PARODIA Y CRÍTICA SOCIAL: ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE "PATENTE DE CORSO", DE ARTURO PÉREZ-REVERTE

PARODY AND SOCIAL CRITICISM: A STYLISTIC ANALYSIS OF "PATENTE DE CORSO", BY ARTURO PÉREZ-REVERTE

Milton M. Azevedo
Professor Emeritus, University of California, Berkeley

Recibido: 24 de agosto de 2018. Aceptado: 3 de octubre de 2018

Resumen: Se analiza el estilo de los artículos de crítica social de Arturo Pérez-Reverte, comparándolo con el de sus obras de ficción, en particular la serie Alatriste, y señalando la similitud entre la voz narrativa de esta y la de los artículos.

Palabras claves: Arturo Pérez-Reverte, Patente de Corso, Alatriste, politically correct, crítica social, stylistic resources, literary dialect, irony, satire, parody.

Abstract: This article analyzes the style of Arturo Pérez-Reverte's social criticism articles, compares it with stylistic features in his fiction works, particularly the *Alatriste* series, and underscores the similarity of narrative voices in both classes of writings.

Key words: Arturo Pérez-Reverte, Patente de Corso, Alatriste, políticamente correcto, crítica social, recursos estilísticos, dialecto literario, ironía, sátira, parodia.

Analiza este ensayo[1] una selección representativa de los recursos estilísticos empleados en los artículos de Arturo Pérez-Reverte en su columna de opinión "Patente de Corso", comparándolos con los recursos utilizados en su narrativa de ficción.[2]

En aquellos artículos trata Pérez-Reverte los más variados temas, siguiendo una visión de crítica social entroncada en la tradición periodístico-literaria española. El crítico José Luis Martín Nogales le ha calificado de "cronista literario de nuestro tiempo", comparándole con Mariano José de Larra: "Así como Larra diseccionó la sociedad del siglo XIX a través de sus artículos, Arturo Pérez-Reverte disecciona también en los suyos el sentir de la época actual" (Martín Nogales 1998, 15-16). La intención de crítica se manifiesta en el título "Patente de Corso", alusión a la "carta de marca" por la que, entre los siglos XVII y XIX, el gobierno de un país o de una ciudad autorizaba al comandante de un barco a actuar por libre como corsário, atacando a barcos enemigos en cambio de una parte del botín que lograra capturar.

A caballo entre la literatura de ficción y el periodismo, la columna de opinión, o de autor, es un género flexible pero difícil. Limitada a unas ochocientas o novecientas palabras, debe captarnos la atención en el título, atraparla en el primer párrafo y conservarla hasta el remate. Mientras que el reportaje proporciona datos, el artículo de opinión se rige por un punto de vista personal, con el que se puede estar o no de acuerdo, pero que hay que tomar en sus propios términos. "Patente de Corso" funciona como un mirador desde el que el autor se enfoca en aspectos actuales de la sociedad española, vista en un contexto cada vez más globalizado. El temario abarca eventos nacionales o internacionales, sucesos callejeros, cuestiones de lenguaje, literatura, cine, navegación, conflictos internacionales y mucho más. Subrayan esa variedad temática la constante simpatía hacia el prójimo y la oposición reiterada al autoritarismo, a la ideología, al fanatismo y a la arrogancia. Sobresale como herramienta de trabajo la sátira, que examina las ideas, a las personas y a los grupos sociales, poniendo de relieve sus contradicciones, sus manías y sus fallas, por más que se oculten bajo una máscara de solemnidad hipócrita.

En varias ocasiones se ha referido Pérez-Reverte a cartas de lectores, sea manifestando su acuerdo y aplaudiéndole, sea criticándole o atacándole a nivel personal. Respecto al estilo, a menudo contundente, lo ha atribuido a

"un personaje gruñón y a veces gamberro que se llama como yo", [3] es decir,

> un personaje literario, o algo por el estilo, situado a medias entre el novelista que soy, el reportero que fui y el ciudadano de barra de bar inclinado a ajustar cuentas con métodos y expresiones que buscan la eficacia. ("Hablando mal y pronto", 4 Nov 2011)

Funcionando como autor implícito (Booth 1983: 71-76), dicho personaje-narrador hace un comentario social en el que resuenan otros encontrados en la ficción pérezreverti-ana, en particular las novelas del capitán Alatriste. En estas la crítica social trasparece en la visión retrospectiva del narrador homodiegético y antiguo paje de Alatriste, Íñigo Balboa Aguirre, manejando el punto de vista de un viejo soldado profesional que ha meditado sobre lo que ha visto y experimentado. La narrativa se configura como un *Bildungsroman* cuyo estilo culto se explica por la insisten-cia de Alatriste en que Íñigo estudiara, adquiriendo así el gusto de la lectura y cierta formación literaria. En esta influye también un importante personaje histórico, don Francisco de Quevedo, amigo de Alatriste, que da el tono crítico al declarar que hay que batirse "contra la estupi-dez, la maldad, la superstición, la envidia y la ignorancia. [...] Que es como decir contra España, y contra todo" (*El capitán Alatriste*, 64). Comentando su reacción de joven a esas palabras, explica el narrador que no se trata de una crítica fácil, y que "no entendía aún, por mis pocos años, que es posible hablar con extrema dureza de lo que se ama, precisamente porque se ama, y con la autoridad moral que nos confiere ese mismo amor" (*El capitán Ala-triste*, 65).

Observa el crítico y novelista inglés David Lodge que el título de una novela realiza funciones como la de señalar un tema o sugerir un misterio, un ambiente o atmósfera (Lodge 1992: 193). Ese comentario se aplica con justeza al título del artículo de opinión, visto como un *captatio bene-volentiae* que agarra nuestra atención con pocas palabras, organizadas en patrones fácilmente identificables, infor-mándonos sobre el contenido o estimulando nuestra curio-sidad mediante un bienhumorado despiste inicial.[4]

Un título consiste en un núcleo, solo o acompañado de uno o más modificadores. Un núcleo solo concentra todo el contenido semántico, como un nombre ("Antonio Gala") o un topónimo ("Los Balcanes"). También funciona con autonomía semántica el título de un libro ("Tintín en el Tibet"), de una obra teatral ("Oh Calcuta"), o de una composición musical ("Rule Britannia"). Dos sustantivos coordinados pueden ser semánticamente autónomos ("Oxford y la guerrilla", "El gorila y el ratón"), o relacionarse en una referencia literaria ("Caín y Abel"), o crear un contraste anacrónico ("Caperucita y el lobo machista"), o señalar una conexión semántica y morfológica, como "Principitas y princesas", "Clientes y clientas" o "La mariposa y el mariposo." Hay en la muestra unos pocos casos de tres formantes coordinados ("Los yankis, el latín y Maripili", "Sobre iglesias, museos e ingleses", "El afgano, el ránger y la cabra"), uno de cuatro ("Negros, moros, gitanos y esclavos") y uno de un núcleo seguido de dos modificadores coordinados ("Ropa cómoda e informal").

Algo más complejos son los títulos formados por un fragmento de oración, como una prótasis ("Si Cervantes fuera francés"), o un gerundio, ya sea intransitivo ("Golfeando"), o con un complemento ("Vomitando el yogur", "Mejorando a Shakespeare"), o un infinitivo ("Morir como un cerdo", "Matar la gallina"). Aunque menos habituales, hay títulos con una subordinada relativa ("Los que no se estiran") o una oración completa ("Conozco al asesino", "Ana Cristina no sale en el *Hola*").

En el modelo *sustantivo + modificador,* este puede ser uns locución adverbial ("Sombras de ayer"), o verbal ("Niños de quita y pon"), o un sustantivo en aposición ("Paco el Piloto", "El soldado Vladimiro"). Aunque hay títulos con el núcleo precedido por el modificador ("Menuda tropa", "Baja estofa"), es más frecuente el modificador pospuesto, sea un adjetivo ("Perfidia catalana", "Pinchos magrebíes") o un sintagma preposicional ("La venganza de Churruca", "Un muchacho con un libro", "Rescate en la tormenta"). La incongruencia semántica de los formantes suele crear un efecto inesperado, como "El cretino de la curva", "Patriotas de cercanías", o "El cazapiratas sin complejos".

El título puede ser una frase hecha (“El vil metal”, “Esto es lo que hay”, “Feliz año nuevo”), a veces sugiriendo un tema conflictivo (“Moros en la costa“, “Nos han jorobado”), o con connotaciones políticas (“La lengua del imperio”) o jocosas (“La puntita nada más”, “A comernos el marrón”). Son llamativas las variaciones de frases hechas, como “Poner una llave en Flandes” por *poner una pica en Flandes*, o “El hombre que mató a John Wayne” por “El hombre que mató a Liberty Valance”, alusión a la película de John Ford, *The Man who Shot Liberty Valance*. Hay variaciones transparentes de expresiones conocidas, como “Antes nos moríamos mejor” (*antes vivíamos mejor*) o “Un día monárquico lo tiene cualquiera” (*un mal día lo tiene cualquiera*) y neologismos como aquellos formados con el prefijo despectivo *gili-* (“Gilicomedias y otros filmes”, “Gilisoluciones para una crisis” o “Gilirestaurantes”).

