL HETEROLINGÜISMO LITERARIO

Dada la ubicuidad del fenómeno y su irregular trayectoria, las funciones⁵ que cumple el heterolingüismo en los textos de

⁵ Gardner-Chloros señala como funciones principales del contacto de lenguas en el contexto textual las siguientes: “introduction d’une citation, la désignation d’un interlocuteur, la réitération d’un message dit dans une langue et répétée dans l’autre (pour clarifier ce qui a été dit ou pour insister sur une certaine information), ou l’expression d’une émotion personnelle par l’introduc-

ficción han evolucionado históricamente e incluso, dentro del mismo periodo, de unos autores a otros o de unas obras a otras dentro de la producción de un mismo autor (Tessier 2007: 202)⁶.

Aunque se ha demostrado que la función burlesca o paródica va de la mano del contacto de lenguas desde sus orígenes, Grutman ha defendido la existencia de una literatura plurilingüe “seria” a la que tanto la historia como la crítica han prestado menos atención por su poder para desestabilizar la ecuación: una nación-una lengua-una literatura (Grutman 2002: 331). En ella la función política y reivindicativa de las minorías lingüísticas y culturales desempeña un papel fundamental.

En el contexto de la literatura francófona contemporánea —y principalmente como consecuencia de la emancipación de las colonias, de los movimientos poblacionales ocasionados por la misma, así como de la confrontación de las lenguas locales y de las variantes del francés empleado en las colonias frente a la lengua del Imperio— la concurrencia de lenguas, el discurso en torno a estas y su poetización se ha convertido en un motivo de tal centralidad que Sherry Simon ha convenido que “le pouvoir déstabilisateur du texte plurilingue est devenu un leitmotiv de la pensée de la modernité française” (Simon 1994: 27). En esta línea, la crítica quebequesa Lise Gauvin ha apuntado al surgimiento de una “surconscience linguistique” (Gauvin 2000: 8) entre los escritores francófonos precursora, no sólo de una nueva poética de la lengua (*ibid.*, 13), sino también de la conversión del texto literario en un “acte de langage” (*ibid.*, 8), es decir, un espacio de negociación capaz de impugnar el monolingüismo y, en último término, de perturbar las dinámicas de dominación presentes en los campos literarios nacionales. En este sentido, El Hadji Camara defiende en su tesis doctoral⁷ la hipótesis de una identidad de grupo entre los escritores francófonos basada, entre otros motivos secundarios, en la tematización que hacen de la lengua en base a una producción literaria marcada por los contextos de bilingüismo y plurilingüismo (Camara 2012: 148).

Entendemos así que el heterolingüismo literario cumple, para muchos de los autores emigrados en Francia, tres funciones principales: memorial, reivindicativa e identitaria. La copre-

tion d’une interjection ou d’un élément phatique [...]” (Gardner-Chloros 1983: 21-53).

⁶ Esta idea es también sostenida por Grutman, quien afirma: “Plus on fait intervenir de paramètres liés aux contextes dans lesquels les écrivains ont recours au plurilinguisme, plus il devient difficile de dégager des constantes” (Grutman 2002: 331).

⁷ Dirigida por Latté Lawson-Hellu (2012, University of Westther Ontario).

sencia de dos o más lenguas y su tematización, a través de la articulación de una suerte de metadiscurso, les permite conectar su pasado (en el caso que nos ocupa, hispanohablante) con un presente francófono y poner de manifiesto su doble pertenencia cultural. Al mismo tiempo, reivindican un “imaginaire des langues” (Glissant 2010: 112) que ponga fin a una conciencia monolingüe de la lengua. Por último, en tanto recurso estilístico extendido entre la comunidad migrante/exiliada, genera un sentimiento de pertenencia que se erige como uno de los motivos recurrentes de la “nouvelle Babel” (Casanova 1999: 50)⁸ en la que se convierte el París de la época.

Estas tres funciones conectan con la distinción establecida por Rainier Grutman entre bilingüismo literario y diglosia literaria (Grutman 2003: 7). Mientras que el primero se articula como un recurso expresivo y comporta una dimensión fundamentalmente individual en la que prevalece la tematización y la gestión afectiva del bilingüismo⁹, la segunda es transmisora de las tensiones sociales que se desprenden de un contexto en el que coexisten dos lenguas en desigualdad de condiciones.

Hemos observado, tal y como se desarrollará en apartados subsiguientes, que los textos de Semprun, Blasquez y Del Castillo encajan mejor en la primera categoría (que incide en la función memorial e identitaria) y, en ese sentido, la motivación del contacto de lenguas en sus obras es, en términos de Tomashevsky, más estética que realista y composicional. Por su parte, en la novela de Lydie Salvayre, a las funciones memorial e identitaria se suma la reivindicativa —de visibilización de una minoría cultural y lingüística (los exiliados republicanos en Francia)— y, en ese sentido, a la motivación estética se suma la

⁸ En su ensayo *La République mondiale des lettres*, Pascale Casanova describe la ciudad de París como capital de la consagración literaria de autores llegados de diferentes puntos del extranjero, fundamentalmente entre 1830 y 1945: “Paris demeure la capitale des “démunis” ou des marginaux spécifiques [...] et continue à donner existence littéraire aux écrivains des pays les plus éloignés des centres littéraires” (Casanova 1999: 230).

⁹ Los trabajos llevados a cabo por Olga Anokhina acerca de la relación entre la emigración y/o el exilio y el multilingüismo resultan de especial interés para interpretar las formas en las que se manifiesta el bilingüismo literario. La investigadora señala que “chaque personne gère le multilinguisme à sa manière car chez l’humain le linguistique, le langagier est intimement lié à l’affectif” (Anokhina 2011: 5), poniendo el acento sobre el impacto afectivo de una lengua sobre otra, principalmente “dans les conditions d’émigration, surtout si cette dernière a été imposée, comme cela est souvent le cas, par des circonstances géo-politiques (5).

composicional y la realista, aunque esta no sea interpretada desde la voluntad por parte de la autora de adecuación mimética, sino desde la búsqueda de verosimilitud y, por tanto, desde la recreación estética de una forma de habla que se materializa en el idiolecto de su madre. La diglosia literaria permite así a la autora poner de manifiesto de un modo contrastivo la asimetría existente entre el idiolecto de la madre (mezcla de francés y español) y el francés normativo de la comunidad de acogida.

Por último, las funciones y la motivación perseguidas por el autor al introducir varias lenguas en el texto literario determinan las manifestaciones que dichas lenguas asumen al ser representadas textualmente y la relación dialéctica que se impone entre ellas. A ello se suma el tipo de receptor al que se dirige la obra, que a menudo se configura como un agente determinante para el escritor a la hora de elegir las estrategias de incorporación de las lenguas extranjeras o la frecuencia con la que estas aparecerán en el texto.

1.2. MANIFESTACIONES DEL HETEROLINGÜISMO LITERARIO

La relación triangular entre autor, lector y modo de representación (manifestación) de la L2 en un texto mayoritariamente escrito en una L1 ha sido analizada por Rainier Grutman, quien establece una clasificación en seis categorías en base a la permeabilidad de un texto a las lenguas extranjeras.

En la primera, se hace referencia mediante la L1 a la L2, por lo que esta última sólo aparece “à l’état implicite de la suggestion” (Grutman 2002: 334). El heterolingüismo, entendido como concurrencia explícita de dos o más lenguas, queda neutralizado en aras de la comprensión del lector monolingüe. Esta estrategia suele emplearse cuando el narrador hace uso del estilo indirecto para trasladar las palabras de un personaje que se ha expresado en una L2 evitando así el uso explícito de esta última.

En la segunda categoría, la L2 concurre con la L1, pero seguida de procedimientos interpretativos —paráfrasis aclaratorias, traducciones yuxtapuestas, notas al pie, etc.— que garantizan la comprensión del texto heterolingüe al lector monolingüe. En palabras del autor, existe un “commentaire/ attribution en L1 avec représentation homogène de la L2” (Grutman 2002: 335).

