

estudios humanísticos

filología

45



universidad de león

departamento de filología hispánica y clásica
departamento de filología moderna

ISSN: 0213-1382 (impresa) y 2444-023X (en línea). DOI: 10.18002/ehf

Estudios Humanísticos

Filología

45 [2023]

Estudios Humanísticos

Filología

Nº 45 [2023]

ISSN: 0213-1382 (impresa) y 2444-023X (en línea)

DOI: 10.18002/ehf



Revista de los Departamentos de Filología Hispánica y Clásica y Filología
Moderna de la Facultad de Filosofía y Letras

León, 2023

ESTUDIOS HUMANÍSTICOS. FILOLOGÍA

Revista de los Departamentos de Filología Hispánica y Clásica y Filología Moderna
Universidad de León

EQUIPO EDITORIAL:

DIRECTORA

Dra. Imelda Martín-Junquera, Universidad de León, España

DIRECTOR ADJUNTO

Dr. Francisco Javier Grande Alija, Universidad de León, España

CONSEJO DE REDACCIÓN

Dra. Elena Bandín Fuertes, Universidad de León, España
Dra. María Cristina Egido Fernández, Universidad de León, España
Dra. Camino Gutiérrez Lanza, Universidad de León, España
Dra. Miriam López Santos, Universidad de León, España
Dra. Cristina Casado Presa, Washington College, Maryland, Estados Unidos
Dra. Montserrat López Mújica, Universidad de Alcalá, España
Dra. Rosario González Pérez, Universidad Autónoma de Madrid, España
Dr. Rubén González Vallejo, Universidad de Salamanca, España
Dr. Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Universidad Complutense de Madrid, España
Dra. Silvia Martínez Falquina, Universidad de Zaragoza, España
Dra. Pilar Vega Rodríguez, Universidad Complutense de Madrid
Dr. José Manuel Correoso Ródenas, Universidad Complutense de Madrid
Dra. Inés Ordiz Alonso-Collada, UNED, España
Dra. Marian Panchón Hidalgo, Universidad de Granada, España

EQUIPO TÉCNICO

Dra. Érika Redruello Vidal, Universidad de León, España
Dr. Pablo García González, Universidad de León, España

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. José María Balcells Doménech, Universidad de León, España
Dr. J.A.G. Ardila, University of Edinburgh, Escocia
Dr. Vicent Beltrán, Università di Roma La Sapienza, Italia
Dr. Antonio Chicharro Chamorro, Universidad de Granada, España
Dr. Francisco Javier Díez de Revenga, Universidad de Murcia, España
Dra. Emilia María Durán Almarza, Universidad de Oviedo, España
Dr. José María Fernández Cardo, Universidad de Oviedo, España
Dra. Concepción Fernández Martínez, Universidad de Sevilla, España
Dr. Fernando Galván Reula, Universidad de Alcalá, España
Dr. Salvador Gutiérrez Ordóñez, Universidad de León, España
Dr. José Antonio Pascual Rodríguez, Universidad Carlos III de Madrid, España
Dr. Guillermo Rojo Sánchez, Universidad de Santiago de Compostela, España
Dra. Maria Cristina De Castro-Maia de Sousa Pimentel, Universidade de Lisboa, Portugal
Dra. Isabel Velázquez Soriano, Universidad Complutense de Madrid, España
Dra. Norma E. Cantú, Trinity University, Texas, EEUU
Dr. Antonio Gragera, Texas State University, EEUU

Envío de artículos

ESTUDIOS HUMANÍSTICOS. FILOLOGÍA

Departamento de Filología Hispánica y Clásica y Departamento de Filología Moderna

e-mail: estudioshumanisticofilologia@unileon.es

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de León

24071 León

Tlfn: 987-291079.

Periodicidad: Anual

Contenido

Estudios originales, notas y reseñas.

Universidad de León. Área de Publicaciones

© Los autores

ISSN: 0213-1382 (impresa) y 2444-023X (en línea) DOI: 10.18002/ehf

Depósito Legal: LE-212-1993

Maquetación: David Aller Llamera

Ilustración de portada: Original para la publicación de María Sonsoles Ortiz de Urbina Fernández.

TABLA DE CONTENIDOS

[MONOGRÁFICO]: LA LITERATURA GÓTICA DESDE LA LITERATURA COMPARADA

JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS , <i>Presentación.</i>	15-19
MARTA MIQUEL-BALDELLOU , RETRACING THE GOTHIC ROMANCE: INSTANCES OF TRANSTEXTUALITY IN GASTON LEROUX'S LE FANTÔME DE L'OPÉRA AND ALEJANDRO AMENÁBAR'S ABRE LOS OJOS	21-45
ALBA MARÍA FUENTES MUÑOZ , EL USO DE LA LINTERNA MÁGICA EN CARMILLA DE SHERIDAN LE FANU Y EL PAPEL DE LA IMAGINERÍA PRE CINEMATOGRAFICA EN SUS ADAPTACIONES AUDIOVISUALES	47-61
ELENA CANIDO MUIÑO , ELEMENTOS DE LA LITERATURA GÓTICA EN LA PELÍCULA EDUARDO MANOSTIJERAS DE TIM BURTON	63-83
GEMA MARTÍNEZ RUIZ , IMÁGENES DE LA TERATOLOGÍA FEMENINA EN DOS CUENTOS DE E. A. POE. "LIGEIA" Y "MORELLA" SEGÚN B. LACOMBE	85-101
MARIANGELA UGARELLI , "EL BREVÍSIMO CAMINO ENTRE EL ABISMO Y LAS ROCAS": INDIGENISMO, GÓTICO Y LA VENGANZA DEL CÓNDOR DE VENTURA GARCÍA CALDERÓN	103-122
SERGIO FERNÁNDEZ MORENO , LA PRESENCIA DEL VAMPIRO DE LA LITERATURA GÓTICA EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR	123-140

[ESTUDIOS]

- RACHEL YVONNE CRUZ**, *La música del mariachi: conservator of mexican culture and heritage* 143-164
- CARMEN FERNÁNDEZ-FLÓREZ**, *Written subject pronoun expression among spanish heritage language learners* 165-190
- PILAR GARRIDO CLEMENTE**, *Desde la pandemia hacia la palabra* 191-200
- NADIA HAMADE**, *An analysis of sounds and spellings based on rp [i:] in the nineteenth-century Lancashire vernacular* 201-215
- MIGUEL HERNÁNDEZ PANIAGUA**, *La influencia de la trashumancia en el dialectalismo leonés de la provincia de Salamanca* 217-233

[RESEÑAS]

- R. Palmeral, *Sesenta y nueve poemas y un anexo*, Alicante, Amazon, 2022, 125 pp. **(JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH)** 237-238
- C. Plaza, *Detrás del miedo*, Barcelona, Ediciones Carena, 2023, 96 pp. **(JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH)** 239-241
- S. Sevilla-Vallejo y R. Castrillo Soto, *Desafíos y retos de la educación en tiempos de pandemia. Aproximaciones educativas desde la ética, la lingüística y la literatura*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2022, 194 pp. **(FRANCESCO MARIA PISTOIA)** 243-245
- Sheila Queralt, *Atrapados por la lengua*, Barcelona, Larousse Editorial, 2020, 253 pp. **(MARTA GARCÍA GARCÍA)** 247-248
- A. I. Simón Alegre, *Del salvaje siglo XIX al inestable siglo XX en las letras trasatlánticas: una mirada retrospectiva a través de hispanistas*, Delaware, Vernon Press, Serie de Estudios Culturales, 2022, 284 pp. **(SANTIAGO SEVILLA-VALLEJO)** 249-251

**[Monográfico
sobre]**

**La literatura
gótica desde
la literatura
comparada**

CUADERNO MONOGRÁFICO N° 14

La literatura gótica desde la literatura comparada

**LA LITERATURA GÓTICA DESDE LA LITERATURA
COMPARADA**
***GOTHIC LITERATURE FROM THE PERSPECTIVE OF
COMPARATIVE LITERATURE***¹

PRESENTACIÓN²
INTRODUCTION

JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS

Universidad Complutense de Madrid

En 1783, James Beattie (1735-1803) expresó el que habría de ser uno de los rasgos definitorios de la Literatura Gótica en sus dos centurias siguientes: la libertad (525). No obstante, la mera existencia de la literatura ya es un alarde de libertad del espíritu que, como toda transgresión que se precie, no entiende de fronteras ni de límites humanos. Por ello, la academia surgida en torno a la Literatura Comparada, es un magnífico púlpito para un acercamiento científico y de vocación universalista a uno de los ejemplos de libertad por antonomasia. Juan Bravo Castillo, estudioso de la Literatura Comparada, da un giro de tuerca magnífico a esta idea de libertad gótico-narrativa:

El empirismo de Locke apenas daba cabida al mundo de las emociones; la novela sentimental amorosa de decorado realista y familiar -durante décadas único cauce de expresión de los anhelos emotivos de la burguesía inglesa- llega un momento en que dejó de satisfacer al público [...] que cada vez más exigía de la lectura sensaciones nuevas en estado puro (2003: 590).

1 Correo-e: jcorreos@ucm.es

2 Esta presentación forma parte de las actividades de los Grupos de Investigación “Poéticas y textualidades emergentes. Siglos XIX-XXI” (Universidad Complutense de Madrid) y “Estudios Interdisciplinares en Literatura y Arte -LyA-” (Universidad de Castilla-La Mancha). La coordinación de este monográfico y esta introducción forman parte de las actividades de los Grupos de Investigación “Poéticas y textualidades emergentes. Siglos XIX-XXI” (Universidad Complutense de Madrid) y “Estudios Interdisciplinares en Literatura y Arte -LyA” (Universidad de Castilla-La Mancha), así como de las del Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones (Universidad Complutense de Madrid) y del Instituto de Humanismo y Tradición Clásica (Universidad de León).

Me gustaría expresar mi agradecimiento a la Dra. Imelda Martín Junquera (Directora de *Estudios Humanísticos. Filología* y profesora de la Universidad de León) por su amable invitación para coordinar el presente monográfico.

Y con ese anhelo que nos expone Bravo Castillo nacen algunas de las definiciones primigenias de lo que sería la Literatura Comparada: su concepción romántico-germánica de *Weltliteratur*, ligada a los radicales del *Sturm und Drang* y a la exaltación de los sentimientos (Ernst Robert Curtius habla de los postulados revolucionario-realistas de esta concepción -2016: 29-). Ya sea en esta apreciación ilustrado-decimonónica, ya sea en aproximaciones más contemporáneas, la Literatura Comparada nos dota de una serie de magníficas herramientas para entender cómo el espíritu humano se ha manifestado a través del hacer literario. Es por esta transversalidad y versatilidad que tanto la Literatura Comparada como la literatura gótica han sabido sobrevivir adaptándose al devenir de los tiempos, como bien explica otro gran comparatista en nuestro país, como es Dámaso López García:

La literatura comparada no es una entidad superior a la literatura, algo que deba invocar su negación y su afirmación alternativamente. El comparatista no puede comparar obras o literaturas como si fueran los cuadros fonológicos de otras tantas lenguas. La literatura, como demuestra la entrada en el seno de su identidad de las inquietudes del momento, no puede ser ajena a lo que de idiosincrático y privativo hay en cada acto de comparación (2023: 32).

Como el comparatismo, la literatura gótica no va a ser ajena a su mundo, sino que va a reflejar las inquietudes y los miedos de cada sociedad donde el modelo original inglés recaló.

La mencionada libertad, aunque fundamental, no es suficiente para definir la literatura gótica. La libertad, entendida por los primeros goticistas (hijos de la Ilustración), es fría y cuadrada. La libertad de los góticos era un atributo del buen gobierno, el que proclamaban los Walpole (Robert y su hijo Horace). Por ello, la literatura pronto empezó a hacerse eco de las nuevas corrientes que llegaban de diversas partes del continente europeo, y que años más tarde abrirían el camino al Romanticismo. Así, la pasión vino a desbocar la libertad, los sentimientos anteriormente mencionados complementaron la aridez de la Ilustración. Esta pasión, pasada por el tamiz del sublime burkeano (y longineo), vendría a materializar lo que el precoz John Dennis había expresado en 1703: “[...] let us now pass to the next enthusiastic passion, which is terror [...]” (1961, 121). Se completa así la tríada de atributos que ha venido adornando a la literatura gótica desde sus orígenes en los sótanos de Strawberry Hill: libertad, pasión y terror. En efecto, las siguientes décadas (y siglos) darían como resultado una revisitación de estos términos, acompañados de lo sobrenatural, situando a la literatura gótica en la vanguardia del quehacer narrativo de las siguientes generaciones. La fama y difusión del género (o del formato, o de la moda) lo han convertido en un fenómeno mundial, algo que trasciende culturas y fronteras, tanto geopolíticas, lingüísticas, como de medio de expresión, como bien ponen de manifiesto algunos de los títulos recientes que constituyen la crítica básica de los *Gothic Studies* (entre otros, Victor Sage y Allan Lloyd-Smith, 1996; Jack Morgan, 2002; Catherine Spooner, 2004 y 2006; Helen Wheatley, 2007; Justin Edwards y Agnieszka Soltysik Monnet, 2012; Joanne Watkiss, 2012; Isabella van Elferen, 2012; Jerrold E. Hogle, 2014; Anna Kędra-Kardela y Andrzej

Sławomir Kowalczyk, 2014; Xavier Aldana Reyes, 2014; Julia Round, 2014; Glennis Byron, 2016; Andrew Smith y William Hughes, 2016; Anya Heise-von der Lippe, 2017; Lorna Piatti-Farnell, 2017; Ewan Kirkland, 2021; Michelle J. Smith y Kristine Moruzi, 2021; José-María Mesa-Villar, Ana González-Rivas y Antonio-José Miralles-Pérez, 2022; Robyn Ollett, 2024 -en prensa-). Esta característica, junto con sus particularidades intrínsecas, como pueden ser la rebelión, la manifestación de los miedos de cada generación, la unión de folklore y “alta literatura”, (como dijera Claudio Guillén de la Literatura Comparada³) etc., convierten a la literatura gótica en un objetivo primordial para la Literatura Comparada en su más amplia definición.