Si un título opaco funciona como un señuelo, otros a primera vista claros nos reservan alguna sorpresa, como “Oh Calcuta”, que no tiene que ver ni con la revista teatral homónima de Kenneth Tynan, ni con el álbum de *punk rock* de la banda *The Lawrence Arms*, sino que satiriza a unos individuos de alta sociedad que se han hecho fotografiar, en pose de cuidar a niños pobres, al lado de la fallecida Madre Teresa de Calcuta. Asimismo, “Elegantes criminales”, llamativo por el contraste semántico entre sus formantes, empieza refiriéndose a unos caballeros de “esmóquin, blanca pechera y guantes inmaculados”, delincuentes mundanos de la literatura folletinesca que atendían por nombres como Raffles, Rocambole, Arsène Lupin o Fantômas. Pero se trata de un truco: establecido un marco referencial literario supuestamente ameno, se pasa a una crítica feroz al criminal de cuello blanco contemporáneo, representado por algún “concejal bien situado, un subsecretario en lugar idóneo, un negociante avispado con recursos y contactos, un patán con influencias o con suerte”, para llegar a la mordaz conclusión de que “tal y como están las cosas, cualquier imbécil puede aspirar a canalla” (“Elegantes criminales”, 13 Nov 1992).

En “Tierno verano de perros y ancianitos”, el adjetivo se combina con la locución preposicional, relacionando los conceptos de ternura, perros y vejez (con el diminutivo

afectivo "ancianitos"). Se crea así una expectación positiva, que se deshace al revelarse una diatriba contra las prácticas de abandonar a los animales de estimación en carretera y de encerrar a los ancianos en "asilos – también llamados residencias en estos tiempos de no llamar a nada por su nombre" (1 Ago 1993).

Títulos rebosantes de sarcasmo mezclan humor y enfado, como "La España ininteligible", "El timo de las prácticas", "En Londres están temblando", o "Somos el pasmo de Europa". Provocativos algunos, como "Santiago Matamagrebíes" o "Maricones", mientras que otros, como "Patatas", o "Tango", o "El afgano, el ránger y la cabra", al sugerir varias posibilidades, nos estimulan a leer el primer párrafo, lo suficiente para engancharnos. Un título como "JASG" – una sigla sencilla pero opaca – introduce un comentario sobre anuncios televisivos que, "como muchos de los políticos de este país, se empeñan en venderte una España irreal, ficticia, que sólo existe en su manipulación canalla de los hechos, y que nada tiene que ver con la otra, la de la calle, la realmente real." Y al seguir leyendo descubrimos que se trata de una sigla inventada para designar al guapo personaje del dicho anuncio, diseñado para vender productos carísimos, al que el autor llama "un JASG – Joven Aunque Sobradamente Gilipollas –" ("JASG", 18 Jun 1995).

Un seudoparticipio morfológicamente relacionado con el núcleo sugiere un enfoque paródico en títulos como "El alguacil alguacilado" o "El ecologista ecologizado". Algo menos transparentes, los títulos con expresiones científicas ("Homo ludens") o clásicas ("Beatus Ille", "Miles gloriosus") que sugieren – para quienes les capten, además de la denotación, también la connotación cultural – un acercamiento irónico. Títulos en otros idiomas subrayan una intención chistosa, en francés, "Dans les oeufs" (traducción literal de "en los huevos") o en catalán, "Quins pecats tens?" ("¿Qué pecados tienes?"), pregunta tradicional del cura en la confesión. Asimismo, una expresión en vasco, "Espainia, frankeo ordaindua" ("España, franqueo ordinario"), grabada en un sobre por el matasellos usado en Euskadi, u otra mezclando catalán y vasco, "Bona nit lehendakari", o sea, "buenas noches, Presidente [del Gobierno Vasco]", remiten al

relacionamiento, no siempre ameno, entre los hablantes de español y de los de otros idiomas de España.

Hay artículos de cariz epistolar, dirigidos a una persona específica, como aquel que contesta la carta de un lector:

> He leído con atención tu carta. Hablas del mar y también de la borrasca en que te ves, de la incertidumbre y de la vida. Deduzco que eres muy joven, y hay algo que quisiera contarte sobre eso. ("Borrascas perfectas", 6 Mar 2010)

O como el duro comentario dirigido a un conductor irresponsable:

> Ayer por la tarde estuviste a punto de matarme. Cabrón. [...] Tomaba tranquilamente una curva cerca de mi casa . . . y apareciste de frente con tu Seat Ibiza negro . . . a más de cien kilómetros por hora en un lugar señalizado para sesenta. ("El cretino de la curva", 10 Oct 2011)

O el mensaje agresivo, dirigido a varios cargos políticos:

> Cuadrilla de golfos apandadores. Refraneros casticistas analfabetos de la derecha. Demagogos iletrados de la izquierda. Presidente de este Gobierno. Ex presidente del otro. Jefe de la patética oposición. Secretarios generales de partidos nacionales o de partidos autonómicos. Ministros y ex ministros – aquí matizaré ministros y ministras – de Educación y Cultura. Consejeros varios. ("Permitidme tutearos, imbéciles", 23 Dic 2007)

En la mayor parte de los artículos el narrador les da a los lectores el tratamiento formal de *ustedes*, como lo hace Íñigo Balboa al tratar a sus lectores por *vuestras mercedes*:

> Me van ustedes a disculpar – o no –, pero la culpa no la tiene el niño, ni sus padres. ("No cabe un tonto más", 9 Ene 2011)7 –

Todo lo cual, y cada cosa a su tiempo, me propongo contar despacio a vuestras mercedes. (*El oro del Rey*, 23)

De hecho, Íñigo Balboa, un adulto que escribe sobre episodios de su juventud, tiene una voz y un punto de vista muy parecidos a los del narrador "gruñón y a veces gamberro" de los artículos. Una caracterización típica de los personajes consiste en delinear lo esencial con pocas palabras, como en la presentación del capitán Alatriste, protagonista de la novela epónima:

> No era el hombre más honesto ni el más piadoso, pero era un hombre valiente. Se llamaba Diego Alatriste y Tenorio y había luchado como soldado de los tercios viejos en las guerras de Flandes. Cuando lo conocí malvivía en Madrid, alquilándose por cuatro maravedís en trabajos de poco lustre, a menudo en calidad de espadachín por cuenta de otros que no tenían la destreza o los arrestos para solventar sus propias querellas. (*El capitán Alatriste*, 11)

Se nota desde ese principio cierta intención de objetividad, al trazar una imagen positiva pero no desprovista de rasgos negativos, como el de no ser "el hombre más honesto ni el más piadoso", un modo de vida poco respetable, señalado por el verbo "malvivir", actividades "de poco lustre" como "alquilarse en calidad de espadachín", vale decir matón a sueldo, y eso por unas ganancias ínfimas de "cuatro maravedís". Sin embargo, lo negativo viene compensado, por lo menos en parte, por la referencia al pasado animoso del capitán como soldado, y como clave de vuelta, por el detalle fundamental, "un hombre valiente".

Estimulando nuestra imaginación con un perfil delineado con mucha cohesión semántica, la descripción escueta de las personas se manifiesta en los artículos:

> . . . el secretario . . . era un tipo flaco, ratonil, padre de nueve hijos e individuo de moral intachable. [...] (*La piel del tambor,* 89)

> . . . no sé cómo se llama. Es tipo menudo, con cara ratonil, bigotito ralo y ojos claros. ("El hombre de la esquina", 30 Jul 2000)

> . . . el capitán de la Cuesta, ensangrentado como un Eccehomo . . . (*Limpieza de sangre,* 17)

> . . . se peinó tranquilamente . . . y se dirigió, con paso inseguro, hacia la puerta. Salió sin mirarnos, hecho un Eccehomo ("Don Tancredo en la peluquería", 14 Ago 2005)

Otras descripciones perfilan una imagen más compleja, combinando rasgos físicos con detalles del vestido:

> Uno de los bravos era muy moreno de tez y pelo, con enormes patillas que le llegaban hasta las quijadas. Tenía un par de marcas en la cara que no eran precisamente de nacimiento, y manos gordas de uñas negras y remachadas. Se vestía de mucho cuero, con una espada ancha y corta a modo de las del perrillo, y adornaba sus gregüescos de lienzo basto con unos insólitos lazos verdes y amarillos. (*El oro del rey,* 138).