En la tercera categoría, Grutman alude a una representación ficticia de la L2 en la que por medio de desviaciones sintácticas,

léxico-semánticas o fonéticas se reproduce el habla de un nativo de la L2 en L1 creando un efecto de realidad. En otras palabras, un hablante de la L2 utiliza la L1 revelando en su discurso interferencias propias del hablante no nativo respecto a la lengua normativa.

En la cuarta categoría, la L2 aparecería en alternancia intrafrástica con la L1 mediante elementos lexicalizados muy acotados como préstamos léxicos, nombres propios, expresiones fijas, etc.

En la quinta se representan las incorrecciones del nativo (hablante de la L1) en una lengua extranjera (L2). Ejemplo de ello lo constituiría la representación del habla de un francés que se expresa en español con las consabidas interferencias, desviaciones fonéticas, calcos, préstamos, etc. propios del hablante no nativo.

Por último, en la sexta categoría, emerge una transcripción fiel de la L2 en base al criterio de verosimilitud, con una frecuente alternancia de códigos —que, a menudo, supera el ámbito de la frase— y que suele incurrir en la ininteligibilidad o, cuanto menos, en una merma para la comprensión del lector monolingüe (Grutman 2002: 336).

Podemos así establecer una diferencia entre heterolingüismo literario implícito, en el que las lenguas entran en contacto sin concurrencia manifiesta de los dos códigos, y explícito, en el que la presencia material de las dos lenguas se hace patente.

En el siguiente epígrafe ilustramos, a partir de ejemplos extraídos de las obras de Jorge Semprun, Adélaïde Blasquez y Michel del Castillo, las manifestaciones del heterolingüismo literario a partir de las mencionadas categorías.

2. LA DIALÉCTICA DE LAS LENGUAS EN LOS ESCRITORES BILINGÜES: JORGE SEMPRUN, ADÉLAÏDE BLASQUES Y MICHEL DEL CASTILLO

Aunque no detallaremos en este trabajo datos biográficos de los tres escritores referidos, es importante señalar que tanto Semprun como Blasquez y Del Castillo proceden de familias con un nivel cultural y socioeconómico medio-alto, algunas de ellas con una desarrollada conciencia (e incluso militancia) política —que se traduce en su compromiso con la República— y, en mayor o menor medida, familiarizados con la lengua francesa asociada, en aquella época, a un cierto elitismo cultural. Este entorno (junto a razones vitales individuales) los determina, ya en el exilio, a escribir en un francés normativo que es la vía de acceso a la publicación, reconocimiento, legitimación y

consagración de su obra en el campo receptor. No obstante, la recurrencia más o menos explícita al español en sus textos es un rasgo estilístico común que les permite vehicular su doble pertenencia lingüística y cultural.

2.1. JORGE SEMPRUN Y SU ALGARABÍA

En 1985, Jorge Semprun reconocía ante Bernard Pivot en el programa literario de culto *Apostrophe* (1985) que su objetivo, tanto al hablar como al escribir en francés, era el de “devenir absolument indiscernable”, en un momento en el que, según el autor, existía en Francia “une xénophobie latente face aux rouges espagnols de l’armée en déroute”¹⁰.

La voluntad inicial de Semprun de pasar completamente desapercibido para los franceses, la censura que impedía sus publicaciones en España y el gusto por la lengua de Racine lo conducen a culminar una producción escrita principalmente en francés, aunque ampliamente traducida al español¹¹.

En *L’écriture ou la vie* (Gallimard, 1994), Semprun relata el despertar de su admiración por el francés en el verano de 1939, cuando tenía 15 años y descubre *Paludes*, de André Gide, cuya lengua, sostiene, nada tiene que ver con la “complexité rauque et baroque du castillan” (Semprun 1994: 190). Sin embargo, reconoce paradójicamente en la prosa de Proust “le rythme sinueux, la proximité de ma langue maternelle” (189), razón por la que se siente familiarizado con la misma.

A esta impresión de sinuosidad, complejidad y barroquismo de la prosa castellana ya se había referido con anterioridad en *L’Algarabie* (Fayard, 1981), pero a través de su *alter ego*, Rafael Artigas, escritor y poeta bilingüe (Semprun 1981: 175). En este caso es Luckacs (supuesto lector de Artigas que redacta un ensayo sobre las influencias proustianas en su narrativa) quien lo relaciona con el autor de *À la recherche du temps perdu*. Sin embargo, el propio Artigas lo corrige afirmando que no es de

¹⁰ Emisión disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=PdE75M6ibaU> (consultado 10-III-2020).

¹¹ Es preciso recordar que, aunque su obra está principalmente escrita en francés, Jorge Semprun redacta dos de sus libros en español: *Autobiografía de Federico Sánchez* (Premio Planeta, 1977) y su última novela, *Veinte años y un día* (publicada en 2003 y galardonada con el Premio José Manuel Lara en 2004). También se ocupa él mismo de la traducción de *Federico Sanchez vous salue bien*, publicada en Francia por Grasset en 1993 y pocos meses después en España bajo el título homónimo de *Federico Sánchez se despide de ustedes* (Tusquets, 1993).

Proust de quien bebe su estilo sino de su traductor al español, el poeta Pedro Salinas:

Cette allusion à Pedro Salinas, donc, aurait permis d'élucider d'où lui venait, à lui, Artigas, son côté proustien: de la matière même, originelle et matricielle, du langage, de l'essence même du phrasé castillan — complexe, structurellement enclin au baroque, naturellement porté aux arabesques des incidentes et des digressions— sous-jacent chez lui, même lorsqu'il écrivait en français. (Semprun 1981: 40)

El narrador pone de manifiesto el modo en que los ecos del español resuenan bajo la prosa francesa de Artigas, personaje que, al igual que Semprun, es un escritor de origen español instalado en Francia. Se trata, pues, de unos textos que sólo existen en la ficción, a los que el lector no tiene acceso salvo en las contadas ocasiones en las que se reproduce algún fragmento. Por ello, es el narrador el que, en alusión a los mismos, describe, articulando una suerte de *mise en abyme langagière*, esa representación elíptica de la L2 que se presenta, tal y como defendía Grutman, "à l'état implicite de la suggestion" (Grutman 2002: 334). Se trata en este caso de la recreación literaria del "bilinguisme déraciné" de Artigas (Semprun 1981: 44) a través de un mecanismo de transposición¹² o de "représentation fictive de L2" (Grutman 2000: 335) por el que la L2 se advierte bajo la sintaxis, la morfología o la fonética de los enunciados en L1. No obstante, este efecto lingüístico no se hace explícito en la novela, ya que el lector sólo tiene acceso a esos textos de Artigas a través de las descripciones y de los comentarios del narrador (función metalingüística).

Otra forma de representación elíptica del contacto de lenguas y concretamente de las interferencias que se producen entre francés y español, la encontramos en el siguiente pasaje, en el que puede identificarse una motivación realista: "Elle parlait en castillan, bien sûr. Elle n'avait donc pas dit 'cousin germain', mais 'cousin-frère', comme on dit dans cette langue: *primo hermano*" (Semprun 1981: 138). En él, el narrador describe la forma de habla de otra española en Francia, "Mercédès" (142), cuyo nombre se transcribe siguiendo la acentuación francesa, que utiliza el calco "cousin-frère" (138, 148), "cousine-soeur"

¹² Este fenómeno de transposición ha sido definido por Lawson-Hellu como "le processus d'expression du contenu énonciatif d'une langue d'origine, langue-source, dans une langue d'arrivée, langue cible" (Lawson-Hellu 2005, citado en Camara 2011: 35).