De todas las características anteriormente mencionadas son buena muestra los artículos seleccionados para el presente monográfico, los cuales ofrecen una panorámica jugosa y coherente de las perspectivas actuales de la literatura gótica, nunca desligada de la Literatura Comparada, casa madre de todo estudio crítico. Estos ensayos albergan aproximaciones al género que van desde las visiones más clásicas hasta las más innovadoras, ofreciendo así una visión global de los derroteros por los que ha discurrido el devenir literario de lo gótico y lo comparativista.

Así pues, los textos de Marta Miquel Baldellou y Alba María Fuentes Muñoz nos acercan, respectivamente, a sendos acercamientos a la recreación decimonónica de lo gótico. Tratando de autores clásicos como Gaston Leroux o Joseph Sheridan Le Fanu es posible observar cómo tras la ruptura que supuso 1820, la literatura gótica siguió viva y permeando los distintos géneros narrativos que comenzaron a poblar el panorama cultural europeo. Por otro lado, los textos de Elena Canido Muñoz y Gema Martínez Ruiz exploran otro nivel de reconstrucción de lo gótico, pues nos acercan a las recreaciones audiovisuales y pictóricas de la narrativa de lo sobrenatural-terrorífico. Partiendo de lo más clásico, el texto (bien poeniano bien romántico-victoriano), se llega a su reflejo contemporáneo, a través de la cinematografía de Tim Burton o las adaptaciones ilustradas de Francis Lacombe. Así se prueba, una vez más, la inmortalidad y la adaptabilidad del género gótico, que ha sabido trascender todo tipo de barreras. Finalmente, los artículos de Mariangela Ugarelli Risi y de Sergio Fernández Moreno, respectivamente, nos aproximan a la recreación latinoamericana de la literatura gótica. Como han puesto de manifiesto estudios como los editados, respectivamente, por Justin D. Edwards y Sandra Guardini Vasconcelos (2016) y por Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz (2018), la adaptación latinoamericana de lo gótico merece una atención especial, atendiendo a las particularidades de la región y la larga tradición antropológico-literaria que va desde lo indígena y colonial hasta la deconstrucción contemporánea. Todo este espectro está recorrido por los dos artículos que engloban esta sección, partiendo Ugarelli Risi de los postulados modernistas de Ventura García Calderón y cerrando Fernández Moreno con el *boom* latinoamericano encarnado en Julio Cortázar (traductor incólume de otro genio del gótico como fue Edgar Allan Poe).

3 “Es fundamental y decisiva esta apertura a las culturas ‘primitivas’ y a la poesía oral, que prometen un nuevo acceso a la universalidad” (2020: 53).

En conclusión, como se ha mencionado en los párrafos previos, la literatura gótica y la Literatura Comparada tienen unas robustas raíces comunes que se hunden en los orígenes mismos de la construcción de la identidad europeo-occidental. Por ende, la tradición gótica es un magnífico objeto de estudio para comparatistas de todos lugares y todas épocas, pues es un género que está presente en todos los estadios de la manifestación literaria. Aunar los postulados teóricos del comparativismo y las materializaciones narrativas de lo gótico no puede sino dar como resultado un ejercicio reflexivo proclive a ofrecer grandes satisfacciones intelectuales. Los artículos que se comprenden en este monográfico son buena prueba de ello, pues recorren casi cada uno de los nichos literarios más importantes de la literatura gótica y nos acercan a visiones teóricas variadas (y necesarias) para una comprensión profunda del hecho literario. Si comenzábamos esta presentación disertando sobre la libertad y la pasión, no se nos ocurren mejores ideas para cerrar estas líneas. De la pasión por la literatura, los autores de los artículos que siguen han pasado a su libertad académica, que nos devuelve resultados apasionados y que nos recuerdan que la literatura (gótica, Comparada, y en su más amplia expresión) es una gran herramienta para mantener libres nuestras pasiones, precisamente lo que perseguían los primeros autores góticos.

BIBLIOGRAFÍA

- Aldana Reyes, X. (2014): *Body Gothic. Corporeal Transgressions in Contemporary Literature and Horror Film*, Cardiff, University of Wales Press.
- Beattie, J. (1783): *Dissertations Moral and Critical*, Londres, W. Strahan.
- Bravo Castillo, J. (2003): *Grandes hitos de la historia de la novela euroamericana. Vol. I. Desde sus inicios hasta el Romanticismo*, Madrid, Cátedra.
- Byron, G. (ed.) (2016): *Globalgothic*, Mánchester, Manchester University Press.
- Casanova-Vizcaíno, S. y Ordiz, I. (eds.) (2018): *Latin American Gothic in Literature and Culture*, Londres, Routledge.
- Curtius, E. R. (2016 [1950]): *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Fráncfort del Meno, Fischer Taschenbuch Verlag.
- Dennis, J. (1961): "The Grounds of Criticism in Poetry", en S. Elledge (ed.) *Eighteenth-Century Critical Essays*, Ithaca, NY, Cornell University Press: 121-130.
- Edwards, J. y Monnet, A. S. (eds.) (2012): *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture. Pop Goth*, Londres, Routledge.
- Edwards, J. y Vasconcelos, S. G. (eds.) (2016): *Tropical Gothic in Literature and Culture. The Americas*, Londres, Routledge.
- Elledge, S. (1961): *Eighteenth-Century Critical Essays*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- Guillén, C. (2020 [1985]): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Austral.
- Heise-von der Lippe, A. (2017): *Posthuman Gothic*, Cardiff, University of Wales Press.
- Hogle, J. E. (ed.) (2014): *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Kędra-Kardela, A. y Sławomir Kowalczyk, A. (eds.) (2014): *Expanding the Gothic Canon. Studies in Literature, Film and New Media*, Fráncfort del Meno, Peter Lang.
- Kirkland, E. (2021): *Videogames and the Gothic*, Londres, Routledge.
- López García, D. (2023): "Origen, progresos, estado actual y future del todo comparatismo", en M. Rigal Aragón y F. González Moreno (eds.) (2023) *Reflexiones en torno al comparativismo en Literatura y Arte*, Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 17-35.
- Mesa-Villar, J.-M., González-Rivas, A. y Miralles Pérez, A.-J. (eds.) (2022): *Revisiones posmodernas del gótico en la literatura y las artes visuales*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Morgan, J. (2002): *The Biology of Horror. Gothic Literature and Film*, Carbondale, IL, Southern Illinois University Press.
- Piatti-Farnell, L. (2017): *Consuming Gothic. Food and Horror in Film*, Nueva York, NY, Palgrave Macmillan.
- Ollett, R. (2024, en prensa): *The New Queer Gothic. Reading Queer Girls and Women in Contemporary Fiction and Film*, Cardiff, University of Wales Press.
- Rigal Aragón, M. y González Moreno, F. (2023): *Reflexiones en torno al comparativismo en Literatura y Arte*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Round, J. (2014): *Gothic in Comics and Graphic Novels*, Jefferson, NC, McFarland & Company.
- Smith, A. y Hughes, W. (eds.) (2016): *Ecogothic*, Mánchester, Manchester University Press.
- Smith, M. J. y Moruzi, K. (eds.) (2021): *Young Adult Gothic Fiction. Monstrous Selves/ Monstrous Others*, Cardiff, University of Wales Press.
- Spooner, C. (2006): *Contemporary Gothic*, Londres, Reaktion Books.
- Spooner, C. (2004): *Fashioning Gothic Bodies*, Mánchester, Manchester University Press.
- van Elferen, I. (2012): *Gothic Music. The Sounds of the Uncanny*, Cardiff, University of Wales Press.
- Watkiss, J. (2012): *Gothic Contemporaries. The Haunted Text*, Cardiff, University of Wales Press.
- Wheatley, H. (2007): *Gothic Television*, Mánchester, Manchester University Press.

**RETRACING THE GOTHIC ROMANCE: INSTANCES OF
TRANSTEXTUALITY IN GASTON LEROUX'S *LE FANTÔME DE
L'OPÉRA* AND ALEJANDRO AMENÁBAR'S *ABRE LOS OJOS*¹**

**RASTREANDO EL GÓTICO ROMÁNTICO: MUESTRAS DE
TRANSTEXTUALIDAD EN *EL FANTASMA DE LA ÓPERA* DE GASTON
LEROUX Y *ABRE LOS OJOS* DE ALEJANDRO AMENÁBAR**

MARTA MIQUEL-BALDELLOU

Centro de Literaturas y Culturas en Inglés – Universidad de Lleida

Resumen

Este artículo tiene como objetivo ofrecer un análisis comparativo entre la novela *Le fantôme de l'opéra* (1910) de Gaston Leroux y la película *Abre los ojos* (1997) de Alejandro Amenábar en el que se interpretará el largometraje de Amenábar como una adaptación postmoderna de la novela original de Leroux. También se identificarán aquellos rasgos propios de la tradición gótica y del relato romántico decimonónico reflejados en la aproximación modernista de Leroux y reinterpretados en el largometraje postmoderno de Amenábar en base a la noción de transtextualidad.

Palabras clave: tradición gótica, héroe byroniano, el doble, máscara, metaliteratura.

Abstract

This article aims to offer a comparative analysis between Gaston Leroux's novel *Le fantôme de l'opéra* (1910) and Alejandro Amenábar's film *Abre los ojos* (1997) in which Amenábar's film will be interpreted as a post-modern adaptation of Leroux's original novel. This analysis will also identify those traits pertaining to the Gothic tradition and the nineteenth-century Gothic romance as reflected in Leroux's modernist approach and reinterpreted in Amenábar's postmodern film on the basis of the notion of transtextuality.

Keywords: Gothic tradition, Byronic hero, the double, mask, metaliterature.

1 Correo-e: marta.miquel@udl.cat Recibido: 02-07-2023. Aceptado: 06-07-2023.

1. INTRODUCTION

Andrew Lloyd Webber's *The Phantom of the Opera*—regarded as the longest-running musical in Broadway and based on Gaston Leroux's *Le fantôme de l'opéra* published in 1910—has lowered its curtain in the year 2023, after being staged for over 35 years since its premiere in 1988. In the wake of artificial intelligence and its unpredictable outcomes, Alejandro Amenábar's film *Abre los ojos*, released in 1997, already foretold the anxieties associated with uncanny scientific advances related to the technological supplantation of the human subject in our contemporary society. In terms of plot and characters, and particularly, the love triangle that is established in both narratives as indicative of the Gothic romance, Leroux's original novel and Amenábar's film present a series of significant parallelisms, which pave the way for a comparative analysis between both works.

As Ann Hall claims, from its publication to the present, Leroux's novel has fascinated writers and readers—as well as directors and audiences alike—insofar as, being an eminently Gothic narrative, it has managed to mirror evolving social fears and personal anxieties (2009: 2), thus incorporating variations over the years, while also preserving some elements that have been recurring in most of its adaptations. As Jerrold Hogle argues, among the many distinctive features characterising Leroux's novel is “the frightening face of the ghostlike title character, who usually wears masks for much of the story until an abrupt unmasking reveals his supremely ugly and horrifying visage” (2002: xi). This iconic motif, which has persistently typified the phantom of the opera, has symbolically categorised him as an embodiment of otherness in terms of class, race, and gender (Hogle, 2002: xii). Henceforth, although *Le fantôme de l'opéra* was originally published in the French journal *Le Gaulois* from 1909 to 1910, the plotline revolving around Erik as a Romantic figure with a mutilated face who haunts the Opera House in Paris, has transcended temporal, spatial and generic boundaries, while it remains rooted in the nineteenth-century Gothic tradition.

Adaptations of Leroux's novel have found reflection in genres ranging from literature to media, as its storyline has pervaded novels, comic books, musicals, opera, ballet, videogames, and predominantly, films. Released only a few years after the publication of Leroux's novel, Rupert Julian's silent film adaptation in 1925—with Lon Chaney's iconic performance and filmic features suggestive of German Expressionism—still remains one of its most popular cinematic versions. Over fifty years later, the original story was revived owing to Lloyd Webber's much acclaimed musical, written in 1986, on which Joel Schumacher based his musical film, released in 2004 and considered one of the most recent cinematic adaptations of Leroux's novel to date. In addition to these widely known films, as Hall (2009) contends, the plotline of Leroux's novel has been adapted to the screen on many other occasions covering a multiplicity of cinematic genres and approaches. As early exponents in horror cinema, there are also Arthur Lubin's romantic colour film in 1943 and Terence Fisher's shocking Hammer production in 1962. Brian de Palma's musical and colourful cinematic adaptation, titled *The Phantom of Paradise* and released in 1974, merges Leroux's novel with texts by Goethe, Oscar Wilde, and Victor Hugo. Later

film adaptations, like Ronny Yu's oriental romance drama *The Phantom Lover* in 1995 and Dario Argento's eroticised Italian film *Phantom* in 1998, underscore the exotic and illicit love story lying at the core of the original novel.

Despite these multiple adaptations, which explicitly acknowledge Leroux's novel as their basic source, there are even a higher number of works which evoke the plot and characters of the original text in a less manifest way, but also contribute to its perpetuation and transformation, while they resort to the iconic figure of the phantom of the opera in order to address new fears befalling contemporary times. In a film that blends romantic drama, thriller, science fiction and horror, Amenábar's film *Abre los ojos* revolves around a disfigured man falling in love with an actress, while trying to escape from a tragic past as time boundaries become blurred, dreams and reality intertwine and subjects transform into others, thus evoking and updating Leroux's novel and manifesting shared nineteenth-century Gothic undertones.

Presented as a series of documents and testimonies on behalf of an anonymous detective, Leroux's novel begins with a murder, as stagehand, Joseph Buquet, is found hanged in the vaults of the Parisian Opera House and the entity known as the Phantom of the Opera—who haunts the building and conceals his disfigured face behind a mask, but is truly a man of flesh and bone called Erik—is blamed for his death. When Christine Daaé, a young soprano, substitutes Prima Donna Carlotta to play the role of Marguerite in *Faust*, the Vicomte Raoul de Chagny recognises Christine as his childhood sweetheart and falls in love with her, whereas Carlotta feels jealous of her talented young rival. When the Phantom abducts Christine into the basements of the Opera House, she believes that he is the Angel of the Music that her father used to tell her about in her childhood, and she turns into his disciple in order to become an accomplished singer. The eventual appearance of a Persian man, who saved Erik's life in the past, reveals his tragic origins as a disfigured visionary architect who has been orchestrating all the mysterious events taking place at the Opera in order to win Christine's love.