> . . . el individuo llevaba piercings en la nariz y en las cejas, pantalón corto de camuflaje con bolsillos enormes y un sombrero de jungla de alas anchas muy arrugado. ("Por Madrid y con sombrero", 29 Ago 2010)

> El parroquiano . . . era bajo, muy chupaíllo y moreno, con una camisa blanca limpia y recién planchada y el pelo negro, todavía abundante y con pocas canas, aún húmedo y muy bien repeinado hacia atrás. ("Desayuno con coñac", 18 Oct 1998)

> El marinero . . . era de esos españoletes chupaíllos, flaquísimo y tostado, con pantalón corto, gorra y un pendiente de oro en cada oreja. ("La venganza de Churruca", 02 Oct 2005)

Asimismo encontramos una afinidad entre las descripciones de dos mujeres, la representante María de Castro y una imponente fémina en un bar:

> La Castro era hembra briosa, de buenas partes y mejor cara: ojos rasgados y negros, dientes blancos como su tez, hermosa y proporcionada boca. (*El Caballero del jubón amarillo,* 25)

> Hace un par de semanas entró María: cuarenta largos y una mirada de esas que cortan la leche del café que te llevas a la boca, o deshacen en el vaso la espuma de tu cerveza. ("Hombres como los de antes", 22 Jul 2007)

En el primer caso la caracterización baraja rasgos físicos y adjetivos valorativos, mientras que en el segundo depende de comentarios sobre el efecto de ese personaje sobre los demás. La eficacia descriptiva viene garantizada por el vocabulario preciso y la sintaxis escueta, tanto en plan serio como en vena burlesca:

> Parecía un paquidermo avergonzado, con su jeta porcina enrojecida hasta las orejas y aquellos escrúpulos recién estrenados. (*Asunto de honor*, 74)

> [...] su legítima – una morsa a la que rebosaban de la camiseta ceñida dos ubres y varias lorzas de sudoroso tocino – lucía sombrero vaquero, botas de pitufo hasta media pierna con treinta y dos grados a la sombra, y llevaba todo el brazo izquierdo tatuado con motivos satánicos. ("Por Madrid y con sombrero", 29 Ago 2010)

Esa clase de humor se apoya en detalles como algún rasgo grotesco ("sudoroso tocino"), o en el detalle animalesco, solo ("morsa", "ubres") o combinado con un sustantivo coloquial ("jeta porcina"), o en combinaciones de escasa cohesión semántica ("paquidermo avergonzado", "escrúpulos recién estrenados"). Asimismo, la enumeración de datos inconexos de adorno ("piercings en la nariz y en las cejas", tatuajes "con motivos satánicos") y del atuendo ("pantalón corto de camuflaje con bolsillos enormes y un sombrero de jungla de alas anchas muy arrugado", "camiseta ceñida", "botas de pitufo hasta media pierna con treinta y dos grados a la sombra") crea una visión estrafalaria que se asemeja a la de ciertas caracterizaciones literarias, como la de un condenado en vísperas de su ejecución:

> . . . el tal Ganzúa . . . se había aderezado de rúa y domingo: jubón de paño morado con algún remiendo, mangas acuchilladas, calzones de lienzo verde, zapatos de paseo y cinto de cuatro pulbadas con hebilla de plata . . . (*El Oro del Rey*, 157)

Como género literario, el artículo de opinión admite un amplio y flexible abanico de recursos estilísticos que también se encuentran en las obras de ficción.[5] Incorporada al

texto, la onomatopeya crea efectos especiales en las escenas de acción:

> . . . las granadas rusas pasaban altas . . . como una especie de *raa-as-zaca* parecido al rasgar-se de una tela . . . *cling clang* . Hacían como *cling clang* y eso era lo malo . . . (*La sombra del águila,* 27)

> . . . anocheciendo, mala mar, esquife con piratas . . . lancha neumática que llega con fuerzas especiales españolas. *Tatatachán*. Los malos se lían a tiros. *Bang, bang, bang.* Por parte de los buenos, tiroteo de precisión, impecable. Más *bang*. Vuelca el esquife, rehén cae al agua. *Chof*. ("España discutida y discutible", 13 Nov 2011)

Como señala José Belmonte Serrano, además del vocabulario arcaizante empleado en la serie *Alatriste,* "Pérez-Reverte no duda en exhibir ese lenguaje coloquial, vivo, directo, casi hiriente que viene utilizando en sus textos periodísticos" (Belmonte Serrano 2002:117). La incompatibilidad semántica de ciertas combinaciones léxicas crea un efecto burlesco, como en los pasajes siguientes:

> . . . los picoletos . . . no se detuvieron a darme la barrila como de costumbre. Que si los papeles y que si ojos negros tienes. (*Asunto de honor*, 27)

> Allí, dándole vueltas a una carraca mientras pronuncia infatigable los nueve mil millones de nombres de Dios, encuentro a un hombre de mirada tranquila y canas venerables, que transmite paz y felicidad con la misma naturalidad con que Gaspar Rosety retransmite el partido del domingo. ("Tintin en el Tibet" 21 Jul 2002)

El contraste entre los registros populares y la lengua estándar permite efectos de intensificación afectiva (Jiménez Ramírez 2000: 149), a la vez que las expresiones soeces añaden una nota chocarrera al diálogo o a la narrativa. Por ser expresiones específicas de una cultura, las palabrotas juegan, como lo ha comentado Hughes (1998), un papel importante en la lengua. Como lo pueden atestiguar quienes hayan estado en un bar de vecindario durante la transmisión de un partido de fútbol, el español es un idioma muy expresivo en lo que a jurar respecta. Además, la palabrota

es una modalidad lingüística que permea los ambientes retratados en las novelas de Alatriste, en los que el jurar fuerte contribuye a componer la imagen de bravos y bravucones. Se ha sugerido (Luque *et al.* 1997*,* 17) que la ficción realista no puede evitar enseñar a personas que dan rienda suelta a su ira como parte de un ritual de violencia verbal, profiriendo groserías, insultos y blasfemias a la altura de las presiones bajo las que viven, pelean y mueren. No sorprende, por lo tanto, que en las novelas y en los artículos se encuentre una variedad de palabrotas:

> – Y desde cuándo estás solo? – Toda mi puta vida. (*Asunto de honor*, 52)
>
> . . . salgo de un restaurante . . . dispuesto a no volver en mi puta vida. ("Sobre maîtres y camareros", 13 Feb 2012)
>
> . . . no tenía ni idea de lo que iba a ocurrir, pero me importaba un carajo. (*Asunto de honor*, 80)
>
> . . . a las autoridades competentes les importa un carajo que vayamos a doscientos treinta por hora . . . o que . . . nos llevemos por delante a una pareja de jubilados. ("Marditos radares roedores, 26 Nov 2006)
>
> Por supuesto, ninguno de ellos había oído hablar nunca del tal Quevedo ni de la madre que lo parió. (*Corsarios de Levante*, 336)
>
> Y de ese modo terminamos viviendo en una España virtual, que no la conoce ni la madre que la parió. ("Aragón también existe", 26 Jun 2000)

Son estilísticamente más complejos ciertos enunciados hiperbólicos que amplían la caracterización de un personaje, o intensifican una acción, o ensanchan el referente de un término (Jiménez Ramírez 2000: 149):

> . . . el malagueño era de los que tallan fuerte y son capaces de jugarse el sol antes de que salga. (*El sol de Breda*, 172)
>
> El [batallón] 326 tenía por delante menos futuro que María Antonieta la mañana que le cortaron el pelo en la Conciergerie. (*La sombra del Águila*, 44)
>
> El otro día me saltó a la cara un titular de prensa que me hizo rechinar los dientes, hasta el punto de que toda-

> vía tengo flojo algún empaste. ("Clientes y clientas", 2 Abr 2000)

La comparación hiperbólica permite explotar el tema, recurrente en la ficción como en los artículos, de la dificultad en ponerse de acuerdo, incluso sobre cuestiones poco trascendentes:

> . . . cada hijo de vecino tenía cuentas que ajustar con otro, sin que hubiese dos españoles . . . que tomaran el chocolate para el desayuno de la misma forma: de Guaxaca aquél, negro el otro, ése removido con leche, éste con picatostes y el de más allá en jícara y con torrijas. (*Limpieza de sangre,* 110)

> . . . aquí seguimos mentándonos los muertos como nadie, solidarizándonos sólo en materia de linchamientos . . . pidiendo una docena de cafés distintos – solo, cortado, doble, corto, largo, americano, expreso, con leche fría, en vaso, en taza pequeña, en taza grande, para mí un poleo – cuando entramos doce a tomar café. ("El garrote y la navaja", 13 Jun 1993)

Utilizada como eje de una comparación, la hipérbole funciona como un "procedimiento de realce de la realidad" (Jiménez Ramírez 2000: 149, 156), creando contrastes absurdos que impactan por su novedad, ironía o humor negro. Según señala Amando de Miguel, esas "comparaciones dislocadas", muy creativas como recurso estilístico, permiten "sacar punta a la realidad con propósitos eutrapélicos (de sana y equilibrada ironía)" a la vez que "se quita un poco de hierro al dramatismo de la vida" (Amando de Miguel 2010, 190-195), como se ve en los pasajes siguientes:

> . . . se acortaba las uñas royéndolas y escupiendo trozos tan negros como su alma. (*El sol de Breda*, 177)

> . . . el pasillo largo como un día sin tabaco. (*Asunto de honor*, 39)

> He disfrutado como un gorrino en un maizal. ("El viejo amigo Jack Aubrey", 12 Dic 2003)

> . . . alguaciles, abogados, jueces, escribanos y demás parásitos emboscados entre legajos como chinches en costura . . . lo habían aliviado de dineros . . . (*Corsarios de Levante,* 55)

Se relacionan con las comparaciones dislocadas otras construcciones formadas por la yuxtaposición de términos semánticamente poco compatibles, de manera a crear una impresión extravagante (Jiménez Ramírez 2000, 156):

> . . . una cara preciosa, de ángel jovencito, que desentonaba en el ambiente del puticlub como a un cristo pueden desentonarle un rifle y dos pistolas. (*Asunto de honor*, 19)

> . . . el sombrero . . . ha pasado de moda . . . Se lleva mal, o con torpeza . . . Sienta como a un Cristo un Kalashnikov CK-47. ("Bajo el ala del sombrero", 19 Ene 2003)

> Al joven le interesa mucho lo que lee . . . sostiene el volumen con ese tacto familiar, confianzudo, de quien siente con un libro en las manos el mismo consuelo, o confianza, que un pistolero al sopesar un revólver con seis balas en el tambor. ("Un muchacho con un libro", 2 Oct 2011)