(149) —*primo hermano* y *prima hermana*, respectivamente— para referirse al *cousin(e) germain(e)* francés. Se trata, pues, de la reproducción de las interferencias lingüísticas de una hispanófona que incurre en el empleo de calcos al hablar en francés. Otro ejemplo, pero en sentido inverso, lo encontramos en este fragmento en el que se reproduce lo dicho en español con acento francés por un personaje de segunda generación, Perséphone, hija del libertario español exiliado en Francia Eleuterio Ruiz:

De fait, il avait dit *guapa* en castillan, et Perséphone avait répondu dans le même langage, dont elle n'avait pas l'habitude et qu'elle parlait avec un accent français assez touchant. 'No me llames guapa, llámame puta!, s'était-elle écrié avec une violence soudaine. (Semprun 1981: 70)

En los ejemplos hasta ahora presentados, permanecemos en el ámbito de la descripción por parte del narrador de formas de habla en las que interfieren francés y español. Sin embargo, esta representación elíptica se hace explícita cuando se reproducen en la novela fragmentos de las obras literarias de Artigas o de las entrevistas (grabadas con magnetófono y transcritas en cursiva) que este ofrece a Anna-Lise, discípula de Luckacs recién llegada a París desde la Escuela de Budapest para investigar la obra del autor bilingüe. En ambos casos, la concurrencia de francés y español se explicita a través de la alternancia de códigos, sea esta intra o interfrástica, y del juego de (in)fidelidades y traiciones de la (auto)traducción. En el ejemplo que se presenta a continuación, y en correspondencia con la categoría 4 descrita por Grutman, se observa una muestra léxica de la L2 que no trasciende el marco de la frase y en la que la L1 sirve para aclarar dichos elementos exógenos:

Je récapitule D'abord le vestibule d'où partait le couloir Après un petit salon meublé principalement par un tresillo c'est-à-dire un ensemble de trois pièces composé par un sofa ou un canapé flanqué des deux indispensables fauteuils Le tout dans ce cas-ci tapissé de velours rayé vert et rouge Venait ensuite une grande salle à manger bardée d'acajou brillant À moins que ce ne fût palissandre Caoba y palosanto Écoute comme ça sonne mieux Caoba y palosanto! Puisque les mots espagnols me reviennent en mémoire je dirais que le buffet se nomme en espagnol aparador J'ai toujours été sensible aux associations sémantique que ce mot espagnol déclenche en moi Aparador évoque pour moi l'appareil l'apparat et l'apparence de la vie quotidienne familiale Beaucoup plus tard à une époque où j'étais revenu en Espagne j'avais

*projeté par dérision d'écrire avec un ami une Fenomenología del Aparador
Une Phénoménologie du Buffet Analyse sémiologique en quelque sorte des
mythes domestiques de la famille traditionnelle espagnole à travers ce meuble
ostentatoire et indispensable [...]. (Semprun 1981: 48-49)*

La memoria del personaje aparece ligada a palabras de su lengua materna, algunas porque representan elementos culturales; otras, sonoridades que se prestan a la evocación sentimental y que se erigen en el texto como la magdalena proustiana cuyo estímulo propicia, en este caso, asociaciones semánticas, así como una suerte de abolición entre pasado y presente favorecida por la copresencia de las dos lenguas.

La autotraducción que Artigas realiza de sus propios poemas escritos en español —“langue qu’il utilisait habituellement pour ses écritures intimes” (Semprun 1981: 43)— comporta otra de las estrategias empleadas por Semprun para hacer concurrir las dos lenguas, aunque en este caso el contacto entre ambas se produzca en tiempos diferentes de la trama, como en el ejemplo que se presenta a continuación:

*La madre patria se abrirá de piernas:
llegaremos a nado
por el estuario oceánico del sexo
hacia lo ignoto y lo recóndito,
o entraremos a saco,
por el ojo del ano*

[...]

Quelques jours plus tard, la jeune Allemande lui ayant demandé de traduire pour elle —polyglotte, mais ignorant le castillan— ce poème à l’existence duquel il avait été fait allusion au détour d’un entretien sur le bilinguisme déraciné d’Artigas, celui-ci l’avait transcrit —tout au moins ces premiers vers— de la façon suivante:

*La mère patrie écartera les jambes:
Nous remonterons à la nage
le vaste estuaire de son sexe navigable,
vers l’inconnu et occulté, ou nous mettrons à sac
le sanctuaire de l’oeil du cul...*

Il faut bien préciser que dans cette transcription approximative, qu’Artigas improvisa verbalement pour la jeune Allemande deux ou trois jours plus tard, seuls les deux derniers vers lui posèrent problème. En apparence, c’étaient les plus simples, les plus faciles: *entraremos a*

sacol por el ojo del ano, pouvant en effet se traduire littéralement par “nous mettrons à sac/ l’oeil du cul” (*ano*, c’est évident, n’étant mis ici à la place de *culo* que pour les besoins de l’assonance avec *nado*, et subsidiairement *saco*) [...] (Semprun 1981: 44-45).

Puede así percibirse la integración de palabras y frases cortas en español que se acompañan frecuentemente de procedimientos aclaratorios. Se respeta la norma gramatical de las dos lenguas, aunque prevalece el uso aleatorio de las reglas de puntuación y los elementos exógenos aparecen a menudo distinguidos tipográficamente (generalmente mediante el uso de la cursiva):

–*Qué te pasa?* Demande-t-elle (Que t’arrive-t-il?) brièvement.
Il lui dit, péremptoire, ce qui lui arrive: son désir d’elle.
Elle hausse les épaules.
–*No te pongas*, dit-elle, (Ne deviens pas) *sentimental!*
Il rit, détendu, maintenant qu’il peut parler: le langage est son fort.
–*¿Sentimental? No he dicho que te amo, he dicho que te quiero!* (Sentimental? Je n’ai pas dit que je t’aimais, je dis que j’ai envie de toi!).
Elle rit aussi, lui effleure les doigts.
–*Bueno, pues no te pongas ni sentimental ni semental*, dit-elle.
(Semprun 1981: 145)¹³

A lo largo de la novela, encontramos otras formas de representación del español en las que se percibe “un compromiso entre la ilusión realista y las exigencias de la construcción estética” (Tomashevsky 1978: 219). Uno de los responsables militares de la Z.U.P de origen español, Pedro Vargas, espeta: “Ils sont partis, ces *maricons?*” (Semprun 1981: 73), enunciado en el que se aplica la norma de formación del plural francés a una palabra española, mecanismo que pone al descubierto la forma de habla de dicho personaje.

La relación dialéctica entre francés y español emerge también a través de la paronomasia —“les apparences étaient sauvées, et même suaves” (*ibid.*, 139)— y de la recuperación intertextual de poemas, cancioncillas, expresiones hechas, refranes, etc. que abundan en el ritmo sincopado que proporcionan los juegos de galicismos e hispanismos con los que Semprun entretiene su obra literaria:

¹³ Esta misma operación pero a la inversa la encontramos más adelante: “–Je m’en vais, Carlos, (*Me voy, Carlos*) dit-elle, décidée” (Semprun 1981: 155).

Il a envie de crier, il la serre contre lui, lui murmure à l'oreille les vers de Miguel Hernandez: *Me voy, amor, me voy, pero me quedo/ pero me voy, desierto y sin arena/ Adiós, amor, adiós hasta la muerte.* (Je m'en vais, mon amour, je m'en vais mais je reste/ mais je m'en vais, désert, désensablé/ Adieu, je t'aime, adieu jusqu'à la mort.) (*ibid.*, 156)

Se trata de una estrategia habitual en Semprun que puede identificarse igualmente en otras de sus obras como, por ejemplo, *L'écriture ou la vie*:

Le bleu d'un ciel d'août sur la tombe de César Vallejo.

En somme, je ne possède rien d'autre
que ma mort, pour exprimer ma vie...

Mais je ne me souvenais pas, en regardant le bleu du ciel, de ce poème de Vallejo en français. Je m'en souvenais en espagnol, bien entendu. Car le Péruvien Vallejo avait été peu traduit. Et il n'était pas bilingue, comme l'étaient le Chilien Vicente Huidobro et l'Espagnol Juan Larrea. Malgré quelques mots français ironiquement glissés dans ses *Poemas Humanos*, César Vallejo n'était pas vraiment bilingue comme les deux autres.