In analogy with Leroux's narrative—with a script written by Alejandro Amenábar and Mateo Gil—*Abre los ojos* focalises on César (Eduardo Noriega), an orphaned young man living in Madrid who is accused of murder and is confined in a penal psychiatrist, where he conceals his face behind a prosthetic mask. Flashbacks reveal that, at César's birthday party, his best friend, Pelayo (Fele Martínez) arrived with his date, Sofía (Penélope Cruz), with whom César fell in love. After the party, though, César's jealous lover, Nuria (Najwa Nimri), offered him a ride in her car with the intention of crashing it to commit suicide. Although César managed to survive, his face is mutilated to the extent that he feels obliged to wear a mask. At the same time, he starts experiencing a series of disorienting events which lead him to call into question his own existence. When he eventually encounters Serge Duvernois (Gerard Barry), the owner of a cryonics company, César recollects that, after he became disfigured, he signed a contract with Life Extension, a corporation specialised in cryonics, with the intention of committing suicide so that his body would be preserved and, in the future,

he could either be resurrected or experience lifelike virtual reality dreams that would allow him to resume his relationship with Sofía and literally live the life of his dreams.

Given these preliminary parallelisms between both narratives, despite their differing temporal and spatial backgrounds, the use of comparative frameworks to approach both works in terms of characters, narrative structure, themes and imagery will prove that, from a contemporary perspective, Amenábar's film *Abre los ojos* contributes to transforming and updating Leroux's *Le fantôme de l'opéra* as a Gothic romance rooted in the nineteenth-century Gothic tradition. Drawing on Mikhail Bakhtin's notions of dialogism and carnivalesque (1981), Julia Kristeva considers the concept of intertextuality as "a mosaic of quotations", claiming that "any text is the absorption and transformation of another" (1986: 37). Subsequently, Gérard Genette draws on Kristeva's notion of intertextuality, but envisions it within the broader concept of transtextuality and considers it as a direct quotation from one text to another. Genette's categorisation also comprises the category of hypertextuality, which is defined as "any relationship uniting a text" known as the hypertext "to an earlier text" identified as the hypotext (1997: 5). Within the framework of postmodernism, Linda Hutcheon extends the connections among literary texts to comprise other artistic manifestations, thus referring to the concept of adaptation in its different meanings, which involve "an acknowledged transposition of a recognisable other work", "a creative and interpretive act of appropriation" or "an extended intertextual engagement with the adapted work" (2006: 8). A comparative analysis between Leroux's novel and Amenábar's film reveals instances of Genette's concept of transtextuality, which range from intertextuality to hypertextuality, in addition to Hutcheon's type of adaptation as an extended intertextual engagement.

Inasmuch as Genette's notion of intertextuality involves cases of direct quotation, in Amenábar's film, the character of the Phantom of the Opera is explicitly mentioned on two occasions. In an early scene, César tells Sofía about his nightmare in which he has an accident in Nuria's car and becomes disfigured like the main character in Leroux's novel. As César narrates in Amenábar's film,

Tuve un sueño horrible [...] Salgo de casa y resulta que la otra petarda me ha estado siguiendo [...] Se pone tan pesada que no sé cómo decirle que no. Total, me subo en el coche y la tía acelera, acelera y... ¡tras! Se suicida, conmigo dentro. Y lo peor no es eso. Lo peor es que se me queda la cara completamente destrozada en plan fantasma de la ópera. No veía la manera de despertar.

In a later scene, when César realises that his nightmare is, in fact, the memory of an actual event, his psychiatrist, Antonio (Chete Lera), tries to convince him that he is unable to distinguish dreams from reality, thus wondering, "¿tú convertido en el fantasma de la ópera?" In addition to these displays of intertextuality, Amenábar's film also engages in metatextuality since, from a postmodern perspective, it offers a critical commentary in relation to the fictitious universe in Leroux's original narrative, since, in Amenábar's film, César appears to be real, but he is actually a spectre in a cybernetic

universe, whereas, in Leroux's novel, Erik is mistaken for a ghost, when he is, in fact, a man of flesh and bone. Besides, as an updated version of Leroux's text, Amenábar's film could be considered a hypertext that adopts and adapts an original hypotext, which is Leroux's novel, in order to address current concerns and suit contemporary audiences. Likewise, bearing in mind that, as regards adaptations, Hutcheon explains that, "part of this pleasure [...] comes simply from repetition with variation, from the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise" (2006: 4), it could be argued that *Abre los ojos* amalgamates aspects from Leroux's original novel, but also subverts them and updates them from a contemporary perspective. Henceforth, based on the premise that Amenábar's film revisits and transforms Leroux's original novel, this article will analyse a series of instances of Genette's concept of transtextuality, thus highlighting parallelisms and differences between both works, with the aim to prove that Amenábar's film conforms to the tenets of the nineteenth-century Gothic romance owing to its transtextuality with Leroux's novel, which is also rooted in the Gothic tradition. This comparative analysis will approach the legacy of the Gothic romance, the characterisation of the Byronic hero as a Gothic archetype, the prevalence of dualities and doubles, the pervasive presence of masks, the evolving discourses of the Gothic from modernism to postmodernism, and the metaliterary dimension prevailing in both works pertaining to the Gothic genre.

2. THE GOTHIC ROMANCE AND THE ALLEGORY OF PLATONIC LOVE

Even if they were both created in the twentieth-century, Leroux's novel and Amenábar's film display a series of features that evince that they are narratives grounded in the nineteenth-century Gothic tradition. As David Stevens explains, the textual characteristics of the Gothic tale comprise a fascination with the past, a fondness for magic, a turn for psychological insights, the representation of the sinister, a taste for exoticism and stylistic conventions involving plots within plots (2010: 46-47), which are illustrated by Leroux's novel and revisited in Amenábar's film.

In Leroux's novel, the labyrinthine subterranean passages of the Opera House, where Erik leads his lonely existence, symbolise a buried past waiting to emerge in contrast with the modernity of the Parisian city. Similarly, in Amenábar's film, César literally lives in perpetual remembrance and nostalgia of his past life, although his existence extends to a futuristic quarter of skyscrapers in Madrid. In Leroux's narrative, Erik is a talented illusionist who plays magic tricks, like ventriloquism and occultation, which lead people into thinking that he is a ghost. Analogously, in Amenábar's film, César's virtual life endows him with the gift of bringing into existence characters and events as if by magic in a virtual universe where he is a spectre. As the Phantom of the Opera, Erik symbolises the return of the repressed, which contrasts with the rational order that prevails in the Parisian society. In Amenábar's film, César's life is actually a dream in which his desires and anxieties are unwillingly mixed up by virtue of the unconscious. Erik's physical appearance categorises him as an outcast who causes social dread, thus obliging him to lead an

isolated existence. Correspondingly, in a contemporary society where the pressure of aesthetic standards predominates, César's disfigured face provokes fearful reactions that bring to the fore latent social fears of deformity. In Leroux's novel, the character of the Persian unveils Erik's exotic origins, as he learned the intricacies of magic and masonry in his foreign homeland before moving to Paris. In Amenábar's film, the exoticism of characters like Nuria and Duvernois, and their association with exalted states of the mind through drugs and virtual reality, bring to the fore the pervasiveness of alternative domains of reality. Finally, with the purpose of giving evidence of the existence of the Phantom of the Opera, the narrator in Leroux's novel presents a series of juxtaposed narratives that remain interrelated. Analogously, in terms of narrative structure, Amenábar's film is configured in resemblance with a series of concentric boxes enclosed within each other that conceal the puzzle lying at the core of César's mysterious existence.

In addition to presenting features pertaining to the nineteenth-century Gothic tradition, Leroux's novel and Amenábar's film are also rooted in Gothic romance insofar as both narratives introduce love stories which become a source of dread for female characters in the subgenre of female Gothic. As Ellen Moers argues, in an early stage of development in the genre, these narratives focus on heroines who are threatened with confinement by male tyrants from whom young females have to escape in order to marry the men they love (1976: 91). Leroux's novel faithfully reflects this premise, as is stated that, "la première pensée de Raoul, après la disparition fantastique de Christine Daaé, avait été pour accuser Erik" (1910: 297), while, in Amenábar's film, when Sofía goes missing, César is suspected to have kidnapped her.

This pervasive plotline in nineteenth-century Gothic romance is grounded in folktales like Charles Perrault's "Bluebeard" (1697), which revolves around the heroine prying into locked rooms and her resulting punishment, and Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve's "Beauty and the Beast" (1740), which addresses the fears of female confinement and male monstrosity. In Leroux's narrative, when Christine is willing to visit Erik's locked room in the subterranean canals of the Opera, he tells her explicitly, "vous devriez vous méfier depuis l'histoire de Barbe-Bleue" (1910: 436), whereas, in Amenábar's film, César is furious upon discovering that Nuria has sneaked into his bedroom without consent. Besides, in Leroux's novel, Erik is recurrently called a monster and he alludes to his "laideur maudite" (1910: 256), while in Amenábar's film, upon contemplating his mutilated face after the accident, César declares, "era un monstruo", thus assigning himself this same appellation.

The basic plot and motifs of the classic Gothic romance have perpetuated in subsequent Gothic love stories. As Diana Wallace claims, in Charlotte Brontë's *Jane Eyre* (1847), Emily Brontë's *Wuthering Heights* (1847) and Daphne du Maurier's *Rebecca* (1938), the figure of the hero merges with that of the villain, while the pious heroine also possesses a darker female double who embodies her repressed desires (2016: 233). Accordingly, in Leroux's novel, Christine refers to Erik's ambiguous role as both hero and villain, as she confesses that, "je ne me serais imaginée que la Voix et le fantôme étaient tout un" (1910: 236). In Amenábar's film, after the accident, César

moves from being a successful handsome businessman to a miserable hideous outcast, thus playing an ambivalent role as a mischievous hero and tragic outlaw. Besides, in Leroux's narrative, in resemblance with Erik's dual role, Christine also acquires a double nature, which Raoul explicitly describes, stating that, "les deux Christine – le corps, et l'image – finirent par se toucher" (1910: 191). Correspondingly, in Amenábar's film, César realises that, in his dreams, Sofía and Nuria constantly transform into each other as if they were the same person.

According to Anne Williams, the Gothic romance is rooted in Apuleius's classical myth of Psyche and Eros (1995: 146), revolving around female inquisitiveness and male hideousness, which is replicated in both Leroux's novel and Amenábar's film. As the myth unfolds, Aphrodite sends Eros to shoot Psyche with an arrow so that she will fall in love with someone hideous, although it is Eros who accidentally falls in love with her, taking her to his castle, where she is taken care by a disembodied voice and is forbidden to look at her partner, as she is made to believe his appearance is outrageous. Out of curiosity, Psyche eventually decides to stare at Eros's handsome face, but in so doing, she wakes him up with her lantern's oil, thus unleashing Aphrodite's wrath, which condemns Psyche to undergo a series of trials. In Leroux's novel, when Erik abducts Christine into the vaults of the Opera House, she dares take off his mask and stare at his face, which infuriates him, as he states, "pourquoi as-tu voulu me voir? Insensée! Folle Christine, qui as voulu me voir [...] qui m'as arraché le masque, et qui, à cause de cela, ne pourra plus me quitter jamais" (1910: 258). Correspondingly, in a matching scene in Amenábar's film, it is César who asks Sofía to take off his mask and, although she expects to perceive his deformed traits, she finds herself staring at his unblemished visage, thus bringing them closer as lovers.

The myth of Psyche and Eros has also been interpreted as an allegory of the moral fall, insofar as the soul, personified by Psyche, gives in to temptation and indulges in a corporeal dimension of existence from the moment she falls in love with Eros. Henceforth, this classical myth symbolises the pulse between spiritual and physical love, which is extensively addressed in both Leroux's novel and Amenábar's film. In Leroux's narrative, in resemblance with Psyche, Christine is made to relinquish platonic love for romantic love, when Erik – whom she considers a disembodied spirit, since she regards him as the Angel of the Music that her father had told her about – eventually reveals his physical dimension and wishes to marry her. Conversely, in Amenábar's film, it is César who feels trapped between the physical love that Nuria embodies and the platonic love that Sofía personifies, since, even if he strives to hold on to Sofía's idealised love, he ends up indulging in Nuria's passionate encounters. Consequently, in Leroux's novel, Erik wishes to renounce platonic love for the sake of an actual relationship with Christine, thus stating his wish to have "une femme comme tout le monde" (1910: 442), whereas, in Amenábar's novel, César rather prefers a hyperreal platonic love to the detriment of an actual relationship. As a magician, Erik intends to relinquish his magic for the sake of reality, whereas, as a hedonist mortal, César forsakes his physicality to indulge in virtual reveries.

3. THE MONSTER AS A GOTHIC ARCHETYPE: FROM ILLUSORY PHANTOM TO VIRTUAL SPECTRE

The portrayal of the characters of Erik and César in Leroux's novel and Amenábar's film presents a series of features that revert back to nineteenth-century archetypes of the Gothic tradition, like the ghost, the vampire, and particularly, the monster. According to Julia Briggs, in Gothic narratives, the spectre arises as a virtual simulacrum of a deceased human being, it challenges the rational order, it symbolises the return of the repressed, it enacts the tension between life and death, and it turns into a reification of revenge (2000: 122-128). The character of Erik in Leroux's novel is initially described as a phantom, since his presence is noticed and his voice is heard, but he is never seen, as Christine regards him as an angel of the music who teaches her how to sing even if "elle ne le voyait pas" (1910: 100). Although it is later disclosed that Erik is not a spectre, his portrayal faithfully evokes that of ghost, as Erik has been on the point of death, his magic defies the laws of nature, he leads the life of an outcast, he physically inhabits a liminal space, and his return responds to his will to vindicate himself. Likewise, in Amenábar's film, in resemblance with a ghost, César has also been brought back to life, he constantly calls into question his own existence, his repressed memories remain latent, he lives on the margins between life and death, and he is willing to fix the wrongs that he was made to suffer in his past existence. Although the characterisation of both Erik and César is remindful of that of a ghost, some of their traits also evoke the Gothic archetype of the vampire.