Se nota en esos ejemplos una gradación de complejidad, puesto que, si cualquier lector reconocerá términos genéricos como "un rifle y dos pistolas", quizá no todos capten la referencia a un "Kalashnikov CK-47", una de las armas automáticas más emblemáticas del siglo XX, y pocos, en una sociedad sin servicio militar y con restricciones a la tenencia de armas, habrán tenido ocasión de "sopesar un revólver con seis balas en el tambor". Otro recurso estilístico eficaz consiste en incrementar el efecto de un modismo mediante la modificación de un elemento léxico, como en estos pasajes:

> Bastaba un informe desfavorable para que Instituciones Penitenciarias me fornicase la marrana. (*Asunto de honor,* 29)

> Porque los obispos . . . lo que tienen que hacer es cuidar la diócesis y el latín . . . y dejarse de fornicar la marrana. ("Quins pecats tens?", 4 Mayo 1997)

En ambos casos, la expresión *joder la marrana* aparece léxicamente reestructurada a través de una interpretación literal del verbo *joder*. Desde luego, el modismo se origina de una metáfora. A partir de una descripción de la acción de estropear (= *joder*) la marrana, es decir, el eje de una noria, se pasa al significado generalizado de "fastidiar intensamente". Al recuperar el significado etimológico de *joder* (< lat. FOTERE 'fornicar'), la expresión "fornicar la marrana", por ser semánticamente extravagante, resulta estilísticamente impactante.

A su vez la metáfora, al conllevar una comparación implícita, genera imágenes sugestivas, que resultan en términos argóticos ya incorporados al idioma, como *picar el billete* 'morir' o como *fiambre* 'cadáver':

> Alguien contó . . . que me habían picado el billete. Así que encargaron [al] corresponsal . . . que fuese a buscar mi fiambre . . . ("El síndrome del coronel Tapioca", 10 Jan 2010)

> Total, que pasamos por el maizal junto al fiambre del coronel . . . (*La sombra del águila*, 58)

El mecanismo comparativo de la metáfora se activa en la referencia al Parlamento como una "peña de gilipollas", o en la comparación humorística – que, al ser el personaje un camionero, suena natural – del acto sexual con el de rellenar el tanque de un vehículo:

> Y la mayoría parlamentaria de esa peña de gilipollas impidió que . . . prosperaron cuatro proposiciones de ley. ("Los perros del pepé", 19 Mayo 2002)

> El caso es que pasé a los reservados a ocuparme con la Nati, le llené el depósito y salí a tomarme otra cerveza . . . (*Asunto de honor*, 19)

A menudo utiliza la crítica revertiana una sátira de tipo juvenaliano – en forma de una diatriba "extremely splenetic and censorious" (Cuddon 1998: 440) – en que el despotrique y la mala leche ponen de relieve los males – y a los malos – de la sociedad. Con facilidad se pasa de la sátira a la parodia burlesca (Castillo Gallego 2000, García García

2003) como medio representativo del blanco al que se dirige, aunque sin ilusiones ("Por qué van a ganar los malos", 19 Feb 2006). En esa perspectiva, pocos temas han estimulado tanto la vena satírica del autor como las manifestaciones de lo llamado políticamente correcto, en particular en cuestiones de lenguaje. El punto de partida suele ser algún texto oficial u oficioso, o una declaración de algún cargo político o de una administración pública, en donde, en aras de emplear un lenguaje no sexista, se cometen impropiedades lingüísticas y de otra índole, como la imposición de multas por anuncios que no se cuadren en las normas, a menudo arbitrarias, de alguna autoridad no idónea en temas de lenguaje, algunas de las cuales, según el filólogo Ignacio Bosque, "conculcan aspectos gramaticales o léxicos firmemente asentados en nuestro sistema lingüístico" (Bosque 2012). Un ejemplo es el caso de

> una empresa de Sevilla que, recurriendo con naturalidad al uso genérico del masculino –consagrado por el uso, el sentido común y la Gramática –, puso un anuncio para cubrir *"una plaza de programador"* en vez de *"una plaza de programador o programadora"*, fue obligada por la Inspección de Trabajo a modificar el texto, bajo amenaza de una multa de 6.250 euros. El argumento diabólico es que, según la ley, *"se considerarán discriminatorias las ofertas referidas a uno de los sexos"*. La pregunta es: ¿se considerarán, por parte de quién? Y también, ¿qué entendemos por "uno de los sexos"? Porque ahí está el truco infernal. Establecer si el uso del masculino genérico discrimina en un anuncio al sexo femenino, es algo que la ley no deja a los lingüistas, que saben de eso. Ni siquiera a los jueces y su presunta ecuánime sabiduría. Quien decide es cada inspector de Trabajo, según su particular criterio. Como le salga. ("Otra vez ganan los malos", 27 Feb 2011)

Por sistema adopta el narrador la postura del niño avisado de la fábula que comenta – en voz alta – que el emperador va desnudo:

> . . . el cuento del genial Andersen . . . contiene la mejor parábola sobre lo políticamente correcto que he leído nunca: el mejor y más afinado diagnóstico sobre la estupidez, la mentira y la infamia gregaria del mundo

> cobarde en que vivimos. ("Tiempo de emperadores desnudos", 18 Feb 07).

La parodia juega un papel significativo en esos textos críticos, lo cual no deja de ser un admirable *tour de force*, considerando que lo políticamente correcto suele ser, de por sí, caricaturesco. Respecto a la cuestión del género de los sustantivos y adjetivos, utiliza el autor la técnica de llevar a sus últimas consecuencias, incluso forzando *ad absurdum* los límites de la gramática, la variación morfológica de género, para poner en relieve los problemas creados por la insistencia en aplicar el desdoblamiento genérico. Trasparece la parodia en títulos satíricos como "Reyes magos y magas", "Universitarios de género y génera" o "Miembros, miembras y carne de miembrillo". Comenta el autor que "si tenemos presidente o presidenta, la misma ilógica de semejante lógica impone ponentes y ponentas, asistentes y asistentas", y si se dice "por mayoría de votos de los presentes y las presentes", "¿por qué no de los presentes y las presentas?" Y estirando aún más el argumento, sugiere que, si se dice "las miembros y los miembros afectados por posibles causas de abstención", por coherencia se debería decir "las miembras y los miembros afectadas o afectados por posibles causas o causos." Y con una pizca de chanza, concluye: "Digo yo que, de perdidos, al río. [...] No comprendo a qué vienen esos ridículos complejos, a estas alturas del jolgorio. O jolgoria" ("Las miembras y los miembros", 21 Ago 2005).[6]

En esa línea jocosa, transcribe una parodia del poema de Miguel Hernández, "Vientos del pueblo me llevan", en la que los versos *"la agonía de los bueyes / tiene pequeña la cara, / la del animal varón / toda la creación agranda"* se transforman en "la agonía de los bueyes y bueyas / tiene pequeña la cara, / la del animal varón, hembra u homosexual / toda la creación agranda", y el dramático pasaje "muerto y veinte veces muerto, / la boca contra la grama, / tendré apretados los dientes / y decidida la barba" se trasmuta en "muerto o muerta y veinte veces muerto o muerta, / la boca contra la grama, tendré apretados los dientes y decidida la barba y las cejas depiladas o sin depilar." Y como cierre, propone una burlesca "revisión del Quijote –para machista y antiguo, Cervantes– adecuada a la cosa":

> En un lugar de la nación de Castilla-La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo vivía un hidalgo, aunque lo mismo podía haberse tratado de una hidalga, de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín o rocina flaco o flaca y galgo o galga corredor o corredora. Una olla de algo más vaca o toro que carnero o carnera (véase bueyas), salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino o palomina de añadidura los domingos . . . ("Miguel Hernández era un falócrata", 31 Dic 2006).

Aparte de esos textos de intención serioburlesca – y teniendo en cuenta el parecer de Linda Hutcheon (1985: 32), para quien la parodia no incluye necesariamente la idea de burla –el concepto de parodia *lato sensu* tiene una aplicación muy amplia en la obra de Pérez-Reverte, desde la crítica social humorística hasta la representación mimética sin intención cómica, pasando por diversos grados de alusión más o menos explícita y encajándose en la tradición novelística que, según Dentith, es "learned, scatological, fantastic, and wildly inclusive of discursive styles drawn from all directions, all and low, academic and popular" (Dentith 2000: 78). En particular, las novelas de la serie *Alatriste* son una alusión extendida a las novelas de capa y espada,[7] en la que se combinan la intención de entretenimiento con el ánimo moralizante de la narrativa didáctica (Cerrillo 2009: 74).

Tienen interés los procesos de manipulación del lenguaje para obtener efectos especiales en la representación de la oralidad – en particular variedades regionales o sociales, acentos forasteros, o incluso idiolectos – mediante el dialecto literario,[8] polifacético recurso estilístico que realza ciertos rasgos lingüísticos de un personaje, otorgándole voz propia y contrastándola con la variedad estándar, de manera a promover la desfamiliarización del lenguaje mediante un efecto heteroglósico, en el sentido de Bakhtin, para quien la parodia es "one of the most ancient and widespread forms for representing the direct word of another" (Bakhtin 1981: 51).