*En suma, no poseo para expresar mi vida,
sino mi muerte...*

Je me souvenais donc en espagnol du début de ce poème de Vallejo, tout en regardant le bleu du ciel sur sa tombe, dans le cimetière Montparnasse. (Semprun 1994: 190)

Como señala Semilla Durán en relación con *L'Algarabie*, de la dialéctica entre la lengua materna de Semprun (el español) y la lengua adoptada para la escritura (el francés) se desprende una función paródica a la par que poética y memorial. Ya sea con presencia explícita o implícita de la L2, los juegos de palabras, los calcos, las traducciones literales de colocaciones y/o de unidades fraseológicas¹⁴ no lexicalizadas en francés, las adaptaciones morfológicas acordes a la fonética del francés redundan en un "ejercicio de reflejos y transgresiones" en el que "el español aparece a menudo como la corriente subterránea que insemna

¹⁴ Algunas de las expresiones lexicalizadas en español no utilizadas en francés y traducidas literalmente por Semprun son "armoire de lune" (Semprun 1981: 50), "maîtresse-de-clefs" (51), "cousin-frère" (148) y "cousine-soeur" (149).

el cuerpo de la lengua francesa con la potencia de una intimidad latente y silenciada” (Semilla Durán 2007: 253).

2.2. LOS NIÑOS DE LA GUERRA: ADÉLAÏDE BLASQUEZ Y MICHEL DEL CASTILLO

La función metalingüística presente en *L’Algarabie* de Jorge Semprun se hace extensiva al conjunto de la obra narrativa de Adélaïde Blasquez. En su novela *Le bel exil* (Grasset, 1999), Blasquez compara las expresiones *tenir compagnie, se rafraîchir la mémoire* y *tuer le temps* con sus equivalentes en español *hacer compañía, hacer memoria* y *hacer tiempo* para permitirse, de este modo, emitir un juicio de valor sobre ambas culturas:

[...] “Tenir compagnie” se dit en espagnol “faire de la compagnie”, hacer compañía. Ça l’étonne. Ça l’occupe. Ça fait diversion à la mémoire. Là, tout d’un coup, elle lui paraît de taille, la nuance. On tient à la main une casserole, un balai, un livre, on tient le sexe de l’homme aimé dans sa main, mais qu’est-ce qu’on tient quand on tient compagnie? Du vent, voilà ce qu’on tient. (Blasquez 1999: 314)

[...]

– Il y a une expression très jolie en français pour dire qu’on essaie de se rappeler quelque chose.

– Fouiller dans ses souvenirs ?

– Perdu.

– Se rafraîchir la mémoire ?

– Gagné. Dans votre langue, la mémoire est au mieux un objet brûlant qu’on ne manipule qu’avec certaines précautions...

– Et au pire ?

– Une cave. Une cave glacée où on descend à contrecœur et qu’on fouille par nécessité, des fois qu’on y retrouverait la chose perdue. En espagnol...

– En espagnol “on fait de la mémoire” ?

– Affirmatif. Se hace memoria [...].

En Espagne, on n’a pas pour habitude de fouiller dans ses souvenirs, il ne viendrait à l’idée de personne de mettre son passé au frais. (318)

[...]

Chez vous, on dit “tuer le temps”. Chez nous, on dit “faire du temps”. Chez vous, les temps vides sont les ennemis à abattre, on les transforme en

temps morts et la question est réglée. Vous autres Français, vous usez sans compter des auxiliaires indirects. Les Espagnols sont très précautionneux avec les verbes. Quand ils disent "tenir", "prendre", "faire", "avoir", "être", ils savent à quoi ils s'engagent. (319)

En estos casos, al igual que en los ejemplos escogidos de *L'Algarabie*, no predomina la motivación realista de recreación de formas de habla características de personajes bilingües, sino, más bien, una suerte de interdiscursividad entre las dos lenguas que pone de manifiesto las diferencias y las interferencias existentes y que, en el caso de Blasquez, requieren de la presencia explícita de las dos sin que ello comporte una merma en la comprensión del texto, puesto que la L1 sirve para aclarar los segmentos injertados en L2.

Un rasgo que diferencia la narrativa blasquiense de la de Semprun y Del Castillo es el modo en que esta dialéctica entre las dos lenguas aparece encarnada en la dualidad cuerpo/mente. La lengua española es definida por la autora como lengua "des viscères" (Blasquez 2011: 17)¹⁵, frente al francés, lengua adquirida de la razón, estableciendo así una asimetría de registros. El español, a través de elementos fáticos, interjecciones o vocativos, vehicula una subjetividad que desvela la interioridad profunda y visceral que representa el mundo hispánico para la autora. Asimismo, este no es considerado por la escritora como lengua materna sino como "langue paternelle" (Blasquez 1968: 126) y, en ese sentido, lengua masculina que sirve para gritar, vilipendiar e insultar: "Me cago en la puta que te parió, tío cabron [sic]!" (126); "Quiero que me hagan puñetas" (40); "¡me cago en la mar, ya pueden irse a la mierda de una puta vez los turistas!" (Blasquez 1999: 46); "C'était encore moi qui allais devoir me dépatouiller toute seule ¡puta madre!" (Blasquez 1990: 206).

Las interjecciones, los insultos y las palabras malsonantes en español irrumpen con virulencia generando un efecto, no sólo de extrañeza idiomática, sino de contraste entre oralidad y escritura.

En un diálogo entre dos de las internas del centro psiquiátrico *Les Garidelles*, escenario de su novela *La Ruche*, concurren francés y español, este último en vocativos y expresiones exclamativas, poniéndose de manifiesto la función emotiva que la autora asigna a su lengua natal:

¹⁵ Expresión extraída de su obra inédita *Les Bluettes*.

–*¡Rehostias!*

Mais elle ne me permet pas de broder sur ce thème, elle bifurque soudainement dans une tout autre direction :

–Adelaida, je suis amoureuse.

–Amoureuse? *¡Ole, viva la Pepa!*

–*No, mujer*, je n’ai pas envie de rire, j’ai besoin de tes conseils. (219-220)

Más adelante, añade otros improprios tales como: *¡Los cojones de la Virgen Santísima!, ¡joder!, ¡recoño!* (221)¹⁶. El contraste entre el francés¹⁷, lengua dulce y equilibrada que responde a las delectaciones de la razón y a lo sublime de la experiencia poética, y el español, oral, sonoro y desmesurado, se pone de manifiesto en el siguiente fragmento en el que la autora evoca los versos del poema *France, mère des arts, des armes et des lois* de Joachim Du Bellay:

Le français jamais ne m’a trahie. France, France, toi dont je n’ai pas eu la chance de sucer la langue avec le lait maternel, rends-moi mon âme, ô France, réponds à ma triste querelle [...]. Il ne comprend pas! Me cago en la puta que te parió, tío cabron [sic]! (revenue au médium, c’est une propriété qu’à ma langue paternelle de toujours me ramener au médium, la voix, cette fois était pleine, sonore et retentissait entre les murs ripolinés comme un boulet de canon) (Blasquez 1968: 126).

Para Blasquez, el español encarna, así pues, una lengua atávica, sonora y que sirve para el insulto, pero también para expresar el grito hondo, una parte profunda y desgarrada del ser humano que se enuncia difícilmente a través de la palabra y

¹⁶ En *Pas pleurer* de Lydie Salvayre también puede identificarse esta tendencia de empleo del español en el uso de palabras malsonantes e insultos —“cabrón”, “sinvergüenza” “On va lui fermer la gueule à ce bourgeois!” (Salvayre 2014: 21); “cabrón” (23); “yo la revolución me la pongo en el culo!” (46); “Me cago en Dios”, “Me cago en tu puta madre” (60)—; en la presencia de interjecciones y locuciones interjectivas —“Dios mío” (14, 78); “Y aquí mando yo!” (46); “Qué aburrimiento”, “Madre mía” (62)—; y en la recurrencia a oraciones y tópicos religiosos, a menudo burlados o ultrajados como es el caso de este Padre Nuestro: “Puto Nuestro que estás en el cielo, Cornudo sea tu nombre, Venga a nosotros tu follón, Danos nuestra puta de cada día, y déjanos caer en la tentación...” (42).

¹⁷ En *Mais que l’amour d’un grand Dieu*, ópera prima de la autora, Blasquez define el francés como la “douce langue que je n’ai pas eu le bonheur de sucer avec le lait maternel!” (Blasquez 1968: 144).

para la cual la escritora recurre a expresiones fáticas e interjecciones que vehiculan sentimientos como la tristeza, la ira, la cólera o el amor¹⁸.