As Anna Chromik argues, there are a series of features that have conventionally been associated with the vampire, such as nocturnal lifestyle, polymorphism, telepathy, lack of shadow, connection with particular animals and a characteristic appearance highlighting his pale face, red lips, sharp teeth, and black attire (2016: 709). The portrayal of Erik and César shares many of the features characterising the vampire, insofar as they move in the dark, their looks keep on shifting, they appear to have an extrasensory perception, they avoid mirrors, their clandestine existence is evocative of certain animals like rats and bats, and their pale complexion contrasts with their dark attire. In Leroux's novel, Erik is described as "un homme enveloppé d'un grand manteau noir" (1910: 234), there are no mirrors in Erik's room, he describes himself as living "au fond de la terre, dans un trou, comme une taupe" (1910: 423), and his cadaverous complexion responds to "une tête de mort" (1910: 12), as if he were a vampire. Correspondingly, in Amenábar's film, César literally and metaphorically lives in the shadows in order to avoid being seen, he rejects his reflection in the mirror, he likes sitting on the floor like an animal as he declares that "es lo único que parece real", and his deformed traits remind himself that he is living a perpetual life in death. Many of these features, which characterise both Erik and César, are suggestive of the conventional portrayal of the vampire, even if, in addition to the ghost and the vampire, some of the traits typifying Erik and César also conjure the portrayal of the monster in the nineteenth-century Gothic tradition.

In Leroux's novel, once Erik is no longer perceived as a ghost and he is endowed with physicality, he is often described as a monster, since "son horrible, unique et repoussante laideur" (1910: 401) is often brought to the fore. Similarly, in Amenábar's film, when César first stares at his disfigured face in what he believes to be a nightmare, his physical appearance closely resembles Erik's portrayal in Leroux's novel, which is described as follows,

Il est d'un prodigieuse maigreur et son habit noir flotte sur une charpente squelettique. Ses yeux sont si profonds qu'on ne distingue pas bien les prunelles immobiles. On ne voit, en somme, que deux grands trous noirs comme aux crânes des morts. Sa peau, qui est tendue sur l'ossature comme une peau de tambour, n'est point blanche, mais vilainement jaune; son nez est si peu de chose qu'il est invisible de profil, et l'absence de ce nez est une chose horrible à voir. Trois ou quatre longues mèches brunes sur le front et derrière les oreilles font office de chevelure. (1910: 13)

As Hogle explains, the notion of monstrosity involves the ultimate anomaly, owing to an oxymoronic nature which involves the coexistence of opposites, as the monster inhabits a twilight zone between life and death, and it verges on the boundary between humanity and animality, shifting its shape from one pole to the other of the spectrum (2016: 456). The liminal characterisation of the monster is evocative of Kristeva's conceptualisations of the abject—defined as the collapse of the physical boundaries between inside and outside (1982: 53)—and of the uncanny—as something familiar that is alienated through repression (1991: 184), which both Erik and César appear to emulate. As Hogle further claims, the figure of the monster is grounded in mythology as evidence of the violation of the laws of the gods upon mixing the incompatible and rupturing sanctioned borders (2016: 456), which reverts back to the concept of the abject. As is described in Leroux's novel in relation to Erik's characterisation as a monster, "il se servait des dons extraordinaires d'adresse et d'imagination qu'il avait reçus de la nature en compensation de l'atroce laideur dont elle l'avait doté" (1910: 512), thus underscoring that Erik embodies greatness and horror at the same time. Similarly, in Amenábar's film, César arises as an extraordinary entity whose existence extends beyond established limits, but also as a hideous progeny that disrupts the ethical boundaries separating life from death. According to Hogler's categorisation, the figure of the monster in Gothic narratives also arises as the locus of otherness which differs from the human norm so that the monster becomes the entity in opposition to which human beings define their own identities (2016: 456). As is described in Leroux's novel in relation to Erik, "il occupait l'esprit de Christine par la terreur, mais le cœur de la douce enfant appartenait tout entier au vicomte Raoul de Chagny" (1910: 410), hence establishing a difference between the embodiment of evil and the personification of kindness that each character respectively typifies which contributes to categorising Erik as the figure of the Other. In analogy, César also turns into the epitome of the uncanny in Amenábar's film—someone familiar who suddenly looks strange and becomes a source of horror—thus leading Sofía to shift her interest toward Pelayo and characterise César as the figure of the Other.

Monsters arise as a source of repulsion, but also of sympathy, insofar as, according to Hogler, society becomes dependent on monsters to construct its own identity against them given the cultural and personal incongruities that they represent

(2016: 457). In Leroux's novel, even though it is assumed that Erik is a preternatural creature, it is eventually disclosed that, "c'est un homme du ciel et de la terre" (1910: 269) and that "il ne demandait qu'à être quelqu'un comme tout le monde-mais il était trop laid" (1910: 517), thus revealing that Erik is ostracised as a monster in spite of his human condition and, even though he is eventually commiserated, he is also set apart. Similarly, although his friends Sofía and Pelayo feel sympathy for César after he is totally disfigured, his mutilated traits distinguish him from the rest in a society where looks are given most importance at a literal and metaphorical level. The visible difference that characterises Erik and César responds to Erving Goffman's notion of stigma, which consists of an attribute that makes an individual different and prevents him from being socially accepted (1963: 3). Despite the fact that both characters are ostracised and epitomise the notion of monster, they also elicit sympathy, insofar as the approach to each of them varies owing to the narrative focalisation employed in each narrative. As Martha Stoddard Holmes notes, first-person narratives about monstrosity reveal that notions like difference and disability are socially constructed (2016: 183), thus tipping the scales in favour of sympathy as opposed to repulsion. From a narratological perspective, Leroux's novel displays an external focalisation which underscores Erik's difference, whereas, Amenábar's film presents an internal focalisation on César, which contributes to triggering the audience's sympathy for his plight in a postmodern narrative in which the spectator identifies with the monster precisely owing to the notion of difference that he represents. Additionally, although Erik is initially considered a ghost, but it is subsequently disclosed that he is a human being, and thus, mortal, César reverts this process, since, even if he is first characterised as a human being, it is later on revealed that he is a virtual entity, and therefore, immortal. Henceforth, paradoxically, Erik has been considered a phantom in spite of being a mortal man of flesh and bone, while it is truly César who matches the categorisation of a preternatural creature since his virtual existence endows him with eternal life.

4. GOTHIC DUALITIES: DOUBLES, RIVALS, OTHERS

In her volume on adaptations of *Le fantôme de l'opéra*, Hall refers to the "double vision" that is required in approaching contemporary reworkings of Leroux's novel, which is compared with "the dual nature of the narrative's main character" (2009: 3). Correspondingly, according to Fátima de Santos Romero, Amenábar's film also constantly revolves around the pervasive notion of duality (2008: 199). In both Leroux's novel and Amenábar's film, these dualities find reflection in the figure of the double, commonly found in nineteenth-century Gothic narratives, which Otto Rank defines as "a wish-defence against a dreaded external destruction" (1971: 86), which both implies protection against impending obliteration, but also the confirmation of approaching dissolution. In both works, each character arises as a double in itself and turns into the Other of its antagonist, while it also establishes dualities with characters from the other work given the intertextuality existing between both narratives. The pervasive duality of characters who turn into doubles and others in both works underscores

the prevalent duplicity characterising nineteenth-century Gothic narratives, which is revisited in the two analysed narratives.

Erik in Leroux's novel and César in Amenábar's film respectively arise as doubles in themselves, but they also become double figures of each other. In Leroux's novel, Erik is recurrently portrayed by a series of dualities, since his face is constantly concealed behind a mask and the Persian, who has known him since childhood, "parlait d'Erik comme d'un dieu, tantôt comme d'un vile canaille" (1910: 222), hence underscoring his dual personality. Besides, he is depicted as a double figure insofar as his physical appearance categorises him as an outcast, but his magic gifts render him an exceptional individual. Accordingly, in terms of his looks, Erik's face is described as "si blême, si lugubre et si laid" (1910: 49), whereas his spirit, personified by his voice, is depicted as "belle comme la voix d'un ange" (1910: 223), which leads Christine to idealise Erik as the angel of the music that her father had promised to send after his death. Correspondingly, in Amenábar's film, César also arises an eminently dual character, insofar as he is portrayed as a handsome and successful hero who turns into a tragic and malevolent villain after his face is disfigured. As happens with Erik, his physique plays a relevant role to characterise César, since he is initially portrayed as flawless, but he is subsequently ostracised according to social aesthetics of beauty.

Erik's antagonist in Leroux's novel is Raoul de Chagny, who finds his counterpart in Pelayo – César's friend and rival for Sofía's love – in Amenábar's film. Leroux's novel is mostly internally focalised on Raoul to the extent that he turns into the actual hero of the narrative, whereas, Amenábar's film completely focalises on César as a Byronic hero. From the novel to the film, there is a shift from favouring the moral principles of the hero to privileging the gloomier aspects of the Byronic hero. Nonetheless, in Leroux's novel, Raoul also discloses his own dualities in comparison with Erik, as he exclaims that, "je lui arracherai son masque du visage, comme j'arracherai le mien" (1910: 181). Henceforth, Raoul is both ingenuous and passionate, since, even if it is revealed that "la timidité de ce marin [...] son innocence, était remarquable" (1910: 33), his passion and irascibility are also on the rise out of jealousy for Christine's close attachment to Erik. In Amenábar's film, Raoul's dual nature extends to his counterpart, Pelayo, who describes himself as César's best friend, but owing to his attraction to Sofía, he also turns into his rival. If César initially tries to court Sofía behind Pelayo's back, when he becomes disfigured, he suspects that it is Pelayo who now tries to win Sofía's love, thus unveiling Pelayo's own duality as a character.

In their role as the beloved of the tragic hero, Christine in Leroux's novel and Sofía in Amenábar's film turn into doubles of one another, while each character individually unveils a series of dualities. From Raoul's perspective, as he realises that Christine is pursued by the phantom, she is depicted as both timid and flirtatious, since Raoul contends that, "il avait aimé un ange et il méprisait une femme" (1910: 170), thus underlining Christine's inherent duality and establishing a distinction between her idealised and embodied self. In Amenábar's film, Sofía shares Christine's performing skills, since she is an actress and often dresses as a mime, hence recalling Christine's disguise as a domino at the ball of masks. Like Christine, who is both courted by Erik

and Raoul, Sofía is also pursued by César and Pelayo, while her attraction towards both prototypes of men unveils her dual nature as a coquettish, but also a modest, young woman.

Christine finds her mischievous double in Carlotta, the *prima donna* whom she replaces, even though Carlotta also possesses dualities of her own that render her closer to Christine, but also extricate her from the heroine. Christine emulates Carlotta as she takes her role as a soprano on the stage and is praised for her vocal skills, as Carlotta had also been acclaimed. Nonetheless, in contrast with Christine's pious nature, it is declared that, "la Carlotta n'avait ni coeur ni âme" (1910: 136). In Amenábar's film, Carlotta finds correlation in Nuria, who is César's lover until he begins to fall in love with Sofía. Henceforth, the dyad between Christine and Carlotta in Leroux's novel is echoed by that of Sofía and Nuria in Amenábar's film, as they turn into corresponding doubles of each other. Nuria's exoticism and passion, which are reminiscent of Carlotta and evoke the archetype of the *femme fatale*, contrast with the overtly innocence of heroines like Christine and Sofía. In analogy with Carlotta, though, Nuria also presents a dual personality, since, despite her apparently promiscuous nature, she is deeply in love with César. Besides, Carlotta's surrender to Erik's ventriloquism on the stage is evoked by Nuria's dependence on César's will in the virtual reality that they all inhabit.

The exoticism typifying the female characters of Carlotta and Nuria finds resemblance in male characters such as the Persian and Duvernois. In Leroux's novel, the Persian is described as "l'homme au teint d'ébène, aux yeux de jade, au bonnet d'astrakan" (1910: 348), which evokes Erik's roots in Eastern lands. The Persian also has a double nature, as he confesses to Erik that, in the past, "je t'ai sauvé la vie" (1910: 399), but upon unveiling Erik's wicked nature, he also admits feeling anxious "en laissant vivre le monstre qui menaçait aujourd'hui beaucoup de ceux de la race humaine" (1910: 408). The Persian in Leroux's novel finds his double in Duvernois in Amenábar's film, who also presents a series of dualities. Both the Persian and Duvernois contribute to unveiling essential aspects of the Byronic heroes, insofar as they briefly take control of the narrative. If the Persian unfolds dramatic aspects in Erik's childhood, which obliged him to escape from his homeland, Duvernois provides the clues so that César can unravel the puzzle of his virtual existence after dying and being reborn by virtue of cryonics. Like the Persian, who discloses Erik's origins, but also wishes to take Erik's life, Duvernois granted César the opportunity to live again, but presently, he also points out the need of César's death in order to reset his virtual life from anew.

Finally, if the Persian and Duvernois reveal the secrets of the respective Byronic heroes, Erik and César are helped along their tormented paths by figures like Madame de Giry and Antonio. In Leroux's novel, Madame de Giry acts as the intermediary between Erik and the owners of the Opera, while she also ensures that Erik's orders are obeyed. In analogy, in Amenábar's film, Antonio is the psychiatrist that helps César along his nightmarish existence, while he also ensures that César keeps his sanity when he starts losing control over his life in this virtual universe. Despite the fact that

both Madame de Gir y and Antonio are compassionate characters, their unconditional bond with the Byronic heroes turns them into their moral accomplices. Nonetheless, if the Persian and Duvernois are commanding and stand the pace with Erik and César, Madame de Gir y and Antonio entirely remain at the mercy of the heroes.

5. THE BALL OF MASKS: FROM MASKED SELVES TO SELVES AS MASKS

In both Leroux's novel and Amenábar's film, the presence of masks and disguises becomes pervasive, in resemblance with iconic nineteenth-century Gothic narratives, in which masks acquire both literal and symbolic meanings. Erik and César wear a mask that conceals their deformed traits, but in so doing, they are identified by means of their distinctive masks, which turn into their apparent visages, whereas their actual faces remain concealed, and owing to their grotesque features, they are mistaken for actual masks. In the passage of the ball of masks in Leroux's novel, when Erik makes his appearance, the guests notice, "la belle imitation de tête de mort que c'était là" (1910: 179), which blends with Erik's own face, as it is often described as a "tête de mort" (1910: 12), thus using the same terms to depict both his mask and his face. Correspondingly, in the scene in which César wears his prosthetic mask in a pub and he removes it and leaves it on the back of his head, he emulates a man with two faces, as mask and visage become fused. According to Bakhtin, masks are related to the notions of carnival and the grotesque body (1984: 297), which are characterised by hyperbole and excess, the lack of boundaries and the blurring of life stages, which often become a source of abjection, as borders are blurred, and also of the uncanny, as the familiar turns into the strange.