Desde hace siglos se representan en prosa y drama los acentos forasteros y el habla dialectal mediante

modificaciones del lenguaje estándar que incluyen el empleo de una ortografía semi-fonética. Según ha señalado el filólogo francés Paul Teyssier (1959: 228), el portugués hablado por esclavos africanos, que empezaron a llegar a Portugal en mediados del siglo XV, ya se encuentra representado en un texto datable de 1455, recogido en el *Cancioneiro Geral* de 1516. En el siglo XVII se empleó en las comedias venecianas el *greghesco,* un dialecto teatral hablado por personajes griegos que se comunicaban en un italiano estropeado (Coutelle 1971; Kahane y Kahane 1985). En la literatura española la representación del habla dialectal ya se encuentra en el lenguaje empleado por Juan del Encina (1468-1529) y Lucas Fernández (1474-1542) para retratar el habla rústica de Sayago (Zamora), tradición ésta seguida por autores del Siglo de Oro, entre ellos Góngora (1561-1627), Lope de Vega y Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1595).[9] Se trata del empleo de rasgos más o menos estereotipados para simular verisimilitud, o generar comicidad, o ambos efectos a la vez. Como advierte el lingüista estadounidense John Lipski, "los escritores del Siglo de Oro eran a menudo mediocres lingüistas, que combinaban observaciones imperfectas o defectuosas acerca de la verdadera naturaleza de la lengua [de los negros bozales] con una distorsión y exageración deliberadas, apropiadas al papel de bufón o pícaro que se asignaba a los personajes negros"(1989: 83).[10]

Dichos personajes tienen un papel relevante, puesto que los hablantes de variedades no estándar suelen pertenecer a grupos subalternos como las minorías étnicas, forasteros no asimilados, moradores de chabolas o gente del campo. Recuérdese al respecto la distinción que hacían los gramáticos romanos entre el *sermo cotidianus* de las élites y el *sermo rusticus* de los habitantes del campo, representada en las piezas de Plauto (Ashmore 1908: 67-68). Al evocar esa manera de hablar, se tienen en cuenta los rasgos contrastantes con la variedad estándar. De hecho, un idioma estándar es por definición una modalidad escrita (Penny 2000: 194 ff.), tan asociada a la literatura *lato sensu* que los términos "lenguaje literario" y "lenguaje estándar" tienden a emplearse, aunque sin mucha

precisión, como si fueran sinónimos. Además, la estandarización del lenguaje, y de la ortografía en particular, facilita a todos los hablantes un código común, independiente de la pronunciación de cada individuo. Por otra parte, el hecho de que la escritura estándar se basa en una variedad hablada prestigiosa fomenta un vínculo entre ortografía y pronunciación, de manera que los acentos más cercanos a la ortografía estándar suelen acarrear más prestigio que los que se alejan de ésta.

El dialecto literario se presta de manera admirable a la parodia. En una referencia al despliegue de tropas españolas, el habla no estándar señala la presencia de soldados de origen hispanoamericano:

> A bordo de los helicópteros de ataque va la fuerza Alfa . . . con las armas a punto. – "*Viste, loco, chevo* toda la vida preparándome para este *quilombo*," comenta a un compañero el soldado Héctor Atahualpa Tortellini. ("Zafarrancho de combate" 5 Ene 2003)

Desde luego, para comprender ese texto el lector debe identificar los términos *viste, loco, quilombo,* empleados en variedades hispanoamericanas, y reconocer la forma verbal *chevo* como representación ortográfica de la pronunciación de *llevo* con la *ll* inicial pronunciada como una consonante africada sorda [ˈʧeβo]. Asimismo, el nombre "Héctor Atahualpa Tortellini" evoca combinaciones onomásticas habituales en Hispanoamérica, puesto que Atahualpa es un apellido usado en los países andinos, y Tortellini, consideraciones gastronómicas aparte, es un apellido italiano real.[11]

En otros pasajes se encuentran representaciones del español sureño, como el acento de una ministra, en el primer ejemplo, y el de un periodista, en el segundo:

> "Amo a deharno de protocolo", dijo la prójima. ("Amo a deharno de protocolo", 8 Feb 2001.)

> Creo recordar que la pregunta era: "¿Homesplante la hueva emporá?", formulada con cerradísimo acento andaluz. [...] tras darle muchas vueltas al asunto, llegué a la conclusión de que lo que el periodista había querido preguntar era "¿Cómo te planteas la nueva

> temporada?" ("Homesplante la hueva emporá", 31 Jul 2005).

En el primer caso se pierde la consonante /b/ inicial de *vamos,* se aspira la *j,* realizándose el fonema /x/ como la fricativa glótica [h], y se pierde el fonema /s/ final de *dejarnos > deharno.* En el segundo ejemplo, la *h* inicial evoca una pronunciación aspirada, fonéticamente [h] y se pierden la desinencia -*as* de *planteas* y los fonemas intervocálicos /t/ y /d/ en *nueva temporada.* Aunque impresionista, en ambos casos la representación basta para señalar la intención paródica.

Sin embargo, esa representación diferenciada del habla no es intrínsecamente cómica, incluso cuando se utiliza como vehículo de crítica social. En el siglo XVII el intercambio idiomático entre españoles, italianos y hablantes de otras lenguas condicionó un intenso hibridismo lingüístico, que se refleja en *Corsarios de Levante* por el empleo de variedades no estándar, vocablos, frases hechas y segmentos de diálogos en varias lenguas.[12] Asimismo, en *El puente de los asesinos* se encuentran expresiones en "el modo de transcribir la lengua italiana utilizado por los autores de la época" (Pérez-Reverte 2011:10), como en los siguientes pasajes:

> ¿Dove sestú, cane asasino? – empezó susurrando –. Vieni quá, que non te cato . . . Métime una manina in la muzeta. (*El puente de los asesinos*, 187)

> . . . sonreí forzado al veneciano . . . diciendo, en la lengua franca que usábamos los españoles por aquellos mares y tierras, algo así como mi escusi, siñore, no era cuesto con voi. (*Corsarios de Levante,* 169)

En otro pasaje, cuando un oficial naval vascongado se expresa en un castellano marcado por la sintaxis de su idioma materno, se nota un guiño al lector avisado en la alusión a la parodia cervantina del habla del hidalgo vizcaíno, representativa del dialecto teatral del Siglo de Oro: [13]

> Vuecelencia puede todos ver, de acuerdo estamos. Vizcaíno por mar, hidalgo por el diablo. (*Corsarios de Levante,* 338)

En la novela *Cabo Trafalgar,* relato de la batalla en la que la escuadra británica de Lord Nelson derrotó a una escuadra franco-española en 1805, el español estándar de la voz narradora alterna con voces de tripulantes marcadas por rasgos andaluces, cuya representación, ajena a cualquier intención sainetera, imparte verisimilitud al habla:

> Arguna ve tenía que tocaro a vozotro, hihoslagranputa. (*Cabo Trafalgar*, 70)
>
> Me parese que estábamos mehó arriba. (*Cabo Trafalgar*, 92)
>
> Acaban de bahá, por sierto, al guardiamarina má shico . . . (*Cabo Trafalgar*, 225)

Los procesos fonológicos representados incluyen (a) rotacismo, o sea la articulación de una vibrante sencilla /ɾ/ en vez de una consonante lateral alveolar /l/, como en *arguna* por *alguna;* (b) seseo, o sea la ausencia del contraste, normativo en el castellano centro-norteño, entre la fricativa interdental /θ/ y la fricativa alveolar /s/, reducidas ambas a /s/, señalada por grafías como *pares**e*** por *pare**c**e, **s**ierto* por ***c**ierto;* (c) ceceo, es decir que en lugar de la /s/ se articula una fricativa interdental /θ/, representada por la *z* en *vo**z**otros* por *vo**s**otros*; (d) pérdida de /s/ o /ɾ/ en posición final: *ve* por *vez, vozotro* por *vosotro**s**, tocaro* por *toca-ro**s**, mehó* por *mejor, bahá* por *bajar, má* por *más;* (e) aspiración del fonema fricativo velar /x/, articulado como una fricativa glótica [h], señalada por la letra *h* en *bahá* por *bajar;* y (f) desafricación de la africada palatal /ʧ/, reducida a fricativa palatal [ʃ], como en ***sh**ico* por ***ch**ico.* [14]

La evocación de hablas o acentos forasteros caracteriza a ciertos personajes mediante una tradición representativa en la que algún rasgo fonético basta para individualizarlos, no buscando la exactitud fonética, sino el contraste con el habla de otros personajes. En el pasaje siguiente el acento francés de la reina Isabel de Borbón, consorte de Felipe IV, se representa en un diálogo con don Francisco de Quevedo:

> [Reina] – Espego con deleité vuestga comediá, señog de Quevedó.
>
> [Quevedo] – Temo no estar a la altura, mi señora.

> [Reina] – Lo estaguéis. Toda la cogté confía muchó en vuestgo inguenió.
> (*El caballero del jubón amarillo*, 75-76)

La tilde en formas como *deleité, comediá, muchó* nos recuerdan que en francés el acento recae sobre la sílaba final. Por otra parte, en grafías como *espego, vuestga, señog, cogté, vuestgo* (por *espero, vuestra, señor, corte, vuestro*), la letra *g* representa la fricativa velar sonora [ɣ], evocando la [ʀ] uvular francesa.