En lo que se refiere a Michel del Castillo, el escritor de origen madrileño ha sido considerado por Maryse Bertrand de Muñoz —junto a Agustín de Vilallonga— como un caso paradigmático de asimilación a la cultura francesa. Del Castillo reniega inicialmente de sus raíces hispánicas, se define a sí mismo como autor francés y afirma no haber tenido que confrontarse a la dificultad de la elección de la lengua, pues su lengua había sido siempre la francesa: “Je n’ai pas eu à ‘choisir’ de m’exprimer en français pour la bonne raison que le français a toujours été ma langue, depuis ma petite enfance” (Del Castillo 1996: 24).

En su obra *Le crime des pères* opone el español, lengua del resentimiento, al francés, lengua dulce y curativa que le permite rehacerse en la ficción¹⁹. El contacto de las dos lenguas en su obra narrativa está muy acotado y se limita en la mayoría de los casos a la alternancia intrafrástica, mediante la integración de gentilicios, patronímicos y términos que representan referencias culturales para las que el autor no encuentra equivalente en la lengua francesa²⁰ y que aparecen, a menudo, seguidas de una explicación, de una traducción yuxtapuesta en el cuerpo del texto o de una nota a pie de página: “Mais il entendit qu’elle expliquait à sa nurse comment chaque nuit des groupes de prisonnières étaient emmenées pour le *paseo*. Il ne comprenait pas très bien le sens de ce mot. Mais il l’avait si souvent entendu qu’il devinait que sa mère courait un grave danger” (Del Castillo 1995: 34) o “C’était une petite gare perdue. Un *guardia civil*, assis sur un banc, fumait une cigarette, enveloppé dans son manteau” (233). Igual sucede con la palabra *machote*, seguida de una nota a pie de página del autor en la que puede leerse: “Littéralement: gros mâle”.

Esta misma estrategia la articula en obras posteriores como *La guitare*, en la que el personaje principal, de origen gallego, reflexiona sobre el sentimiento de morriña:

¹⁸ En la entrevista concedida a Martin y Drevet para la publicación *La langue française vue d’ailleurs*, la autora afirmaba: “Personnellement, l’espagnol est ma langue affective. Affective et organique. Si je pense “j’ai envie de manger”, ce sera en espagnol, “je t’aime”, ce sera en espagnol. Et si je pense des choses avec mon intellect, ce sera en français” (Blasquez 2001: 271).

¹⁹ Cfr. Molina Romero (2008: 117-130).

²⁰ Cfr.: “Morrina” [sic], “gaita” (Del Castillo 1984: 21), “ria” [sic] (50), “paseo” (Del Castillo 1995: 34), “guardia civil” (233), “machote” (71) “farinetas” (207), “porrones” (215), “serrano” (260), “diestro” (254) etc.

La *morrina* [sic], c'est pire. C'est la nostalgie d'un passé qui n'a jamais existé. Ce terme, je ne peux pas non plus le traduire. Comment le pourrais-je? Il faut être d'ici pour le comprendre. C'est pourquoi je te disais qu'être "de" quelque part était une chose très importante. Non. Tu ne peux pas savoir que c'est la *morrina* [...] la *morrina* c'est toute ma région. (Del Castillo 1984: 21)²¹

Comprobamos así que el contacto de lenguas en la obra narrativa de Michel del Castillo no exhibe el protagonismo que le otorgan Semprun o Blasquez, probablemente por ese desapego inicial a la lengua española que se traslada a buena parte de su producción. El uso del español queda prácticamente reducido a la necesidad de nombrar realidades culturales inexistentes en la cultura de recepción del texto y no se aprecia una tematización expresa de la lengua y del bilingüismo tal y como queda articulada en Semprun y Blasquez. Por otra parte, en ninguno de los tres casos parece que el heterolingüismo literario comporte, salvo de modo residual, una motivación realista, sino más bien composicional y, sobre todo, estética. La inteligibilidad de los textos de los tres autores por un lector francófono monolingüe no parece cuestionarse, ya que se observa una preocupación por aclarar, a través de diferentes procedimientos interpretativos, los términos aislados o fragmentos en español incorporados al texto en francés.

3. DIGLOSIA LITERARIA EN *PAS PLEURER* DE LYDIE SALVAYRE

En 2014 la novela *Pas pleurer* de Lydie Salvayre se hizo con el máximo galardón de las Letras francesas, el Goncourt. La destacable presencia del español en un texto escrito mayoritariamente en francés condujo a Álex Vicente del diario *El País* a titular uno de sus artículos: "Lydie Salvayre, un Goncourt ni en francés ni en español: en frañol"²². Bernard Pivot, presidente de la *Académie Goncourt*, declaró que se trataba de un libro con un estilo muy original, pero añadió: "Je regrette qu'il y ait parfois

²¹ La primera edición de *La guitare* fue publicada por René Julliard en 1957.

²² Cfr. entrevista publicada en la edición digital de *El País*: https://elpais.com/cultura/2014/11/05/actualidad/1415193014_489627.html (consultado 4-IV-2020).

trop d'espagnol"²³. La autora, por su parte, afirmó que se trataba de "un bras d'honneur à la langue dominante"²⁴, unas declaraciones con las que ponía de manifiesto su voluntad de transmitir, mediante el heterolingüismo literario que caracteriza su novela, las tensiones sociales que se desprenden de un contexto en el que coexisten dos lenguas en desigualdad de condiciones (recordemos que esta es la definición de diglosia literaria aportada por Grutman).

Salvayre relata la historia de vida de su madre, una republicana que tras la sublevación del verano de 1936 se enrola en el movimiento libertario y acaba por exiliarse a Francia. El relato de Montse se va entrelazando con referencias a la narración *Les grands cimetières sous la lune* de Georges Bernanos, una estrategia discursiva con la que la autora se permite enfrentar el registro literario con el frañol idiolectal de su progenitora, que la autora define como "una lengua mixta y transpirenaica llena de incorrecciones, barbarismos, neologismos y confusiones" (Salvayre 2014)²⁵.

Aparte del amplio abanico de variedades y registros de francés que la autora emplea recurrentemente en su narrativa (y que también en esta novela puede apreciarse), el contacto entre las dos lenguas se materializa a través de la alternancia de códigos (*code-switching*), en la que francés y español concurren de manera explícita sea de forma intrafrástica o interfrástica y a través de la mezcla de códigos (*code-mixing*)²⁶.

Ejemplos de alternancia de códigos intrafrástica los encontramos en enunciados en los que se incorporan palabras aisla-

²³ Cfr. Vély, Yannick: «La sensation Lydie Salvayre», *Paris Match*, 5-XII, 2014, <https://www.parismatch.com/Culture/Livres/Lydie-Salvayre-prix-Goncourt-2014-pour-Pas-pleurer-646650> (consultado 4-IV-2020).

²⁴ Reportaje sobre la autora y su obra de Saint-André, Bénédicte: «Le fragno, ce bras d'honneur à la langue dominante», *Mediabask*, 18-X-2016, https://www.mediabask.eus/es/info_mbsk/20161018/le-fragno-ce-bras-d-honneur-a-la-langue-dominante (consultado 12-I-2010).

²⁵ Entrevista publicada en la edición digital de *El País* (11-V-2014), https://elpais.com/cultura/2014/11/05/actualidad/1415193014_489627.html (consultado 4-IV-2020). Otra definición de frañol aportada por la autora en su obra es: "Une langue mixte et transpyréenne" (Salvayre 2014: 16).