According to Catherine Spooner, masks are ubiquitous in Gothic texts (2016: 421), as is shown in Leroux's novel and Amenábar's film, in which the presence of masks is recurrent. Erik is described as a frightening figure "qui avait un masque qui lui cachait tout le visage" (1910: 234-235) and, as César reveals himself as the narrator of his own story during his confinement in a psychiatrist, he is sitting on the floor and covering his face with a transparent prosthetic mask. As Eve Kosofsky Sedgwick claims, the significance of masks lies in the act of concealment rather than in what is being concealed (qtd. in Spooner 2016: 422), and it responds to an act of codification in Gothic narratives that offers traces of personal identity, as self remains repressed, while, conversely, repression is exposed. In this respect, as Spooner further argues, the meaning of masks is determined by historical discourses and socially constructed differences (2016: 422). In both Leroux's novel and Amenábar's film, the masks that Erik and César wear become a sign of difference which emerges along their process of socialisation. As Erik explains, "mon père, lui, ne m'a jamais vu, et quand ma mère, pour ne plus me voir, m'a fait cadeau en pleurant, de mon premier masque" (1910: 258), thus implying the social need to conceal his difference. Correspondingly, when César becomes disfigured and surgeons are incapable of treating his malformed traits, they present him with a prosthetic mask, so that he can conform to a society where physical appearance takes precedence over the self. Their masks thus arise

both as a sign of difference and compliance with social constructs, although Erik's mask emphasises divergence, while César's mask is aimed to camouflage deviation. Nonetheless, if Erik is socially alienated and categorised as an outcast, even though he strives to belong, César struggles to preserve his individuality in a self-alienating society where uniqueness is nullified and he is made to conform to social standards.

Insofar as Erik and César don their masks, they manifest the transitory condition of the body and the self. As Spooner contends, in Gothic narratives, masks disclose "a repeated concern with bodily boundaries, transitional states and epistemological uncertainty" (2016: 421), since masked bodies, in absence of physical presence, revert back to the prevalence of the self and its own masks. In the Jungian model of the psyche, the self drifts between the persona as a social mask designed to make an impression on others, and the shadow as the unconscious aspects of personality that often remain repressed. In Leroux's novel, it is stated that, "le fantôme avait plusieurs têtes dont il changeait comme il voulait" (1910: 15), thus referring to his multiple personalities, as he wears his social mask in the presence of others, and his own face, which he also considers another mask, as indicative of his shadow. Analogously, in Amenábar's film, when César is surrounded by people of authority, he wears his prosthetic mask as a signifier of his persona, but also of his social subservience, whereas, when he is alone, his deformed face is suggestive of his shadow, which he feels compelled to cover in public, but allows him to release his repressed self. The transitional condition that the mask bestows upon these characters is also indicative, as Spooner further argues, of "a barrier between the living and the dead, this world and the afterlife" (2016: 422), which marks their distinctiveness as spectral entities trapped between two dimensions, between reality and dream, as their masks and faces become indistinguishable and so do their different selves. In Leroux's novel, when Erik's mask is removed, he concedes, "j'ai encore un masque [...] ma tête, c'est un masque" (1910: 257), thus moving from masked self to mask as self, in a reverberation of masks that construct his actual self. Correspondingly, in a universe of virtual reality, César's malformed face is reconstructed and, as he lets go of his prosthetic mask, his mask as self transforms into a self as mask, in a reverberation of selves that give shape to his virtual mask.

The interaction between self and mask paves the way for envisioning the mask as an agent of liberation as well as inhibition, hence enabling, but also precluding, the individual's engagement with the world. According to Spooner, the mask provides the subject with an overt alternative identity, which is perceived as a source of captivation, whereas it also emphasises the subject's covert deformity, thus becoming a source of dread (2016: 423). Henceforth, in Leroux's novel, during his confinement with Erik, Christine confesses, "je le sommais d'enlever ce masque" (1910: 247), hence revealing Erik's mask exerts a noxious fascination on her and suspecting that, "ma curiosité allait être la cause de tous mes malheurs" (1910: 257), since, after removing Erik's masque, she concedes that, "j'ai cru que j'allais mourir d'épouvante" (1910: 234). In Amenábar's film, when he is wearing his prosthetic mask to conceal his mutilated face, César is constantly asked to remove his mask so that they can see his face, but, when he takes off his mask, he notices that they are unable to talk to him and stare at his face.

In its origins, the mask evoked the facial protection that doctors used to wear during medieval plagues, while it was also endowed with a ritualistic dimension as masks enabled actors to acquire different identities in classical drama. The mask as a source of dread is thus grounded in the fear of deformity as contracted through the notion of contagion. In Leroux's novel, Christine hints at the symbolic threat that the act of touching Erik's mask involves, as she concedes that, "il m'avait répété que je ne courais aucun danger tant que je ne toucherais pas au masque" (1910: 259), thus implying an inherent risk of contagion that may lead to a reverberation of masked selves. Likewise, in Amenábar's film, when César sees Sofía for the first time after the accident that has deformed his face, she is wearing make-up as a street performer, while the rain that is falling blurs their facial features, thus suggesting a concatenation of grotesque selves that emulate masks. A pervasive sense of masquerade prevails in both narratives as masks become selves and selves turn into masks, since Erik admits that "j'ai inventé un masque qui me fait la figure de n'importe qui" (1910: 423), as his masks allow him to acquire different selves, while César resorts to surgical operations that transform his face as if it were a series of actual masks.

Nonetheless, as Spooner claims in relation to Gothic narratives involving masks, as the bearer of the mask is estranged from his original self and is entrapped in a role that feels alien (2016: 422), the source of horror lies in the collapse between mask and self. In Leroux's novel, when Erik is suddenly deprived of his mask, "le cri de sa douleur et de sa rage infernales" (1910: 254) find correlation in being deprived of his self, as his mask is taken for his self. In Amenábar's film, César is shocked upon perceiving that his masked self keeps morphing intermittently against his will, shifting from a pleasing to a hideous appearance, in a reverberation of selves that turn into masks and alienate him from his original self. In this respect, as Kosofsky Sedgwick claims, the symbolism of masks responds to the Gothic convention of drawing attention to surfaces (1986: 140-141). In Leroux's novel, Erik tells Christine that, "tu ne pouvais pas regarder mon masque à cause que tu savais ce qu'il y a derrière" (1910: 442), thus underscoring that the mask suggests the self that it conceals, as mask and self blur and amount to the same. In Amenábar's film, when César is given a transparent prosthetic mask that covers his malformed face, he retorts angrily, "yo quiero una cara, no una careta", unaware that both his mask and his face respond to masks as virtual selves that find no original correlation in reality.

6. MODERN AND POSTMODERN REINTERPRETATIONS OF THE GOTHIC

According to Walter Benjamin, *Le fantôme de l'opéra* is "one of the great novels about the nineteenth-century" (1986: 65). In fact, Leroux's novel arises as a modernist representation of the nineteenth-century Gothic tradition, as it revisits the inner turmoil and social alienation that characterised dark Romanticism in its fascination with the irrational and the grotesque. As Fred Botting argues, modernist Gothic narratives explore the irrational presence pervading the everyday (2004: 160), by means of the alienating modern urban setting, certain themes like fractured selves and scientific

experimentation, and the exploration of narrative techniques. As Emily Adler claims, the portrayal of the gloomy city in modernist Gothic narratives unveils anxieties pertaining to the buried past and fears related to industrialisation and class hierarchies (2016: 704), which are reflected in Leroux's novel and in Julian's film adaptation, particularly through its recourse to German expressionism, which subverts realism and underlines estrangement. As regards the buried past, in the description of the opera, it is stated that, "ce corridor avait été créé lors de la commune de Paris" (1910: 160), which associates the opera basement with earlier times, but also brings to the fore the contrast between the opera vaults and the cosmopolitan city of Paris, along with the distinction between the upper classes above and the ostracised subject inhabiting the opera's subterranean passages. The scientific experimentation that pervades modernist Gothic narratives also finds reflection in Leroux's novel, particularly in Erik's perpetual changing appearance, as is declared that, "tout le monde sait que la science fait d'admirables faux nez pour ceux qui en ont été privés par la nature" (1910: 25). Besides, critics like Andrew Smith refer to the modernist fascination with the process of writing (2016: 450), which draws attention to the narrative itself, as is the case with some passages in Leroux's novel in which the narrator explicitly addresses the reader and makes reference to the story itself, claiming that, "telle est la véridique histoire du Fantôme de l'opéra" (1910: 503). Some of these tenets characterising modernist Gothic narratives like Leroux's novel are revisited and transformed in postmodern textualities, like Amenábar's film, particularly by virtue of its intertextuality with Leroux's novel.

As Botting claims, the hybrid forms and narrative play in postmodern Gothic textualities turn into a figure of horror in itself, insofar as the distinction between fictional forms and narratives that shape reality is subverted, and the horror inherent in textuality connects with prevalent fears of disintegration and dissolution (2004: 169-171). In Amenábar's film, the narrative configuration, which underscores the blurring boundaries separating reality from fiction, contributes to unleashing narrative anxiety and becomes pivotal in triggering fear. Postmodern Gothic textualities also reflect underlying theories of postmodernism, such as the platonic dilemma between reality and representation, the Berkeleian precept that there is not reality that is external from the individual, the Nietzschean belief in the configuration of one's identity in the absence of God, Fredric Jameson's notion about the lack of knowledge of the past and its replacement for a perpetual present, and Jean Baudrillard's supplantation of what is real for simulacra. In *Abre los ojos*, César constructs his own reality according to his will, which is fictional in its entirety, but is interpreted as factual in a universe of cyberculture where time boundaries are blurred, eternal truths are non-existent, and subjects become replicants deprived of subjectivity. In postmodern Gothic narratives, the omnipresence of virtual reality and cyberculture run by large corporations gives shape to a dystopian future. In Amenábar's film, César's existence responds to a universe of virtual reality controlled by a company of cryonics that allows him to literally live the life of his dreams. Postmodern narratives are open-ended and ambivalent as opposed to the preferred unity and restoration of order that used to characterise modernist textualities. In contrast with Leroux's novel, in which Erik dies and the narrative order

is reinstated, in Amenábar's film, César's virtual dream of eternal life suggests that there is no end that will bring reassurance and redress ambiguity, but rather a plethora of plural paths that contribute to increasing complexity and ambivalence. Besides, as Julian Wolfreys claims, postmodern narratives collapse the distinction between subject positions, so that reader and character exchange their subjectivities in a mutually shared interpretive framework (2016: 519), since, by means of an internal focalisation, the reader shares César's anxieties as he tries to unravel his own existential puzzle.

As legacy of the nineteenth-century Gothic tradition, even though Leroux's novel mostly complies with a modernist interpretation, and Amenábar's film overtly conforms to a postmodern revisitation, *Le fantôme de l'opéra* displays some traits which characterise it as covertly postmodern, while *Abre los ojos* exhibits nostalgic modernist features. As Dennis Perri claims, Amenábar's film envisions a future in which technological and medical advances give rise to enhanced individuals (2008: 89), and virtuality no longer makes it possible to distinguish between artificial and conventional bodies, thus bringing to mind Donna Haraway's notion of the cyborg (1991) as a fabricated hybrid between machine and organism. The posthuman subject problematises the concept of the self as biological and technological components become intertwined. Nonetheless, as Perri further argues, in Amenábar's film, despite his virtual condition as an embodiment of the posthuman subject, César prefers the security of consistent categories and grows disturbed with the fluid features characterising virtual reality (2008: 92), thus yearning for the reassurance of the modernist past. Conversely, though, Erik in Leroux's novel shares many traits with the posthuman subject, insofar as he is described as living "au ban de l'humanité" (1910: 401) and he challenges the stable categories of the self prevailing in a modernist configuration of the world.

Besides, according to Nancy Katharine Hayles, the posthuman condition shifts from dependence on the dialectic of presence and absence to the dialectic of pattern and randomness (1996: 10). In Leroux's novel, as an apparent spectre, Erik exemplifies the dialectic of presence and absence, since, "personne ne le voyait dans la loge, mais tout le monde pouvait l'entendre" (1910: 77). In Amenábar's film, randomness causes to disrupt any arranged configuration of presence and absence, which obliges César to adopt a subjectivity based on the postmodern dialectic of pattern and randomness even if his mindset still holds on to a modernist conformation of reality. Correspondingly, although Erik in Leroux's novel mostly exemplifies the dialectic of presence and absence, he also suggests the postmodernist dialectic of pattern and randomness, since the world which he inhabits allows him to create his own reality through magic and illusionism. Likewise, César wishes to relinquish the rhizomatic universe in which everything is interconnected for the sake of the dialectic between presence and absence, which would allow him to resume his former identity.

In a postmodernist configuration, the figure of the Other arises as a virtual mirror of the fragmented self, since, as Bakhtin claims, the Other possesses "a surplus of seeing" which remains unavailable to the self even by means of mirrors (1990: 23-36). According to Carlos Fernández Heredero, Amenábar stated that his film addressed

“la importancia que damos a la mirada que los demás proyectan sobre nosotros en relación con cómo nos vemos nosotros mismos” (1997: 107). Nonetheless, even if a reverberation of others conditions the configuration of the self in Amenábar’s film, as Perri notes, César recurrently seeks in the mirror a confirmation of the identity that he longs to preserve (2008: 95), which evinces that he nostalgically evokes a modernist conformation of reality. Conversely, in Leroux’s novel, it is initially stated that, in relation to the mirror that hosts Erik’s universe, “la glace, il paraît, n’obéit qu’à Erik” (1910: 300), thus referring to the omnipresence of the mirror as an embodiment of the modernist configuration of reality. Subsequently, though, this same mirror gives way to Erik’s rooms in which this modernist reality is replaced for a world of simulacra rather than of mirror images, as it is unveiled that, “nulle part, dans cet appartement, il n’y avait de glaces” (1910: 252), which suggests the postmodern myriad selves that cannot be pinned down by the mere reflection in a mirror.