Otra representación consiste en insertar en el habla de un personaje palabras en el idioma que se quiere evocar, ya sea en discurso directo,

> – Vara *eine,* una – dijo el tudesco . . . Entonces el tudesco les dirigió una sonrisa. – *Zum Teufel!*
> Dijo. Luego cogió el candil y le dio fuego a la mecha. (*El sol de Breda*, 180)

> – *Ik geef mij over!* – aulló alguien en las tinieblas. (*El sol de Breda*, 183)
> o en discurso indirecto:
> . . . un inglés grande . . . suplicaba *nou, nou, nou, nou,* y pedía *quarter, quarter.* (*Corsarios de Levante,* 156)

> . . . y los holandeses empezaron a decir *srinden, srinden,* que me parece signifia amigos, o camaradas, y aquello de *veijiven ons over* o algo parecido, o sea, nos rendimos. (*Limpieza de sangre,* 18).

En el primero de los dos ejemplos siguientes, la oración independiente "*Regardez*, Dupont" señala que el diálogo sigue en este idioma. Esa impresión viene reforzada por la frase siguiente, en la que las lenguas se alternan a nivel oracional: "Oh-la-la les espagnols, quién lo iba a decir". En el segundo ejemplo, el sustantivo masculino "drapeau" aparece en un sintagma nominal dominado por el posesivo español "nuestra" (pero haciendo una concordancia imaginaria con "bandera").

> Los generales se miraban unos a otros sin dar crédito a lo que estaban viendo. *Regardez*, Dupont. *Oh-la-la les espagnols*, quién lo iba a decir. (*La sombra del águila,* 41)

> Izad nuestra *drapeau*! (*Cabo Trafalgar,* 28)

En otros casos la representación es semifonética:

> Cierra el pico, *mon garsón* [fr. *garçon*] – ordena el piloto. (*Cabo Trafalgar,* 19)

> *Nespá* [fr. *n'est-ce pas*] culpa nuestra, *mon capitain* [fr. *capitaine*]. (*Cabo Trafalgar,* 24)

El empleo de *codeswitching* o alternancia de códigos como variedad literaria incluye varios procedimientos.[15] En el primero ejemplo, "mon garsón" (escrito con *s* en vez de *ç* como en francés estándar) es un vocativo dependiente de la forma imperativa que lo precede. En el ejemplo siguiente se usa el procedimiento inverso, es decir, "culpa nuestra" aparece en un marco francés, pero con una ortografía que evoca una pronunciación española: "nespá" por "n'est-ce pas" y "capitain" (cf. *capitán*) por "capitaine".

Otro recurso humorístico conlleva el contraste entre nombres españoles y la representación burlesca de nombres y apellidos franceses. Mientras que los soldados y marinos españoles en *La sombra del águila* tienen nombres normales como as *Pedro el cordobés, capitán García, alférez Munõz, el tambor Luisillo,* o *guardiamarina Ortiz*, Napoleón recibe apodos sarcásticos como *el Ilustre, el Enano* o *le Petit Cabrón,* y sus mariscales tienen apellidos como *Labraguette* (cf. esp. *la bragueta*), *Baisepeu* (cf. fr. *baise* "folla" + *peu* fr. "poco"), *Nosequiencogne* (cf. esp. *no sé quien* + *cogne,* versión paródica de *coño*), o *Fuckermann* (cf. ing. *fucker* "follador" + al. *-mann*).

Otro recurso paródico es la representación macarrónica del italiano, tanto en pasajes en los que jura un personaje, como en el que se cita al papa exhortando a los jóvenes a la castidad:

> . . . el italiano abrió la boca soltando una espantosa blasfemia en su lengua materna. Algo sobre el cazzo di Cristo y la sporca Madonna. (*El oro del rey,* 235)

> [Napoleón] blasfemó en corso algo del tipo sapristi de la puttana di Dio, o quizá fuera lasaña di la merda di Milano; con el estruendo de cañonazos era imposible cogerle el punto al Ilustre. (*La sombra del águila,* 14)

> 'Queridos jóvenes, tenéis que ser beatos' . . . Y los obispos y los cardenales . . . sonríen paternales . . . como diciendo . . . ha dado en el clavo . . . *Ni follati ni protestati.* ("Beatus Ille", 11 Ago 2002)

El acento inglés se representa en *El capitán Alatriste* cuando el Príncipe de Gales, que le debe la vida al capitán, baja al patio del corral de comedias de Madrid para pelear a su lado, no sin antes excusarse ante el atónito rey:

> Diesculpad, Siure . . . Hombrue ese y yo tener deuda . . . Mi vida debo. (*El capitán Alatriste,* 206)

La eficacia de la representación del habla depende de la familiaridad que tenga el lector con la variedad o el acento en cuestión. En "diesculpad" y "hombrue", los diptongos *ie* y *ue* quieren evocar la ligera diptongación que pudiera impartir un angloparlante a las vocales átonas españolas /i/ y /e/. A su vez, el empleo de "tener" por "tenemos", subraya el limitado dominio que tiene el hablante de la morfología verbal española. Asimismo, la siguiente representación evoca la limitada, aunque eficaz competencia comunicativa de lo que se podría llamar inglés para combatientes:

> . . . vocabulario que en el caso de un soldado veterano español se limitaba a *fockyú* ('que os jodan'), *sons ofde gritbich* ('hijos de la gran puta') y *uergoin tucat yurbols* ('os vamos a cortar los huevos'). (*El capitán Alatriste*, 88)

El insulto "sons ofde gritbich", es decir, *sons of the great bitch,* es traducción literal de *hijos de la gran puta* (lo idiomático sería *sons of bitches*), mientras que *fockyú* y *uergoin tucat yurbols*, son transliteraciones de *fuck you* and *we're going to cut your balls.*

Es la parodia una poderosa estrategia retórica para enfocar una situación desde un ángulo inesperado, a la vez que se amplian algunos de sus rasgos, conformándose así a la idea de Linda Hutcheon (1985) de la parodia como transgresión de una norma, realizada con intento de crítica.

Es lo que confiere eficacia a la representación paródica del habla inglesa percibida por el oído español, como en un

artículo – verdadero *tour de force* por la extensión y el detalle – en el que la compañera del patrón de un velero inglés que trata de atracar su barco

> [...] le suelta al marinero una pregunta en absoluto inglés, que para los de aquí suena algo así como: *¿chuldaius maylain oryur?* [...] Ni un previo amago de *"buenos días",* ni *"hola",* ni nada. Entonces el marinero, impasible [...] responde, muy serio, *"Yene comprampá".* La mujer lo mira desconcertada, repite la pregunta, el marinero repite *"yene comprampá, señora"* [...]
>
> En ésas, el patrón [...] se acerca a la proa, mirando preocupado [...] un viejo barco de hierro que está amarrado junto a él. Tampoco hace el menor esfuerzo introductorio en la lengua aborigen. *Itis tuniar,* dice a palo seco. *¿Haventyu a beterpleis?* [...] el marinero lo mira flemático, asiente con la cabeza y dice *"ahá"* cuando el otro termina de hablar, luego encoge los hombros [...] y mirándolo a los ojos, muy claro y vocalizando, le dice: *"No te entiendo, tío. Aquí, espanis langüis".* [...] el viento ha hecho que la popa del barco se vaya a tomar por saco, y la negra las pasa moradas tirando del cabo del muerto para aguantarlo. *"¡Aijeiv tumachwind!",* grita. El marinero se la señala al inglés y le aconseja: *"Vete a ver lo que dice, hombre".* El inglés [...] le hace gestos con las manos al marinero, acercando las palmas para indicar que están demasiado cerca. *"Tuuniar",* repite. *"Tuuniar".* El marinero se ha puesto en cuclillas, para mirar más descansado cómo el guiri se la pega. *"Aquí es lo que hay",* responde ecuánime. *"¿Guat?",* pregunta el otro. El marinero se rasca la entrepierna, sin prisa. *"Si me pasas un esprín* – sugiere – *igual te lo sujeto."* El inglés, antes despectivo y ahora visiblemente angustiado, hace gestos de no entender [...] *"Plis",* pregunta a gritos [...] desesperado y rojo por el esfuerzo de tirar del cabo. *"¿Duyunotpikinglis?"* Ahora, por fin, el marinero sí comprende lo que le dicen. *"No",* responde. *"¿Y tú?[...] ¿Espikis espanis, italian, french, german?* [...] *¿Nozing de nozing?"* Luego, sin esperar respuesta, mete una mano en el bolsillo del pantalón, saca un paquete de tabaco, enciende con mucha parsimonia un pitillo y se vuelve hacia [...] los curiosos [...] que se han ido congregando en el pantalán [...] *"Pues no lo tiene chungo ni ná",* comenta el marinero. *"El colega."* ("La venganza de Churruca", 02 Oct 2005)

Como se constata al mirar la clave de pronunciación de algún manual de inglés para turistas, el alfabeto latino es insuficiente para representar con precisión los sonidos de aquel idioma. Eso explica que parte del chiste esté en que las transcripciones son aproximativas y tienen que ser entendidas por el oído mental del lector. *"¿Chuldaius maylain oryur?"* representa *"Should I use my line or yours?",* o sea, "¿Debo usar mi cabo o el suyo?", mientras que *"aijeiv tumachwind"* es "*I have too much wind,"* es decir, "me está pegando demasiado viento"; *"Tuuniar"* es "*too near",* es decir, "demasiado cerca"; *"¿Guat?",* donde la *g* inicial señala una pronunciación con una constricción consonántica velar (como en *güiski* por *whisky*), es *"what?"* o sea, "¿Qué?". *"Plis"* es "*please",* "por favor" y *"¿Duyunotpikinglis?* es *"Do you not speak English?"* o sea "¿No habla usted inglés?".