²⁶ Siguiendo a Rotaetxe, entendemos por alternancia de códigos la copresencia de dos lenguas (base e injertada), sea de modo interfrástico o intrafrástico, en la que existe una transferencia de normas (Rotaetxe 1999: 60). La estructura morfosintáctica no suele verse afectada, salvo en el caso de la alternancia intrafrástica por la incorporación de etiquetas o *tags* en el enunciado. Por su parte, la mezcla de códigos implica "imbricación" de las dos lenguas o variantes, razón por la cual la morfología puede verse afectada significativamente.

das en español, generalmente muy connotadas dentro del contexto de la guerra de España y de la posguerra —dueños, señorito, burgués, rojos, fachas²⁷—, relacionadas con momentos históricos —los Hechos de mayo” (Salvayre 2014: 251), la *Retirada* [sic] (275)— o *tags* que, en algunos casos, funcionan como vocativos: “Mais pour qui il se prend ce cabrón! Il va le regretter ce sinvergüenza! [...] On va lui faire fermer la gueule à ce burgués!” (21). También es recurrente la alternancia interfrástica: “El tiempo hace y deshace, un tal gusta un día y disgusta otro día, hay que acostumbrarse, commente ma mère qui parle quelquefois comme un publicitaire” (66); “Et nous ne nous calmérons pas avec quelques os et quelques caresses. Se acabó la miseria. La revolución no dejará nada como antes. Nuestra sensibilidad se mudará también. Vamos a dejar de ser niños. Y de creer a ciegas todo lo que se nos manda” (55); o el recurso a la intertextualidad mediante fragmentos literarios: “A mis soledades voy, de mis soledades vengo” (12).

Aunque en la mayoría de los casos estos enunciados en español no se acompañan de ningún procedimiento interpretativo, lo que justificó en el momento de la publicación de la obra que esta fuese criticada por su opacidad e ininteligibilidad para el lector monolingüe, pueden observarse algunos casos en los que las traducciones yuxtapuestas intervienen para arrojar luz sobre una expresión o palabra. Se trata de lo que Grutman clasificaba de “représentation homogénéisante de L2” (Grutman 2002: 336): “Sans quoi il risquait d’aller au-devant des pires ennuis. Cuidado con el pelirrojo! Gaffe au rouquin!” (Salvayre 2014: 146); “La propagande franquiste veille à ce que ne transpire aucune image témoignant des exactions perpétrées par el terror azul (la terreur bleue, de la couleur de l’uniforme phalangiste)” (138); “Et dans ce jaleo, dans ce brouhaha, quel mot formidable, ma chérie!, dans le brouhaha des discussions, des éclats de rire... une voix tout à coup s’élève” (115).

No obstante, estos procedimientos ya fueron identificados en los ejemplos presentados de Semprun, Del Castillo y Blasquez. Por ello, pondremos el foco en esta última parte del artículo en lo que hemos considerado específico de *Pas pleurer* respecto al contacto de las dos lenguas: la recreación del frañol idiolectal de Montse (la madre) teniendo en cuenta (de modo transversal) la voluntad de marcar la asimetría de este respecto

²⁷ Cfr.: “Car doña Pura fait partie de ces personnes que dans le village, par un raccourci éloquent, on appelle fachas. Fachas est un mot qui, prononcé avec le tcheu espagnol, se lance comme un crachat” (Salvayre 2014: 20).

al francés normativo en el que se desenvuelve la hija (Lydie/Lidia), nacida y escolarizada en Francia, que, a lo largo de la obra, comenta irónicamente y corrige las desviaciones o interferencias lingüísticas de su progenitora²⁸: “[...] dit ma mère dans un français sophistiqué autant qu’énigmatique” (43); “commente ma mère qui parle quelquefois comme un publicitaire” (66); o, “Alors quand on se retrouve en la rue, je me mets à griter (moi: à crier)” (13). En estos ejemplos, la narradora hace referencia, mediante el estilo indirecto y directo respectivamente, al frañol idiolectal de su madre. En el primero y segundo, emite un juicio de valor tildándolo sarcásticamente de “sofisticado”, “enigmático” y “propio de un publicitario”; en el tercero, utiliza dos de las estrategias más recurrentes de la novela: en primer lugar, la interferencia por analogía (caso del uso alterado de la preposición “en la rue” en lugar de “dans la rue”); en segundo lugar, la alteración morfológica de una palabra por atracción paronímica, como se aprecia en el uso del verbo en español (*gritar*) afrancesado mediante la incorporación de la desinencia francesa de la conjugación en *-er* (*griter*)²⁹, que, además, va seguido entre paréntesis de su uso normativo precedido del pronombre átono de primera persona “moi”, con el que la narradora se autodesigna para indicar el modo en el que ella lo emplearía. Esta estrategia —que la encontramos en otras partes del texto: “je me raccorde (moi: je me rappelle) (14)—redunda así mismo en el sentimiento generalizado de vergüenza de las segundas generaciones frente a las particularidades de habla de sus progenitores no nativos³⁰.

Otra de las estrategias que permiten a la autora “superponer” las dos lenguas sin que el español aparezca de forma manifiesta en el texto (“à l’état implicite de la suggestion”, como afirmaba Grutman) es la explicitación de las diferencias fonéticas entre francés y español: “Diego est là qui me mire, qui me mange des yeux, qui me relouque comme tu dirais, et si je

²⁸ Para una lectura sobre las estrategias lingüísticas articuladas por Salvayre en *Pas pleurer*, véase: Montes Villar, Luisa (2017); González Hernández, Ana Teresa (2017); Filhol, Benoit/ Jiménez-Cervantes Arnao, María del Mar (2018).

²⁹ En la novela se aprecian otros ejemplos similares como “rechister” (Salvayre 2014: 13) o “se coloquer” (193).

³⁰ Así lo ha reconocido la autora al afirmar: “Mon père avait beaucoup de réticences face au français. Ma mère nous parlait ce *fragnol* étrange, dont j’avais honte quand j’étais enfant. Mes sœurs et moi, on avait l’impression que ma mère était une étrangère, bref, enfants, on était racistes”, cit. en Vély (2014), *op. cit.*

pose mes yeux sur lui, il détourne les siens comme pris la main dans la bourse" (31).

En este caso el verbo *reluquer* ('mirar con curiosidad y de forma indiscreta') es transcrito "relouquer", explicitando la dificultad articulatoria de los hispanohablantes para pronunciar la vocal palatal cerrada [y] (inexistente en el sistema fonológico español) y su tendencia a pronunciarla como [i] o [u] dependiendo del caso. Otro ejemplo similar lo encontramos en el siguiente enunciado en el que Montse titubea sobre la pronunciación del sonido [v] —fricativa labiodental— y el sonido [b] —oclusiva bilabial—, cuya diferencia es inapreciable en el español peninsular: "Elle mange du veurre pour la première fois au petit déjeuner (on dit veurre ou beurre ma chérie? me demande ma mère qui confond les deux sons [...])" (121). También observamos en el ejemplo anteriormente referido un caso de etimología popular por atracción paronímica (Lázaro Carreter 1953: 175-176), en el uso del verbo *mirer* ('reflejar' o 'reflejarse', en su versión transitiva *se mirer*). En desuso en francés o restringido al registro literario, es empleado en el sentido del verbo español *mirar* por su cercanía etimológica. lo que redundará en un cambio semántico (involuntario), ya que la palabra francesa existe.

Por su parte, la mezcla de códigos (*code-mixing*), que se circunscribe a las intervenciones de Montse, asume un protagonismo inusitado en el siguiente pasaje:

L'Histoire ma chérie est faite de ces affrontements, les plus cruels de tous et les plus infelices, et aucun des pères du village n'en est pré-munisé, pas plus le père de Diego que celui de José, la justice immanente n'obédissant pas aux décrets de la justice des hommes (dit ma mère dans un français sophistiqué autant qu'énigmatique). (Salvayre 2014: 43)

Las modificaciones morfológicas operadas indistintamente sobre las diferentes categorías gramaticales (*enfrontements, pré-munisé, obédissant*) y la incorporación de palabras en español (*infelices*) aumentan el efecto de extrañeza ya creado por el tono grandilocuente y la sintaxis alambicada del discurso de Montse³¹.