In terms of the conceptualisation of the hero, Santos Romero contends that the modern subject evokes Prometheus in his will to transcend the boundaries of forbidden knowledge, whereas the postmodern subject rather resembles Narcissus in his reverberation of selves (2008: 208). In Leroux’s novel, in relation to Erik, it is emphasised “son étrange education d’artiste et du magicien” (1910: 513), thus evoking Prometheus, while, in Amenábar’s film, César’s obsession with his looks bring to mind the figure of Narcissus. Nonetheless, when César becomes disfigured, he gradually turns into a postmodern Prometheus of cyberculture as he resorts to virtual reality to readjust his looks. Similarly, despite being deprived of an alluring appearance, Erik resorts to his knowledge of magic and illusionism to reimagine his looks as a modernist Narcissus. Despite Leroux’s novel is a modernist interpretation and Amenábar’s film is a postmodern revisitation of the Gothic tradition, both share modernist and postmodernist approaches that bring to the fore the complex duplicity of the characters and of the reality that they inhabit.

7. THE FANTASTIC AND METALITERARY ARTISTRY: TEXTUAL HOUSES, VIRTUAL NARRATIVES

Le fantôme de l’opéra and *Abre los ojos* are narratives that illustrate Tzvetan Todorov’s notion of the fantastic, which lays its roots in the nineteenth-century and is defined as “that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event” (1975: 25). According to Thierry Santurenne, as a writer, Leroux praised the function of popular literature to address issues related to transgression (2004: 1), and correspondingly, as a cinema director, Amenábar has often referred to horror as an ideal genre to explore the concerns of human nature (Sempere 2000: 40). In Leroux’s novel, Erik is believed to be a spectre, since his presence is noticed, but owing to his will to abscond from people as a result of his hideous appearance, he is hardly ever seen, thus calling into question his own existence. Similarly, in Amenábar’s film, as César’s dreams merge with apparently actual events, he begins to wonder whether he is living or dreaming. Nonetheless,

even if both narratives pertain to the genre of the fantastic, they respond to different categorisations according to Todorov's classification. Despite the fact that Erik is mistaken for a ghost, and thus, for a preternatural creature, Leroux's novel exemplifies Todorov's notion of the uncanny or the strange, insofar as "the laws of reality remain intact and permit an explanation of the phenomena described" (1975: 41). Conversely, owing to the fact that César is virtually resurrected from death and lives in a perpetual nightmare, Amenábar's film rather illustrates Todorov's concept of the marvellous, since "new laws of nature must be entertained to account for the phenomena" (1975: 41), insofar as the narrated events escape rational explanation.

The narrative configuration in Leroux's novel and Amenábar's film draws attention to narratological components that evince their respective metaliterary dimensions, as textualities that are evocative of nineteenth-century narratives pertaining to the genres of detective fiction and the fantastic. As Jean-Claude Vareille argues, *Le fantôme de l'opéra* juxtaposes a detective narrative that presents the results of criminal investigations around Erik, and a fantasy narrative that emphasises the bizarre events surrounding his ghostly figure (1989: 193), hence denoting that fact blends into fiction in the criminal investigation, but that the suspension of disbelief also becomes sporadically interrupted as a horror narrative. Analogously, *Abre los ojos* involves resolving a puzzle in resemblance with a detective tale, as César tries to make sense of his life, but it also turns into a horror tale owing to its pervasive sense of disorientation, as César feels constantly puzzled by the events that he is experiencing. Additionally, as Santos Romero claims, Amenábar's film resorts to a series of narrative strategies, which blur the boundaries between the realism of a detective tale and the fantasy of a horror story, such as the diegetic blending whereby dreams and reality become blurred, the anachronic temporal distribution in which actual events follow a linear order whereas simulated facts are presented as non-linear, and the complex narrative enunciation that oscillates between the techniques of 'telling,' which underscores its fictional dimension, and 'showing,' which endorses credibility (2008: 201-203). This attention given to their narratological components underscore the metatextual dimension in both narratives. In terms of their narrative focalisation, though, insofar as the events in the novel are told from the perspective of an omniscient extradiegetic narrator who does not participate in the events, Leroux's narrative acquires more objective undertones in comparison with Amenábar's film, which internally focalises on César's perspective as an autodiegetic narrator and displays a thoroughly subjective dimension.

Drawing on the pervasive metaliterary component in both narratives, the connections between Leroux' novel and Amenábar's film extend to instances in each narrative that reveal metaliterary connections with nineteenth-century textualities. As Isabelle Husson-Casta claims, "les heroines éthérées d'Edgar Poe, les gamins d'Alexandre Dumas ou de Victor Hugo, les automates du romantisme allemand et les surhommes verniens ont suffisamment nourri l'imagerie physique de Leroux, pour que sa propre galerie de portraits ressemble à un hommage continu" (1997: 69). In effect, in *Le fantôme de l'opéra*, the duality established between Christine and Carlotta

is reminiscent of the motif of female metempsychosis in Poe's tales like "Morella" (1835) and "Ligeia" (1838), the dungeons and medieval atmosphere conjure Alexandre Dumas's novels like *Le Comte de Monte-Cristo* (1844), Erik's deformity is evocative of Quasimodo in Victor Hugo's *Notre Dame de Paris* (1831), the demonic temperament characterising Erik reverts back to Johann Wolfgang von Goethe's *Faust* (1808-1832), and the subterranean existence that Erik is condemned to lead is suggestive of Jules Verne's *Voyage au centre de la Terre* (1864).

In analogy, according to Antonio Sempere, as a cinema director, Amenábar defines his style as a mixture of "elementos tratando de generar un producto nuevo" (2000: 37), which suggests its intended intertextuality with other narratives, particularly within the nineteenth-century Gothic tradition. In *Abre los ojos*, as the hyperreal universe that César inhabits is gradually exposed, initial displays of scepticism are counteracted when characters establish an analogy with Verne's visionary inventions, which were also first met with incredulity, but ended up becoming true. Moreover, given César's portrayal as a hideous progeny and the constant disruption of temporal frameworks, *Abre los ojos* is also grounded in seminal science fiction novels like Mary Shelley's *Frankenstein* (1818) and Herbert George Wells's *The Time Machine* (1895). Besides, César's characterisation as an eminently double figure reverts back to literary doubles, mostly exemplified in Robert Louis Stevenson's novella *Strange Case of Doctor Jekyll and Mr Hyde* (1886) and its influential depiction of the Other. Scenes in which César becomes obsessed to emulate his idealised image of Sofía are evocative of the classical myth of Pygmalion and Galatea, and the interaction between life and art, which was revisited in nineteenth-century narratives with artistic undertones like Edgar Allan Poe's "The Oval Portrait" (1842) and Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* (1890).

As each narrative reverts back to other textualities, the realities that they describe acquire an eminently literary quality that underscores their metatextuality. As Santurenne claims, the Parisian Opera House, which becomes Erik's abode, acquires an eminently literary quality and its ornaments emulate a literary riddle inviting readers to explore what they conceal (2004: 3). Insofar as Erik plays his tricks of magic and prestidigitation, the vaults of the Opera House and its labyrinthine subterranean passages become the domain of Erik's artificially baroque incantations. When Erik takes Christine to the basement of the Opera House, she refers to the "beauté mensongère de ce cadre inventé pour l'illusion des hommes", adding that "la nature n'en pouvait fournir de comparables" (1910: 210). Besides, given its fantastic quality, in resemblance with a literary text, this architectural structure acquires an organic condition that allows it to change and thrive by virtue of Erik's magic gift as an illusionist. As is conceded in Leroux's novel, "la salle réelle s'augmentait de six salles hexagonales dont chacune se multipliait à l'infini" (1910: 447), hence displaying the imaginative and prolific quality of the architecture in resemblance with a literary text and its intertextual reverberations. Analogously, in *Abre los ojos*, the universe of virtual reality in which César feels trapped obliges him to live in a landscape of dreams that keeps on morphing and transforming. As César's psychiatrist, Antonio, contends, in dreams, characters and places shift illogically and endlessly, although it is César who

is granted control over his visions so that he can literally indulge in his fantasies and give rise to his own plotlines in a universe of creativity.

In this respect, the metatextual universes described in Leroux's novel and Amenábar's film, and their intrinsic relationship with characters like Erik and César, bear resemblance with contemporary interpretations of Poe's tale "The Fall of the House of Usher" (1839). By means of approaching the House of Usher in its symbolic dimension, Scott Peeples (2002) interprets the fictional house as Poe's creative universe, thus depicting it as a house of mirrors in which words conjure the illusion of depth. In an influential article, Richard Wilbur (1976) refers to the parallelism that can be established between the House of Usher and the artist, insofar as the building stands for Roderick's body and its interior symbolises the artist's creative mind in a symbiotic relationship between the artist and his fictional universe, which is also evoked in Leroux's novel and Amenábar's film.

In their respective fictional universes, Erik and César arise as the artists who create these landscapes of fantasy. As Santurenne claims, the metaliterary discourse in Leroux's novel is made effective since the novelist projects himself on Erik as the magician who gives rise to a fictional universe (2004: 2). Analogously, in Amenábar's film, inasmuch as César arises as the creator of his own reality in a virtual existence, he turns into a counterpart of the cinema director himself as the creator of this imaginary universe. This metatextual quality emerges in the texts as the creators make their own appearances. If, in Leroux's novel, an omniscient narrator, who explicitly addresses the reader, evokes the spectre of the novelist, in *Abre los ojos*, as scriptwriters of the film, Amenábar and Gil appear in a cameo whereby they exchange glances with César, thus creating a sort of mirror effect that momentarily subverts the suspension of disbelief.

In Leroux's novel, as the embodiment of the Romantic artist, Erik contends that, "je ne m'exprime jamais comme les autres" and "je ne fais rien comme les autres" (1910 : 441). Christine considers Erik "l'Ange de la Musique" whom she describes as a disembodied spirit that teaches her the language of music. Besides, the Persian, who knows Erik from his youth, regards him as "l'amateur de trappes" and "le roi des prestidigitateurs", describing him as "un homme dont la science bizarre, la subtilité, l'imagination et l'adresse lui permettent de disposer de toutes les forces naturelles" (1910: 414). Similarly, in Amenábar's film, Duvernois discloses that, insofar as César is living the life of his dreams, he exerts dominion over all the events and characters surrounding him, insofar as they are the result of his own invention. In one scene in which Duvernois and César are talking in a club, César wishes the people around to be quiet and, to his surprise, not only do they stop talking, but they stare at him as if waiting for directions to continue their performance. Even if both Erik and César are characterised as the creators of their own fictional universes, Erik's powers will become extinct, whereas César will perpetuate his existence in his virtual domain.

In a metaliterary passage in both narratives, there is a ball of masks respectively presided by Erik and César, which reverts back to Poe's tale "The Masque of the Red Death" (1842) and the fictional and grotesque universe that Prospero, as a master of

ceremonies, creates which contrasts with the bleak reality outside. In clear resemblance with Poe's tale, in Leroux's novel, as Erik makes his shocking appearance in the ball of masks, he is described as follows,

L'homme à la tête de mort, au chapeau à plumes et au vêtement écarlate traînait derrière lui un immense manteau de velours rouge dont la flamme s'allongeait royalement sur le parquet; et sur ce manteau on avait brodé en lettres d'or une phrase que chacun lisait et répétait tout haut: 'Ne me touchez pas! Je suis la Mort rouge qui passe!' (1910: 178-9)

As happens in Poe's tale when the Red Death penetrates Prospero's castle, Erik emerges from the passages of the Opera House to join the ball of masks above, disguised as the Red Death, thus denoting the metaliterary and grotesque quality of his universe of fantasy. Analogously, in Amenábar's film, César also joins a contemporary ball in a club, wearing a mask to cover his deformed traits, in a scene that underscores his condition as an outcast, but which also precedes the beginning of a virtual universe in which he will exert his dominion. Like Prospero in Poe's tale – evocative of the homonymous character in Shakespeare's *The Tempest* (1611) – who arises as the embodiment of the artist, in Leroux's novel, Erik personifies the figure of the *écrivain maudit* and turns into a counterpart of the novelist and, in Amenábar's film, César arises as the Byronic hero with inventive gifts that allows him to create a fictional universe, thus turning into an *alter ego* of the cinema director himself.

8. CONCLUSION

Leroux's novel *Le fantôme de l'opéra* and Amenábar's film *Abre los ojos* display instances of transtextuality that range from intertextuality to hypertextuality as Amenábar's film adapts and updates Leroux's original narrative in the era of cyberculture and virtual reality. Even if both works were respectively produced at the onset and at the end of the twentieth-century respectively, they are grounded in the nineteenth-century Gothic tradition, and in particular, in the Gothic romance, insofar as they portray a tragic love story, a Byronic hero evocative of different nineteenth-century Gothic archetypes, characters that turn into doubles of each other, the pervasive motif of the mask, imagery that reflects the individual's sense of estrangement in an alienating location, and the irruption of the fantastic in its different categorisations.

Nonetheless, despite the fact that both narratives revisit and update the Gothic romance, each text presents a different approach as indicative of its own time. In Leroux's novel, Erik and Raoul compete for the love of Christine, Erik appears to be a ghost although he is truly human, Erik and Raoul symbolically arise as doubles of each other even if the narrative focalises on Raoul's perspective, identities are unmasked in favour of selves, the order is restored by the end of the narrative when Erik eventually dies and, as a fantasy piece, the strange takes precedence over the marvellous, as the fantastic events that take place can be explained rationally. Conversely, in Amenábar's film, César and Pelayo compete for the love of Sofía, César seems to be human but he

is truly a virtual spectre, César and Pelayo move from friends to rivals although the narrative entirely focalises on César, selves arise as perpetual masks in a universe of virtual reality, the open-ended narrative grants no relief as the order is not restored eventually, and the marvellous is given priority to the detriment of the strange, as the fantastic events that occur escape rational explanation.