A su vez, el habla del marinero es una mezcla guasona de español con inglés. *"¿Espikis"* es *"speak",* es decir "hablar", pero con una /e/ protética (puesto que la fonología española no admite la secuencia inicial /s/ + cosonante) y la terminación espuria *-is,* correspondiente a la desinencia de segunda persona singular *-s* ("habl*as*"); "*espanis"* es "*Spanish* ("español") con la /e/ protética y la /ʃ/ final reemplazada por /s/; y "*¿Nozing de nozing?"* viene a ser una traducción literal de "*nada de nada"* por "*nothing of nothing"* (lo idiomático sería *nothing at all*). Desde luego, el artículo es menos sobre diferencias idiomáticas que sobre contrastes culturales, o sea, el hecho de que el patrón del barco siquiera saluda al marinero, ni dice *por favor* al pedirle ayuda, y para colmo, concluye,

> "como buena parte de sus compatriotas, no hace el menor esfuerzo por hablar en español, y da por sentado que todo cristo tiene que trajinar el guiri. A buenas horas iba yo a amarrar en Falmouth con la parla de Cervantes." ("La venganza de Churruca", 02 Oct 2005)

Pese a las diferencias formales de género entre la columna de autor y la narrativa literaria, se puede reconocer, en la caracterización de los personajes y las situaciones, en los recursos empleados y en el punto de vista del narrador, una continuidad estilística entre la ficción histó-

rica de Pérez-Reverte y sus artículos de opinión. En ambos géneros se utiliza un amplio repertorio de recursos expresivos, mezclando el lenguaje estándar con rasgos del habla coloquial, regional, callejera o soez, creando así efectos variados, sea en narrativas paródicas (*La sombra del Águila*), o de cariz popular (*Un caso de honor*), o de fondo histórico (*Cabo Trafalgar, Alatriste*). En ambas modalidades lucen rasgos estilísticos definitorios del estilo pérezreverteano, como el acercamiento directo y enérgico, a menudo agresivo y contundente, la destreza en delinear con brevedad a los personajes y en describir escenas, en particular las de acción, de manera ágil y precisa. Añádase a ello el control cuidadoso de los detalles, la utilización exacta de los registros, desde los más informales hasta los más formales, e incluso técnicos, como el náutico o el militar. En ambas clases de escritos se nota como rasgo esencial la veta satírica, heredera de una tradición crítica de la cultura occidental que se remonta a Aristófanes y pasa por autores como Rabelais, Cervantes, Quevedo, Molière, Boccaccio, Swift, Voltaire, Orwell y Eco, en su tiempo considerados incómodos e inoportunos, como el mismo Pérez-Reverte, por los sedicientes amos de la verdad. Refuerza la combinación de sátira y parodia el sentido lúdico del idioma, eficaz en la representación polifónica de una enorme variedad de voces mediante un malabarismo cáustico que subraya la diatriba en clave de humor. Vigoroso e inconfundible, ese estilo plasma una visión realista, mezcla de ironía y cabreo, nutrida de un humor agrio y sarcástico, que poniendo el dedo en la llaga, señala una actitud animosa ante los problemas sociales y solidaria a la condición humana.

REFERENCIAS

ALATORRE, Antonio (1989): *Los 1,001 años de la lengua española. Edición corregida y aumentada.* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica,.

ASHMORE, Sidney G., org. (1908): *The Comedies of Terence.* New York: Oxford U Press.

AZEVEDO, Milton M. (2002): "Considerations on Literary Dialect in Spanish and Portuguese." *Hispania* 85:3, pp. 505-514.

AZEVEDO, Milton M. (2003): *Vozes em Branco e Preto. A representação literária da fala não-padrão.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

AZEVEDO, Milton M. (2007a): "An Alien Rumble: Language Simulation in Two Novels by Arturo Pérez-Reverte." *Hispania* 90: 3, pp. 453-461.

AZEVEDO, Milton M. (2007b): "Point of view in Pérez-Reverte's *Alatriste* stories." *Revista de Letras* (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal), serie II, #6, pp. 17-28.

AZEVEDO, Milton M. (2012): "Pérez-Reverte's *Alatriste* Stories in English and Portuguese Translations." *The Limits of Literary Translation: Expanding Frontiers in Iberian Languages.* Problemata Literaria series. Ed. Javier Muñoz-Basols *et al.* KASSEL, Germany: Edition Reichenberger, 2012, pp. 3-26.

AZEVEDO, Milton M. (2017): *Arturo Pérez-Reverte: El estilo de un autor de nuestros siglos.* Nueva York: Colección Discursos de la ANLE.

BAKHTIN, Mikhail M. (1981): "Discourse in the Novel." *The Dialogic Imagination.* Edited by Michael Holquist. Tr. Caryl Emerson y Michael Holquist.

BAKHTIN , Mikhail M. (1970): *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance.* Paris: Gallimard.

BELMONTE SERRANO, José (2002): "Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador." Murcia: Nausicaä Edición Electrónica S.L.

BLAKE, N. F. [Norman Francis] (1981): Non-standard language in English literature. London: Deutsch.

BOSQUE, Ignacio (2012): "Sexismo lingüístico y visibilidad de la mujer", *El País,* 4 Marzo.

BOOTH, Wayne. (1983) *The Rhetoric of Fiction.* 2nd edition. Londres: Penguin Books.

BURKETT, Eva M. (1978): *American English Dialects in Literature.* Metuchen, N.J.: Scarecrow.

CALLAHAN, Laura M. (2004). *Spanish/English codeswitching in a written corpus.* Filadelfia: J. Benjamins.

CASTILLO GALLEGO, Rubén (2000). "La España urgente de un escritor." *Territorio Reverte*. Ed. José Manuel López de Abiada & Augusta López Bernasocci. Madrid: Editorial Verbum, pp. 89-99.

CERRILLO, Pedro César (2009)": "Leer Alatriste, leer el Barroco." *Alatriste. La sombra del héroe.* Eds. José Belmonte Serrano & José Manuel López de Abiada. Madrid: Alfaguara, pp. 74-83.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1978): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, vol. 1. Edición de Luis Andrés Murillo. Editorial Castalia. Madrid.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (1615): *El vizcaíno fingido.* http://miguelde.cervantes.com/pdf/El%20vizcaino%20fingido.pdf Accesado 20 Feb 2013.

COUTELLE, Louis (1971): *Le grehesco: Réexamen des élements néogrecs des textes comiques vénitiens du XVI*^{e} *siècle*. Hellenika, Parártema 22. Thessalonica.

CUENCA, Luis Alberto de (2009): "Alatriste, capa y espada." *Alatriste. La sombra del héroe.* Eds. José Belmonte Serrano & José Manuel López de Abiada. Madrid: Alfaguara.

DALBOR, John B. (1997): *Spanish Pronunciation. Theory and Practice*. 3rd edition. Fort Worth: Holt, Rinehart & Winston.

DALBOR, John B. (1980): "Observations on present-day *seseo* and *ceceo* in Southern Spain", *Hispania* 63, pp. 5-19.

GARCÍA GARCÍA, Pascual (2003): "El honor de Astarloa. Un caballero español." *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte.* Ed. José Belmonte Serrano & José Manuel López de Abiada. Murcia: Nausícaä, pp. 107-16.

HOLTON, Sylvia Wallace (1984): *Down Home and Uptown: The Representation of Black speech in American fiction. Rutherford:* Fairleigh Dickinson University Press.

IVES, Sumner (1971): "A Theory of Literary Dialect." *A Various Language: Perspectives on American Dialects.* Ed. Juanita V. Williamson & Virginia M. Burke. Nueva York: Holt, Rinehart & Winston, pp. 145-177.

JIMÉNEZ RAMÍREZ, Félix (2000): "Aspectos del español coloquial en *Patente de Corso*". *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte.* Eds. José Manuel López de Abiada & Augusta López Bernasocchi. Madrid: Editorial Verbum, pp. 146-61.

KAHANE, Henry and Renée KAHANE (1985):. "A case of glossism: Greghesco and Lingua Franca in Venetian literature." *Mélanges de linguistique dédiés à la mémoire de Petar Skok.* Zagreb: Académie Yougoslave des Sciences et des Arts, pp. 223-228.

LIPSKI, John M. (1989): *The Speech of the Negros Congos of Panama.* Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

LIPSKI, John M. (1995): "Literary 'Africanized' Spanish as a Research Tool: Dating Consonant Reduction." *Romance Philology* 49, pp. 130-167.

LIPSKI, John M. (2001):"From *bozal* to *boricua*: Implications of Afro-Puerto Rican Language in Literature." *Hispania* 84:4, pp. 850-859.

LODGE, David (1992): "The Title". *The Art of Fiction*. Nueva York: Penguin Books, pp. 193-196

MARTÍN NOGALES, José Luis (1998): "Larra en los Balcanes." Prólogo a *Patente de corso, (1993-1998),* por Arturo Pérez-Reverte. Madrid: Alfaguara, pp. 13-29.

MARTÍN NOGALES, José Luis (2005): "La coherencia del huracán". Prólogo a *No me cogeréis vivo,* por Arturo Pérez-Reverte. Madrid: Alfaguara.