En el fragmento que se reproduce a continuación pueden apreciarse procedimientos similares a los anteriormente descritos, como la incorporación de palabras en español (*gol, caballero, juventud*) o las alteraciones morfológicas en las que se super-

³¹ Cfr. Montes Villar (2017: 260-261).

ponen morfemas de ambas lenguas (*arrepentiment, permittaient*), a los que cabría añadir la presencia de parónimos interlingüísticos (*régaler*), de interferencias por etimología popular en las que se interpreta incorrectamente una imagen figurativa y que provocan un cambio semántico involuntario (*avoir les dents longues* vs *poner los dientes largos*), o la pronominalización verbal construida por calco de la formación española (*ne te ris pas*):

José s'en vas sans *arrepentiment* (dit ma mère). Il n'a jamais *prendre la direction du village*, il ne galope pas *derrière le pouvoir*, et les vieux paysans s'équivoquent qui lui ont prêté l'intention de faire le *cabot*. À la différence de Diego qui a, comme tu dirais, les *dents longues*, et dont les *palabres* et les *actes* semblent servir un *gol secret*, José est un *cœur pur*, ça existe ma *chérie*, *ne te ris pas*, José est un *caballero*, si j'ose dire, il aime *régaler*, est-ce que *régaler* est *français*? Il s'est *dédi-qué* à son *rêve* avec toute sa *juventud* et toute sa *candeur*, et il s'est *lancé* comme un *cheval fou* dans un *plan* qui ne *voulait rien d'autre* qu'un *monde beau*. *Ne te ris pas*, il y en avait beaucoup comme lui en l'époque, les *circonstances* le *permittaient* sans doute, et ce *plan* il l'a *défendu* sans *calcul* ni *pensée-arrière*, je le dis sans l'*ombrage* d'un *doute*. (79)

Por último, es oportuno señalar brevemente que, aparte de los procedimientos descritos en los que interviene el contacto de las dos lenguas, se observan desviaciones propias de la interlengua de Montse que no pueden considerarse exclusivas del hablante hispanófono. Algunos de los ejemplos consisten en la adaptación y/o alteración de unidades fraseológicas en francés — “prendre la main dans la bourse” (31) en lugar de *dans le sac*; “sans l'ombrage d'un doute” (79) en vez de *sans l'ombre d'un doute*, expresión en la que se aprecia una confusión por parasonimia (en otro contexto *ombrage* es hipónimo de *ombre*), pero sin influencia del español, resultando un solecismo por deformación del componente fraseológico; errores gramaticales como la confusión de uso entre el indicativo y el subjuntivo: “Il faut que tu *comprends* qu'à cette époque-là, me dit ma mère, [...]” (35); la alteración del orden de los términos: “*pensé-arrière*” (79) en lugar de *arrière-pensée*; o el titubeo en cuanto al género: “Ma mère se *tourne vers moi*. Si tu nous *servais* un *anisette*, ma *chérie*. Ça nous *renforcerait* la *morale*. On dit le ou la ? On dit le. Le *moral*” (279).

En definitiva, puede afirmarse que la autora no pretende crear un efecto de mimesis con el habla de la comunidad mi-

grante, sino recrear un idiolecto *ad hoc* cuya función es, desde el caso particular, la restauración de la memoria colectiva de los miles de exiliados republicanos que recalaron en territorio francés tras la guerra de España. El contacto de lenguas en *Pas pleurer* cumple, por tanto, una función reivindicativa de la memoria individual, pero también de la memoria colectiva y de unas formas de habla que ponen de manifiesto las desigualdades existentes entre diferentes lenguas y/o variedades, revelando las tensiones fruto de los procesos históricos (diglosia literaria). En este sentido, Salvayre ha defendido que la escritura en fragnol

[r]épondait aussi à un désir politique de poser la question suivante: les mots immigrés sont-ils une menace pour la belle langue française? Question à la fois politique et littéraire. Eh bien non. Les mots immigrés, étrangers, revisitent le français [...] ils y font naître des sens nouveaux. Ils poétisent la langue française". (Salvayre 2014)³²

Para la autora, literatura y política comportan una unidad en la que la función reivindicativa no puede dissociarse de la motivación estética y en la que la motivación realista no es entendida en base a la adecuación mimética con la forma de habla de una comunidad determinada (en el caso que nos ocupa, de la comunidad española exiliada en Francia), sino como la recreación de una ilusión realista (*effet du réel*).

CONCLUSIÓN

Como se ha defendido en los primeros epígrafes de este artículo, el heterolingüismo literario es una constante en la literatura universal que ha atravesado distintos grados de aceptación y cuyas funciones, motivación y manifestaciones difieren de unas épocas a otras. En el contexto francófono, y fundamentalmente desde la Segunda Guerra Mundial y posteriormente con la emancipación de las colonias, el heterolingüismo literario ha desempeñado un papel determinante en la configuración de las identidades, en la reivindicación de la memoria y en la creación

³² Entrevista con Eléonore Sulser: «Lydie Salvayre: je ne suis pas toute une, je suis inséparablement Française et Espagnole», *Le Temps*, 29-VIII-2014, <https://www.letemps.ch/culture/lydie-salvayre-ne-suis-toute-une-suis-inseparablement-francaise-espagnole> (consultado 10-II-2020).

de un sentimiento de pertenencia entre los desplazados e instalados en Francia.

El análisis efectuado muestra cómo el heterolingüismo literario en los textos de los escritores bilingües de origen hispánico de primera generación (Semprun, Blasquez y Del Castillo) y de segunda (caso de Lydie Salvayre) se erige como uno de los motivos recurrentes para vehicular el sentimiento de doble pertenencia lingüística y cultural.

Semprun, Blasquez y Del Castillo dan muestra de un “bilingüismo literario” en el que el contacto entre francés y español abunda en la tematización de la lengua desde una motivación estética. La función metalingüística asume un papel protagonista de forma que la copresencia de las dos lenguas no actúa en detrimento de la inteligibilidad del mensaje para un lector monolingüe, puesto que los elementos injertados en L2 (español) suelen acompañarse de procedimientos interpretativos en la L1.

Por su parte, Lydie Salvayre en *Pas pleurer* realiza una recreación literaria del frañol idiolectal en la que este responde a una motivación estética y realista. La mezcla de códigos, prácticamente ausente en los escritores anteriormente citados, asume un papel inédito y la presencia de amplios segmentos íntegramente incorporados en español al texto en francés incurre en una menor inteligibilidad para el lector francófono monolingüe (*a priori*, destinatario primero de la novela) que las obras analizadas previamente. La mezcla, la hibridación y la anormatividad lingüística manifiestamente defendidas en la novela ganadora del premio Goncourt 2014 hacen de *Pas pleurer* un texto formalmente novedoso y único cuya acogida resulta, desde nuestro punto de vista, sintomática de la evolución que ha experimentado el campo literario francés (y francófono) desde mediados del siglo XX hasta nuestros días.

BIBLIOGRAFIA

- Anokhina, Olga (dir.): *Multilinguisme et créativité littéraire*, 20, Louvain-la-Neuve: Academia/ L'Harmattan, 2012.
- «Étudier les écrivains plurilingues grâce aux manuscrits», *Écrire en langues. Littératures et plurilinguisme*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2015, pp. 31-43.

- / Rastier, François: *Écrire en langues. Littératures et plurilinguisme*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2015.
- Auerbach, Erich: *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard, 1968.
- Baetens Berdmore, Hugo: «Polyglote Literature and Linguistic Fiction», *International Journal of the Sociology of Language*, 15 (1978), pp. 91-102.
- Bakhtine, Mikhaïl: *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- Beniamino, Michel/ Gauvin, Lise (dir.): *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2005.
- Blasquez, Adélaïde: *Mais que l'amour d'un grand Dieu*. Paris: Denoël, 1968.
- *Le bel exil*. Paris: Grasset, 1999.
- *Les Bluettes*. Inédita, 2001.
- Camara, El Hadji: «Le plurilinguisme textuel et les mécanismes de sa mise en œuvre chez Ahmadou Kourouma et Patrick Chamoiseau», *Voix plurielles*, VIII, 2 (2011), pp. 30-41.
- *L'identité de groupe chez les écrivains francophones: postures institutionnelles et pratiques littéraires*. Tesis doctoral: The University of Westher Ontario, 2012. Electronic Thesis and Dissertation Repository, <https://ir.lib.uwo.ca/etd/1064> (consultado 12-I-2020).
- Casanova, Pascale: *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil, 1999.
- Combe, Dominique: *Poétiques francophones*. Paris: Hachette, 1995.
- *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.
- Del Castillo, Michel: *La guitare*. Paris: Seuil, 1984.
- *Le crime des pères*. Paris: Seuil, 1993.
- *Tanguy. Histoire d'un enfant d'aujourd'hui*. Paris: Gallimard, 1995.
- *Le sortilège espagnol*. Paris: Gallimard, 1996.
- Elwert, Theodor: «L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique», *Revue de Littérature comparée*, XXXIV, 3 (1960), pp. 409-437.
- Eymar, Marcos: *La langue plurielle: le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine (1890-1950)*. Paris: L'Harmattan, 2011.
- Filhol, Benoit/ Jiménez-Cervantes Arnao, María del Mar: «El frañol en *Pas pleurer* de Lydie Salvayre y su traducción al español», *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, 14 (abril 2018), pp. 179-220.
- Gardner-Chloros, Penelope: «Code-switching: Approches principales et perspective», *La linguistique*, XIX, 2, PUF (1983), pp. 21-53.