Amenábar's film, interpreted as a postmodern revision of Leroux's original novel, follows the trend of literary adaptations of *Le fantôme de l'opéra* published at the turn of the twentieth-century like Susan Ray's *Phantom* (1991), which is narrated from the phantom's perspective, and Frederick Forsyth's *The Phantom of Manhattan* (1999), which satirises the narrative conventions of the original story, while it sets the action in New York. In comparison with Leroux's original narrative, Amenábar's film shifts the narrative focalisation from Raoul as an honourable hero to César as a Byronic hero – and a contemporary counterpart to Erik – who not only turns into an embodied blending of hero and villain, but also into an actual Gothic archetype owing to his condition as a virtual spectre. As a postmodern revision of the original story, the narratological configuration draws attention to the artificial condition of the textuality which remains open-ended and offers no promise of relief. Either from a modernist approach in Leroux's novel or from a postmodern perspective in Amenábar's film, both narratives are rooted in the Gothic tradition and the nineteenth-century Gothic romance, thus giving evidence that its literary formula and narratological features keep pervading contemporary horror narratives.

BIBLIOGRAPHY

- Alder, E. (2016): "Urban Gothic", in W. Hughes, D. Punter and A. Smith (eds.) *The Encyclopedia of the Gothic*, Oxford, Wiley-Blackwell: 703-706.
- Amenábar, A. (1997): *Abre los ojos*, España, Sogecine.
- Bakhtin, M. M. (1981): *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*, translated by M. Holquist and C. Emerson, Austin, University of Texas Press.
- Bakhtin, M.M. (1984): *Rabelais and His World*, Trans. K. Clark, Cambridge, Harvard University Press.
- Bakhtin, M.M. (1990): "Author and Hero in Aesthetic Activity", in M. Holquist and V. Liapunov (eds.) *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin*, translated by V. Liapunov, Austin, University of Texas Press: 4-256.
- Botting, F. (2004): *Gothic*, London, Routledge.
- Briggs, J. (2000): "The Ghost Story", in D. Punter (ed.) *A Companion to the Gothic*, Oxford, Blackwell: 122-131.
- Chromik, A. (2016): "Vampire Fiction", in W. Hughes, D. Punter and A. Smith (eds.) *The Encyclopedia of the Gothic*, Oxford, Wiley-Blackwell: 707-711.
- Genette, G. (1997): *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, translated by C. Newman and C. Doubinsky, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Goffman, E. (1963): *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.

- Hall, A.C. (2009): *Phantom Variations: The Adaptations of Gaston Leroux's Phantom of the Opera*, Jefferson, McFarland.
- Haraway, D. (2008): *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge.
- Hayles, N.K. (1996): "Embodied Virtuality or How to Put Bodies Back into the Picture", in M.A. Moser and D. MacLeod (eds.) *Immersed in Technology: Art and Virtual Environments*, Cambridge, MIT Press: 1-28.
- Herdero, C.F. (1999): *20 nuevos directores del cine español*, Madrid, Alianza Editorial.
- Hogle, J.E. (2002): *The Undergrounds of the Phantom of the Opera: Sublimation and the Gothic in Leroux's Novel and Its Progeny*, London, Palgrave Macmillan.
- Hogle, J.E. (2016): "Monstrosity", in W. Hughes, D. Punter and A. Smith (eds.) *The Encyclopedia of the Gothic*, Oxford, Wiley-Blackwell : 455-458.
- Husson-Casta (1997): *Le travail de 'l'obscur clarté' dans Le fantôme de l'opéra de Gaston Leroux*, Paris, Archives des Lettres Modernes.
- Hutcheon, L. (2006): *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.
- Kristeva, J. (1982): *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, translated by L.S. Roudiez, New York, Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1986): *The Kristeva Reader*, in T. Moi (ed.), New York, Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1991): *Strangers to Ourselves*, translated by L.S. Roudiez, New York, Columbia University Press.
- Leroux, G. (1910): *Le fantôme de l'opéra*, Paris, Pierre Lafitte.
- Moers, E. (1976): *Literary Women*, London, Women's Press.
- Peeples, S. (2002): "Poe's 'constructiveness' and 'The Fall of the House of Usher'", in K.J. Hayes (ed.) *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge, Cambridge University Press: 178-190.
- Perri, D. (2008): "Amenábar's *Abre los ojos*: The Posthuman Subject", *Hispanófila*, 154, 89-98.
- Rank, O. (1971): *The Double: A Psychoanalytic Study*, in H. Tucker (ed.), translated by H. Tucker, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Santos Romero, F. (2008): "Abre los ojos de Alejandro Amenábar", *Frame: Revista de cine de la biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 3, 196-212.
- Santurenne, T. (2004): "Monstruosité et réflexion métalittéraire dans *Le Fantôme de l'opéra* de Gaston Leroux", *Belphégor*, 3.2, 1-13.
- Sedgwick, E.K. (1986): *The Coherence of Gothic Conventions*, London, Methuen.
- Sempere A. (2000): *Alejandro Amenábar: cine en las venas*, Madrid, Nuevas Ediciones.
- Smith, A. (2016): "Modernism", in W. Hughes, D. Punter and A. Smith (eds.) *The Encyclopedia of the Gothic*, Oxford, Wiley-Blackwell: 450-454.
- Spooner, C. (2004): *Fashioning Gothic Bodies*, Manchester, Manchester University Press.
- Stevens, D. (2010): *The Gothic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Stoddard Holmes, M. (2016): "Disability", in W. Hughes, D. Punter and A. Smith (eds.) *The Encyclopedia of the Gothic*, Oxford, Wiley-Blackwell: 181-184.
- Todorov, T. (1975): *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, translated by R. Howard, Ithaca, Cornell University Press.

- Vareille, J.C. (1989): *L'homme masqué: le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Wallace, D. (2016): "Female Gothic", in W. Hughes, D. Punter and A. Smith (eds.) *The Encyclopedia of the Gothic*, Oxford, Wiley-Blackwell: 231-236.
- Wilbur, R. (1967): "The House of Poe", in R. Regan (ed.) *Poe: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall: 98-120.
- Williams, A. (2016): *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*, Chicago, Chicago University Press.
- Wolfreys, J. (2016): "Poststructuralism and the Gothic", in W. Hughes, D. Punter and A. Smith (eds.) *The Encyclopedia of the Gothic*, Oxford, Wiley-Blackwell: 517-520.

EL USO DE LA LINTERNA MÁGICA EN *CARMILLA* DE SHERIDAN LE FANU Y EL PAPEL DE LA IMAGINERÍA PRE CINEMATOGRAFICA EN SUS ADAPTACIONES AUDIOVISUALES¹

THE MAGIC LANTERN IN *CARMILLA* BY SHERIDAN LE FANU AND THE ROLE OF PRE-CINEMATIC IMAGES IN ITS AUDIOVISUAL ADAPTATIONS

ALBA MARÍA FUENTES MUÑOZ

Universidad Complutense de Madrid

Resumen:

El presente artículo pondrá de manifiesto la importancia de la imagerie audiovisual previa al cine en la ambientación de la obra *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu, especialmente en lo que a la caracterización de la vampira protagonista y su sexualidad se refiere; también analizará la pervivencia de estas imágenes en algunas de las adaptaciones audiovisuales más notorias del relato, prestando especial atención a su relación con la representación del vampirismo y lo lésbico.

Palabras clave: Carmilla, fantasmagoría, cine, adaptación, representación lésbica

Abstract:

The purpose of this article is to bring to light the remarkable importance of precinematic media in the way that Sheridan Le Fanu atmosphered his most famous work, *Carmilla* (1872), as well as its key part in the characterization of the vampire protagonist and her sexuality. The paper will also analyze the prevalence of the lanternist imagery in some of the novella's most notorious audiovisual adaptations and its link with the representation of vampirism and lesbianism.

Key words: Carmilla, magic lantern, film, adaptation, lesbian representation

1 Correo-e: amfm044@gmail.com. Recibido: 05-06-2023. Aceptado: 30-10-2023.

1. INTRODUCCIÓN

En este ensayo se pretende indagar en el uso de las técnicas propias de los espectáculos de fantasmagoría y sus actualizaciones en *Carmilla* (1872) y varias de sus adaptaciones audiovisuales más notables. Este análisis busca poner de manifiesto la conexión estrecha que existe entre este tipo de recursos y la representación que hace Sheridan Le Fanu de la vampira lesbiana protagonista de su historia y sus actos y mostrar cómo las producciones que han tratado de trasladar la acción a la gran pantalla han recurrido a ellos para caracterizarla a ella y a lo lésbico.

A nivel teórico, se tendrá en cuenta la identificación entre lo lésbico y lo espectral que plantea Terry Castle en su obra *The Apparitional Lesbian* (1993), los ensayos sobre historia y literatura lésbica de Bonnie Zimmerman, Lillian Faderman y Cristina Domenech y el estudio sobre el uso de la linterna mágica en la literatura gótica que llevó a cabo David Jones titulado *Sexuality and the Gothic Magic Lantern: Desire, Eroticism and Literary Visibilities from Byron to Bram Stoker* (2014), en el cual le dedicó un capítulo completo a la obra de Le Fanu.

2. GRETA GARBO, UN CUENTO GÓTICO Y UNA LINTERNA MÁGICA

Comenzaba Terry Castle, allá por 1993, *The Apparitional Lesbian* planteando a los lectores lo que ella misma denominaba una “introducción polémica” (1) al poner el foco de su atención sobre una de las escenas más famosas de *La reina Cristina de Suecia* (1933). En ella, Greta Garbo, que acaba de mantener un encuentro íntimo con el embajador de España, recorre la habitación de la posada donde ambos se encuentran hasta acabar parada frente a la ventana, entonando un soliloquio mientras mira lánguidamente los copos de nieve que caen al otro lado (Castle, 1993: 2).

A Castle le llama poderosamente la atención lo irónico de todo aquel asunto: una actriz lesbiana reconocida interpretando a una reina sáfica que acaba de involucrarse en un encuentro heterosexual (de los miles grabados en las películas del cine moderno) y argumenta que el monólogo improvisado de Garbo es su forma de comunicar que ella también es consciente de la ironía que subraya la situación (Ibid.). Que la intérprete, tras consumir el coito estipulado en el guion, decida desviarse del papel y examinar todo su entorno minuciosamente, como si no lo reconociera, hasta acabar centrando toda su atención en un elemento natural que se encuentra fuera de este, parece sugerir que, a pesar de la escena que ha protagonizado pocos minutos antes, Garbo en todo momento ha observado lo ocurrido desde el exterior, en una suerte de extraña disociación fantasmal; los espectadores, en la ilusión de la fingida heterosexualidad (ya no sólo la de Garbo, sino también la de la reina a la que interpreta) son únicamente capaces de ver el cuerpo, pero no su identidad, hasta el punto de que esta queda fuera de plano, siendo su existencia intencionadamente negada o ignorada excepto por unas pocas personas afines capaces de reconocerla: al igual que ha ocurrido, desde los albores de la humanidad, con la figura del fantasma.

Porque, tal y como dice la revista Kirkus:

[Castle's] thesis is that lesbians have been 'ghosted'—made into apparitions, visible but not quite present—throughout history, and she finds numerous examples of homosexual women being described as 'spectral' or (...) as 'earthbound spirits.' Castle's 'ghosting' looks suspiciously like a fancier wording for the well-explored phenomenon of 'lesbian invisibility,' but the author (who's openly gay) infuses new life into the concept by underlining various characters' feistiness and 'gaiety' rather than their victimization (2010).

Para entender la conceptualización social y literaria que vertebró el planteamiento de Castle, es preciso que viajemos un par de siglos atrás, concretamente hasta los inicios de la época victoriana. Aunque podemos identificar como lésbicos comportamientos o sentimientos que se han visto reflejados en la literatura de todas las naciones a través de los siglos, la identidad lesbiana como tal no comienza a definirse en Occidente hasta finales del siglo XIX. Algunos de los factores más importantes que posibilitaron el auge del lesbianismo moderno fueron la mayor presencia de mujeres en la población activa y el aumento de los movimientos sociales que defendían sus derechos (Zimmerman, 1990: 4). A la independencia económica que por fin les permitía decidir dónde y con quién vivir, se unió la creación de espacios femeninos seguros donde se difundían posturas críticas con lo heterosexual como normativo.

Sin embargo, en esta misma época y después de haberse visto resguardada (pero también oculta) por el celebrado modelo de la amistad romántica durante siglos, la homosexualidad femenina pasó a ser visible socialmente cuando se la clasificó como patología; de esta forma, las relaciones lésbicas se convirtieron en un asunto de dominio público y comenzaron a ser estigmatizadas por constituir una desviación del modo "obligatorio y natural" en el que se debía vivir (Domenech, 2019: 154, las comillas son mías). Además, la conquista de ventajas sociales no implicaba que la sociedad no estableciera límites sobre lo que era admisible y lo que no en relación a las mujeres: hasta aquel entonces se habían publicado muchas obras literarias en las que se elogiaba un estilo de vida femenino autosuficiente y que exponía el escenario de que una mujer compartiera la vida con otra como una posibilidad deseable, pero las limitaciones no se hacían de esperar cuando las partidarias de los movimientos feministas trataban de emular a sus heroínas en la vida real (Zimmerman, 1990: 5).

Desde nuestra perspectiva actual, puede resultar difícil entender la visión que se tenía de la sexualidad femenina durante la era victoriana y el cambio tan extremo que se dio en este sentido en las últimas décadas del siglo XIX. Durante muchísimos años se había mantenido la creencia generalizada de que las mujeres respetables no sentían ningún tipo de deseo sexual y que sólo se involucraban en el acto para procrear y complacer a sus maridos; cualquier otro tipo de impulso carnal por su parte era simplemente inimaginable porque

¿Qué interés podía tener una dama respetable por el sexo fuera de esos dos supuestos? Y si ni siquiera lo perseguía con fines recreativos teniendo a un hombre a su alcance, ¿acaso no era impensable que lo hiciera con otra mujer, dando por sentado que antes encontrara un modo para ello? (Faderman, 1994: 152, la traducción es mía).