MARTÍN NOGALES, José Luis. (2001) "Alatriste, un mercenario escéptico." *Diario de Navarra*, 5/Diciembre
http://www.diariodenavarra.es/noticias/mas_actualidad/cultura/alatriste_mercenario_esceptico_56478_1034.html

MIGUEL, Amando de (2010): *La magia de las palabras.* 2a. edición. Madrid: Infova Ediciones, S.L.

MINNICK , Lisa Cohen (2004): *Dialect and Dichotomy. Literary Representations of African American Speech.* Tuscaloosa: The University of Alabama Press.

MINNICK, Lisa Cohen (2010): "Dialect Literature and English in the USA: Standardization and national linguistic identiy." *Varieties of English in Writing. The Written Word as Linguistic Evidence.* Ed. Raymond Hickey. Philadelphia: John Benjamins, pp. 163-195.

MONTANER FRUTOS, Alberto (2009): "Perspectivismo lingüístico y otredad en *Corsarios de Levante*". *Alatriste. La sombra del héroe.* Eds. José Belmonte Serrano & José Manuel López de Abiada. Madrid: Alfaguara, pp. 208-65.

MONTANER FRUTOS, Alberto (2009): "Introducción." En Pérez-Reverte (2009), pp. 1-95.

NARBONA, Antonio, Rafael Cano y Ramón Morillo (2000): *El español hablado en Andalucía.* Barcelona: Ariel.

NUESSEL, Frank (2000): *Linguistic Approaches to Hispanic Literature.* Nueva York: LEGAS.

PAGE, Norman (1988): *Speech in the English Novel.* 2nd edition. Houndmills, England: MacMillan Press.

PERCIAL, Anthony (2005): "Juegos paródicos en *La sombra del águila* y *Un asunto de honor* de Arturo Pérez-Reverte." *Romance Quarterly* 52: 2, pp. 108-14.

PÉREZ-REVERTE, Arturo (1995): *La piel del tambor*. Madrid: Alfaguara.

PÉREZ-REVERTE, Arturo (1997): *Limpieza de sangre.* Madrid: Alfaguara.

PÉREZ-REVERTE, Arturo (1998a): *Un asunto de honor.* Madrid: Santillana.
PÉREZ-REVERTE, Arturo (1998b): *El club Dumas.* Madrid: Alfaguara.
PÉREZ-REVERTE, Arturo (2001a): *La sombra del águila*. Madrid: Punto de Lectura.
PÉREZ-REVERTE, Arturo (2001b): *Con ánimo de ofender.* Madrid: Alfaguara.
PÉREZ-REVERTE, Arturo (2003a): *El caballero del jubón amarillo.* Madrid: Alfaguara.
PÉREZ-REVERTE, Arturo (2003b): "El habla de un bravo del siglo XVII". Discurso de entrada en la Real Academia Española. 2003b. http://www.perezreverte.com/upload/ficheros/noticias/201002/discurso_rae.pdf. Consultado 25 Feb 2012.
PÉREZ-REVERTE, Arturo (2004): *Cabo Trafalgar*. Madrid: Alfaguara.
PÉREZ-REVERTE, Arturo (2006a): *Corsarios de Levante.* Madrid: Alfaguara.
PÉREZ-REVERTE, Arturo (2011): *El puente de los asesinos.* Madrid: Alfaguara.
PÉREZ-REVERTE, Arturo y Carlota (1996): *El capitán Alatriste.* Madrid: Alfaguara
PÉREZ-REVERTE, Arturo (2009): *El capitán Alatriste. Edición especial anotada por Alberto Montaner.* Madrid: Alfaguara.
TEYSSIER, Paul (1959): *La langue de Gil Vicente.* Paris: Librairie C. Klincksieck.
ZAMORA VICENTE, Alonso (1970): *Dialectología española*, 2.ª ed. Madrid: Gredos.

NOTAS

[1] Se basa este artículo en el discurso de admisión del autor a la Academia Norteamericana de la Lengua Española, presentado el 2 de marzo de 2012 en el Centro Rey Juan Carlos I de la New York University, titulado "Pérez-Reverte: El estilo de un periodista y escritor de nuestros siglos" y publicado en versión ampliada en 2017 por la misma Academia (Azevedo 2017).

[2] Se ha tomado como fuente de datos una muestra de 100 artículos publicados entre 1992 y 2012 y pasajes de las novelas *El capitán Alatriste, Limpieza de sangre, El sol de Breda, El oro del rey, El caballero del jubón amarillo, Corsarios de Levante, El puente de los asesinos* (Pérez-Reverte 1996, 1997, 1998, 2000, 2003a, 2006a, 2011), *La piel del tambor* y *Cabo Trafalgar* (Pérez-Reverte 1995, 2004), las narrativas breves *Un asunto de honor* y *La sombra del águila* (Pérez-Reverte 1998a, 2001a). "Patente de Corso" se publica desde 1991 en *XL Semanal* http://www.finanzas.com/xl-semanal/ es el suplemento dominical de 25 diarios del grupo Vocento, con más de 4 millones y medio de lectores. Dichos artículos se encuentran disponibles *online* y muchos han sido reunidos en cinco colecciones publicadas por Alfaguara, a saber, *Patente de corso* (1998), *Con ánimo de ofender* (2001), *No me cogeréis vivo* (2005), *Cuando éramos honrados mercenarios* (2009) y *Los barcos se pierden en tierra* (2011).

[3] *El Mundo* http:www.elmundo.es/encuentros/invitados/2010/03/4094/ , consultado 12 Feb 2012.

[4] Tendría interés estilístico el análisis de los títulos de las novelas y de sus capítulos. En 11 de 16 novelas, el modelo más productivo tiene un sintagma nominal modificado por un sintagma preposicional: *El maestro de esgrima*, *El pintor de paredes, El caballero del jubón amarillo, El puente de los asesinos, El sol de Breda*, *El oro del rey*, *La tabla de Flandes*, *La sombra del águila*, *La reina del sur, Corsarios de Levante*, *Limpieza de sangre.* Asimismo, en los siete volúmenes de la serie *Alatriste,* 35 de los 71 capítulos incluyen un sintagma preposicional introducido por *de:* "La ciudad del mar", "La costa de Berbería", etc.

[5] El análisis emplea algunas categorías propuestas por Félix Jiménez Ramírez (2000), como las extensiones pleonásticas, la intensificación afectiva, la expresión hiperbólica, la comparación exagerada, la metáfora, la metonimia, los clichés, ciertos procedimientos de ridiculización, y el léxico especializado.

[6] Últimamente se ha reavivado el debate sobre el llamado lenguaje inclusivo con el pedido de la Vicepresidenta de Gobierno a la Real Academia Española de que "determine si la Constitución está redactada en un lenguaje que refleje por igual la realidad de hombres y mujeres y qué fórmulas podrían modificarlo en caso de que no sea así" (*El País*, 11/julio/2018,

https://elpais.com/cultura/2018/07/11/actualidad/1531323317_632132.html). Según el mismo periódico, Arturo Pérez-Reverte ha declarado "que dejaría la Real Academia Española (RAE) si se cambiaba el lenguaje de la Constitución por uno inclusivo" (El País, 12/julio/2018,

https://elpais.com/cultura/2018/07/12/actualidad/1531393676_131652.html).

[7] "*Las aventuras del capitán Alatriste* tienen como claro referente de su construcción narrativa el subgénero novelesco de capa y espada, el cual emparenta a su vez con la narrativa de aventuras de ambientación histórica [...]" (Montaner Frutos 2009:10). Véase también Cuenca (2009).

[8] Sobre dialecto literario, véanse Ives (1971), Burkett (1978), Blake (1981), Holton (1984), Page (1988), Nuessel (2000), Azevedo (2002, 2003, 2012) y Minnnick (2004, 2010).

[9] Véanse los ejemplos en Alatorre (1989: 244-246).

[10] Véanse también Lipski (1989, 1995, 2001) y sus bibliografías.

[11] Véase http:www.italianames.com/italian-last-names-maps/TORTELLINI y http:www.otticatortellini.it/1a-chi_siamo.htm, consultados 25 Feb 2012.

[12] Señala Montaner Frutos (2009: 209) que en *Corsarios de Levante* "se utiliza un número demasiado elevado de lenguas distintas del español estándar, incluidas las variedades específicas del mismo, como para realizar dicha labor [es decir, el análisis lingüístico] fuera de una edición anotada" y menciona como ejemplos "el vascuence, el árabe magrebí, el bereber, el italiano y el turco, más la lingua franca y el latín eclesiástico" además de "la germanía [...] la jerga marinera [...] o incluso ciertos elementos dialectales, como algún aragonesismo [...] o el castellano con sintaxis vizcaína".

[13] Cf. "Vizcaíno por tierra, hidalgo por mar, hidalgo por el diablo [...] " (*Quijote,* Parte I, cap. VII). Según Luis Andrés Murillo (Cervantes 1978: 135, nota 26), "Cervantes imita el mal castellano de los vizcaínos poco cultos. El tipo cômico del vasco y su manera de expresarse en castellano fue tópico literario en los siglos XVI y XVII y lo trató Cervantes en su entremés *El vizcaíno fingido* y en la comedia *La casa de los celos.*"

[14] Sobre seseo/ceceo, véase Dalbor (1987, 1980). Sobre variedades sureñas del español y aspectos fonológicos del andaluz, véanse Zamora Vicente (1970) y Narbona *et alii* (1998).

[15] Véase Callahan (2004) para un análisis de la alternancia de códigos en libros publicados en Estados Unidos.