- Gasquet, Axel/ Suárez, Modesta (eds.): *Ecrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2007.
- Gauvin, Lise: *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal: Boréal, 2000.
- *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- / L'Hérault, Pierre/ Montandon, Alain (eds.): *Le dire de l'hospitalité*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.
- González Hernández, Ana Teresa: «*Pas pleurer de Lydie Salvayre: une écriture d'ombre et de lumière*», en: *Metáforas de la luz/ Métaphores de la lumière, Actas del XXIV Coloquio AFUE*, 2017, pp. 220-229.
- Grutman, Rainier: «*Le bilinguisme littéraire comme relation intersystémique*», *Canadian Review of Comparative Literature CRCL/ RCLC*, XVII, 3-4 (septiembre-diciembre 1990), pp. 198-212.
- *Des langues qui resonnent, l'hétérolinguisme au XIX siècle québécois*. Montréal: Fides/ CETUQ, coll. Nouvelles études québécoises, 1997.
- «*Les motivations de l'hétérolinguisme: réalisme, composition, esthétique*», en: *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*. Roma: Il calamo, 2002, https://www.academia.edu/671011/Les_motivations_de_lhétérolinguisme_réalisme_composition_esthétique (consultado 15-X-2019).
- «*Bilinguisme et diglossie: comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones*», en: *Les études littéraires francophones: état des lieux*. Lille: Presses universitaires de Lille, 2003, pp. 113-126.
- «*L'écrivain bilingue et ses publics: une perspective comparatiste*», en: Gasquet Axel/ Suárez, Modesta (eds.): *Écrivains multilingues et écritures métisses: l'hospitalité des langues*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, pp. 31-50.
- «*Traduire l'hétérolinguisme: questions conceptuelles et (con) textuelles*», en: Montout, Marie-Annick (dir.): *Autour d'Olive Senior: hétérolinguisme et traduction*. Angers: Presses de l'Université d'Angers, 2012, pp. 49-81.
- Jouanny, Robert: *Singularités francophones ou choisir d'écrire en français*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.
- Kroh, Aleksandra: *L'Aventure du bilinguisme*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- Lagarde, Christian: «*L'hospitalité des langues: variations autour d'un thème*», en: Gasquet Axel/ Suárez Modesta (eds.): *Écrivains multilingues et écritures métisses: l'hospitalité des langues*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, pp. 19-29.

Luisa Montes Villar

- Laronde, Michel (ed.): *L'écriture décentrée. La langue de l'autre dans le roman contemporain*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- Lasserre, Audrey/ Simon, Anne (eds): *Nomadisme des romancières contemporaines de langue française*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2008.
- Lawson-Hellu, Laté: «Textualité et transposition hétérolinguistique dans le roman francophone: Pour une théorie générale du plurilinguisme littéraire», en: Colloque *La traversée dans le roman francophone*. Québec: Université Laval, 2005, pp. 1-15.
- «La textualisation des langues dans les écritures francophones», *Cahiers du GRELCEF*, 2 (2011), pp. 227-244, https://www.uwo.ca/french/grelcef/2011/cgrelcef_02_text00_full.pdf (consultado 10-XI-2019).
- Lázaro Carreter, Fernando: *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Editorial Gredos, 1953.
- Molina Romero, Carmen: «Écrivains espagnols d'expression française: une littérature exilée dans la langue de l'autre», en: *Cruzando la frontera, Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 10 (2008), pp. 117-130.
- Montes Villar, Luisa: «Traduire l'hétérolinguisme dans les textes de l'exil: *code-switching* et *fragnol* dans *Pas pleurer* de Lydie Salvayre», en: Erich Fisbach/ Hélène Thieulin-Pardo/ Philippe Rabaté (ed.): *Traduire d'une culture à l'autre, Actes choisis du Congrès AFUE/ APEF/ SHF de Sèvres (15-17 novembre 2017)*, *HispanismeS Hors série n° 2*, 2017, pp. 254-262, <http://www.hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/HS2/19.Article-MONTES-VILLAR-Luisa.pdf> (consultado 5-II-2020).
- Pisa Cañete, María Teresa: «Les différentes langues de Jean Marc Dalpé. Les motivations de l'hétérolinguisme», en: Yllera, Alicia/ Muela Ezquerro, Julián (eds.): *Plurilinguisme dans la littérature française*. Bern: Peter Lang, 2017, pp. 305-328.
- Rotaetxe Amusatategui, Karmele: «Alternancia de código. Usos y restricciones tipológicas», *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, XXXI, 80 (1999), pp. 59-72.
- Saint-André, Bénédicte: «Le fragnol, ce bras d'honneur à la langue dominante», *Mediabask*, 18-X-2016, https://www.mediabask.eus/es/info_mbsk/20161018/le-fragnol-ce-bras-d-honneur-a-la-langue-dominante (consultado 12-I-2010).
- Salvayre, Lydie: *Pas pleurer*. Paris: Gallimard, 2014.
- Saulny, Ivonne Marcelle: *Code-switching: la alternancia de código lingüístico en la poesía norteamericana de origen hispano*. Tesis doctoral inédita. Universidad de León, 2011.

- Semprun, Jorge: *Algarabie*. Paris: Gallimard, 1981.
— *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard, 1994.
— *Adieu, vive clarté*. Paris: Gallimard, 1998.
- Steiner, George: *Extraterritorialité*. Paris: Calmann-Levy, 2002.
- Sulser, Eléonore: «Lydie Salvayre: je ne suis pas toute une, je suis inséparablement Française et Espagnole», *Le Temps*, 29-VIII-2014. <https://www.letemps.ch/culture/lydie-salvayre-ne-suis-toute-une-suis-inseparablement-francaise-espagnole> (consultado 10-II-2020).
- Tessier, Jules: «Le rôle particulier des éléments exogènes dans l'œuvre de Jean Marc Dalpé et Louise Fiset», en: Ali Reguigui/ Hédi Bouraui (eds.): *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*. Sudbury: Prise de parole, 2007, pp. 183-203.
- Tomashevsky, Boris Victorovich: «Temática», en: Tzvetan, Todorov (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo veintiuno, 1978, pp. 199-232.
- Vély, Yannick: «La sensation Lydie Salvayre», *Paris Match*, 5-XI-2014. <https://www.parismatch.com/Culture/Livres/Lydie-Salvayre-prix-Goncourt-2014-pour-Pas-pleurer-646650> (consultado 4-IV-2020).
- Vicente, Álex: «Lydie Salvayre, un Goncourt ni en francés ni en español: en 'frañol'», *El País edición digital*, 5-IX-2014, https://elpais.com/cultura/2014/11/05/actualidad/1415193014_489627.html (consultado 5-II-2020).
- Yllera, Alicia: «Mitridatismo en el renacimiento francés: el *Pantagruel* de Rabelais», *EPOS*, XXX (2014), pp. 313-332.
—/ Muela Ezquerro, Julián (eds.): *Plurilinguisme dans la littérature française*. Bern: Peter Lang, 2016.