Todas estas preguntas retóricas que plantea la historiadora Lillian Faderman en su obra *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present* (1994) desvelan una serie de prejuicios que en el imaginario anulaban la posibilidad de que una mujer de cierta distinción y rango social compartiera su lecho con otra (se aplicaba otro criterio, sin embargo, para las mujeres extranjeras, de clases bajas o que realizasen trabajos considerados “vulgares”, como el teatro); si además se les sumaba el hecho de que las amistades románticas entre mujeres contaban con la aprobación social generalizada, la mayor parte del siglo XIX resultó ser un escenario más que propicio para que se desarrollasen relaciones sáficas que pasasen inadvertidas a ojos del público por la predisposición general de casi beatificar a sus integrantes debido al virtuosismo que se atribuía a su unión (como en el sonado caso de Marianne Woods y Jane Pirie, más conocidas como las Damas de Llangollen) (Domenech, 2019: 88).

Si oponemos este panorama al finisecular, podemos afirmar que Occidente pasó de tratar la existencia lesbiana como una imposibilidad más allá de lo marginal a estigmatizarla como una enfermedad que era preciso investigar y explicar (siempre desde un punto de vista masculino), lo que resultó en que se la vilipendiara y persiguiera como un mal social; fenómeno que, claramente, se vio reflejado en la literatura de la época con la introducción de estereotipos que respondían a las preocupaciones médicas y sociales que la repentina “puesta en escena” de lo lésbico había traído consigo, de los cuales, cabe destacar dos: el de la invertida sexual, esto es, un hombre atrapado en el cuerpo de una mujer y el de la mujer oscura y misteriosa que busca formas de transgredir las convenciones sociales intrigando a la par que enfureciendo a quienes contemplan sus ardidés (Faderman, 1994: 294). Este segundo fue especialmente popular en las obras de corte sensacionalista revestidas de moralismo que abundaron en Francia e Inglaterra la mayor parte del siglo, cuya popularización llevó a que la representación literaria de lo lésbico se viera inevitablemente abocada hacia el terreno de lo maléfico y sobrenatural (Ibid.). Y, si existe un género literario que ha sido desde sus inicios refugio de fantasmas, espectros y seres liminales de toda clase, ese no es otro que el género gótico.

Desde la noble con el rostro velado que tentaba a Don Juan en el celebrado poema satírico de Byron durante el período romántico hasta la pavorosa dama del sudario que describía Stoker en los últimos estertores de la época victoriana, la ficción gótica ha amparado multitud de representaciones sobrenaturales de lo femenino. Quizá la más famosa de todas ellas sea la protagonista de la aclamada novela homónima del escritor irlandés Sheridan Le Fanu, *Carmilla* (1872), que además es posiblemente la lesbiana sobrenatural más eminente del género. Sin embargo, la condesa Karnstein no es un espectro, sino una vampira y para poder establecer un vínculo claro entre su figura y la teoría de Castle era necesario hallar un eslabón perdido a nivel teórico, el cual encontró David Jones cuando decidió investigar sobre la importancia de la linterna mágica en la construcción de la novela gótica.

Antes de adentrarnos en el análisis que el autor ofrece sobre la obra, es conveniente aclarar de qué clase de instrumento estamos hablando y la naturaleza concreta de las

proyecciones a las que se hace referencia en el presente ensayo. Una linterna mágica, artefacto que gozó de gran popularidad durante la mayor parte del siglo XIX, es un proyector de imágenes pintadas sobre placas de vidrio que ideó el científico e inventor danés Christiaan Huygens en el siglo XVII (Museo del Cine-Colección Tomàs Mallol) y la fantasmagoría, creada por el físico y mago belga Robertson a finales del siglo XVIII, era uno de los tipos de espectáculos que se ofrecían haciendo uso de este dispositivo (o varios de ellos) (Gómez García, 1998: 304) en el que se proyectaban imágenes de seres horripilantes como demonios, fantasmas o esqueletos sobre paredes, humo o pantallas translúcidas con el objetivo de aterrar al espectador.

El planteamiento central del libro de Jones es que la imaginería previa a la invención del cine, especialmente los espectáculos de fantasmagoría, tuvieron un fuerte impacto en la representación de la sexualidad en la novela gótica desde sus comienzos. La linterna mágica fue un recurso estrechamente ligado al erotismo: ya a principios del siglo XVIII se habían fabricado sets de diapositivas de tinte pornográfico y gente de alta alcurnia como el regente francés Philippe d'Orleans organizaba veladas conocidas como "*plaisir de soir*" en las que se proyectaban imágenes eróticas mientras los asistentes se daban a todo tipo de placeres e intimaban entre sí (Mannoni y Pesenti Campagnoni, 2009: 99).

La popularidad que acabaron tomando esta clase de espectáculos, la mala opinión que tenía el clero sobre el libertinaje propio de ellos y el hecho de que ya en varias de las primeras diapositivas eróticas aparecían mensajes moralistas (algunos incluso en boca de diablillos increpantes a los amantes y, por extensión, al público que disfrutaba reflejándose en ellos) provocaron que para 1764, año en el que se publicó *El castillo de Otranto*, ya se hubiera establecido una sinergia cultural evidente entre lo gótico, las funciones que implicaban el uso de la linterna mágica y la sexualidad en la literatura (Jones, 2014: 18). Jones considera *Carmilla* una obra en la que el uso de la linterna mágica es sobresaliente, en el sentido de que las imágenes propias de los espectáculos de fantasmagoría tienen una importancia capital en la forma en la que está ambientada y, más concretamente, en la representación que se hace de su vampírica protagonista y de aquellos momentos en que ejerce su sexualidad, tal y como analizaremos a continuación.

3. CARMILLA: UNA LESBIANA A CONTRALUZ

David Jones reivindica en el prólogo de su estudio cómo no se ha tenido en cuenta, a la hora de analizar la literatura anterior a la invención del cine, que hubo otros medios audiovisuales previos que influyeron en la forma en que autores de la talla de Charles Dickens o Robert Louis Stevenson narraban sus historias y denuncia a su vez el anacronismo de aquellos estudios que han explorado estas obras desde una perspectiva cinematográfica sin tener en cuenta que existieron medios dramáticos y visuales contemporáneos a su producción literaria previos al cine (Elliott, 2003: 122). Esto quizá explica por qué, si bien *Carmilla* ha sido analizada desde multitud de distintos marcos teóricos a lo largo de los años, nadie antes de Jones había escrito de

forma extensa sobre este aspecto clave de su narrativa. Sin embargo, él lo hace desde una convicción absoluta en la pertinencia de su análisis, afirmando que

there is considerable evidence to support the case that the author structured his tale as the literary equivalent of a phantasmagoria show and that he viewed his sultry vampire, indeed lesbianism itself, as phantasmagorical (Jones, 2014: 142).

Esta premisa, que establece una conexión directa entre la teoría de Castle y la obra de *Le Fanu*, se apoya en cómo están construidas escenas clave de la obra que Jones va analizando minuciosamente durante todo el capítulo al respecto, así como en la forma en que está caracterizada la vampira protagonista.

Jones señala que la escena que marca el inicio del espectáculo de fantasmagoría al que vamos a asistir es el relato que hace Laura sobre el único recuerdo que guarda de su niñez, en el que fue atacada por una mujer que, como ya podemos intuir y se nos confirmará más adelante, era Carmilla. La narradora describe cómo, tras sentir un doloroso pinchazo en el pecho, la dama que había estado yaciendo junto a ella pocos segundos antes se desliza desde la cama al suelo y “desaparece” bajo el lecho sin apartar los ojos de su acompañante, lo que le arranca un grito de absoluto pavor (*Le Fanu*, 1872: 7).

Esta acción recuerda a la forma en que se emulaba el movimiento de las imágenes en los espectáculos de linterna mágica: el dormitorio, con la inmóvil Laura en la cama, es el fondo fijo sobre el que la vampira, oscura sombra, sería arrastrada por el operario de la linterna hasta quedar fuera del plano. Si por sí sola esta estampa no era lo suficientemente clara como para evocar el recurso visual que durante tantos años había hecho las delicias de los espectadores victorianos, *Le Fanu* subraya aún más la noción de que lo que acabamos de leer podría haber aparecido en cualquier espectáculo de ilusionismo cuando Laura afirma que

I forget all my life preceding that event, and for some time after it is all obscure also, but the scenes I have just described stand out vivid as the isolated pictures of the phantasmagoria surrounded by darkness (*Le Fanu*, 2013: 9).

Así, el lector comprende que la intrusión de Carmilla ha encantado y condicionado para siempre la mente de la narradora, pues su conciencia se ha visto obligada a adoptar el formato de la fantasmagoría para conceptualizar y concebir sus recuerdos (Jones, 2014: 150) y en este nos llega también su historia.

El siguiente evento significativo que se narra en el relato es la llegada de Carmilla al castillo: es preciso que, en este punto, nos detengamos un momento para señalar la importancia de los escenarios en los que la acción va a tener lugar. Laura comienza su narración describiendo el castillo en el que vivía junto a su padre y la imagen por sí sola es tan vívida y pintoresca que es imposible no relacionarla con las diapositivas de

paisajes de las funciones ilusionistas, pero además, la llegada de Carmilla se produce en una noche de luna llena tan brillante que el reflejo de su resplandor plateado en las ventanas es descrito como “una luminosa invitación desde el interior para recibir a huéspedes de cuento” (Le Fanu, 2013: 14).

La preponderancia de la luz blanca antes de la introducción de Carmilla, desde el enfoque de la fantasmagoría, parece responder a dos propósitos concretos: el primero, que el lector visualice el carruaje que está a punto de tener un accidente enfrente del hogar de Laura superponiéndose sobre éste, como la diapositiva en movimiento de un estereopticon deslizándose sobre un paisaje; el segundo, insinuar que una nueva imagen, de capital importancia a juzgar por el brillo sobrenatural que la precede, va a entrar en escena y ésta no es otra que Carmilla. La luz de la luna volverá a cobrar protagonismo más adelante, en la primera noche en que Laura es atacada tras la llegada de su huésped (Le Fanu, 2013: 46), apoyando el argumento de Jones de que todo lo vampírico (y, por ende, lo lésbico) en esta obra está asociado a lo fantasmagórico, ya que tanto la salida de escena de la mujer vampiro del recuerdo de la infancia de la protagonista como la entrada de Carmilla se llevan a cabo siguiendo los preceptos de estas representaciones.

Desde un primer momento y siguiendo con el planteamiento anterior, Carmilla destaca como una imagen bella y estática sobre la oscuridad que la rodea tal y como lo haría un personaje alumbrado por una linterna mágica. Todo lo relativo a sus circunstancias (su pasado, sus orígenes, su estirpe, cuanto debería conformar su identidad como mujer de clase alta en un sentido tradicional), permanece envuelto en las sombras. Si el paralelismo de su presencia con la de una imagen de fantasmagoría no es lo suficientemente evidente, Le Fanu ofrece pequeñas pistas a medida que el relato sigue avanzando que subrayan esta idea: algunas sutiles, como el hecho de que Carmilla siempre hable de sí misma en presente o que sea precisamente un titiritero que ofrece espectáculos de linterna mágica el único que llame la atención sobre lo afilado y largo de sus dientes (Le Fanu, 2013: 35); otras mucho más explícitas y escalofriantes, como la descripción de todos sus ataques vampíricos a Laura como una exhibición de recursos pre cinematográficos. En particular, la forma en que Carmilla asalta a su víctima adoptando la forma de un gato monstruoso (Le Fanu, 2013: 46) replica punto por punto las particularidades propias de los espectáculos de Robertson, que en ocasiones también incluían imágenes de semihumanos felinos de dientes afilados (Jones, 2014: 157).

Una escena que podría considerarse a caballo entre las dos categorías previamente expuestas es el episodio del cuadro. En el capítulo 5, Laura y su padre reciben unas pinturas que el segundo había mandado restaurar y la joven protagonista se queda anonadada al darse cuenta de que hay una antepasada suya retratada que es idéntica a Carmilla (Le Fanu, 2013: 39). El lector contemporáneo, al igual que en su día el victoriano, es capaz de captar al instante lo siniestro de todo aquello, pero si pensamos en ese carácter fantasmagórico eminente que caracteriza toda la obra de Le Fanu, hayamos un matiz adicional: el retrato fue uno de los estandartes del arte durante toda la etapa pre cinematográfica y en 1872, aunque la cámara fotográfica estaba cerca

de cumplir el medio siglo de antigüedad, la importancia de estas representaciones artísticas todavía prevalecía. Cuando Laura descubre el parecido innegable entre su antepasada y la joven, una posible lectura de la situación es que Carmilla es, de un modo bastante literal, una imagen que ha escapado de su cuadro, cumpliendo así una de las fantasías recurrentes del imaginario colectivo victoriano que aún seguía vigente cuando la obra fue publicada y que el desarrollo y sofisticación de los espectáculos de fantasmagorías había hecho posible: fantasía que además, en palabras de Lynda Nead, habría traído consigo una desestabilización del concepto de identidad humana en sí mismo (2007: 50).

La noción planteada previamente se puede relacionar con una de las ideas de Jones, para quien Carmilla es un emblema de la muerte y lo artificial por el paralelismo entre esta y una diapositiva de linterna mágica pintada a mano representando a una mujer, copia inerte del original vivo (2014: 154). Es llamativo contemplar cómo el personaje de Carmilla, tanto desde un enfoque fantasmagórico como en el sentido más literal, puede entenderse como una disociación de un contenedor físico (una diapositiva o un cuadro), lo que nos remite al ejemplo con el que comenzábamos el presente ensayo: lo que Garbo estaba buscando tras la ventana es lo que Carmilla, como ente espectral lésbico, representa. No resulta sorprendente pues que Bram Dijkstra plantease cómo la condesa Karnstein podría considerarse un trasunto de los deseos sexuales reprimidos de la misma Laura (1986: 341) (otro supuesto en el que aparecería la oposición identidad espectral vs existencia carnal) o que en la misma introducción a la obra que Le Fanu añadía en su agudamente denominado recopilatorio *In a Glass Darkly* se mencionase un supuesto ensayo acompañante a esta que finalmente “había decidido no incluir” y que exploraba, en sus propias palabras “algunos de los misterios más profundos de nuestra existencia dual y sus intermedios” (Le Fanu, 2015: 84).

Esta dualidad culmina en la última imagen de Carmilla que Le Fanu nos presenta a través de la mente de Laura al final de su relato, en la que se confunden la chica inocente con el demonio revelado y que es la forma magistral en la que el autor pone el broche a toda su caracterización fantasmagórica, reminiscencia de cómo se alternaban imágenes de mujeres hermosas con rostros cadavéricos en los espectáculos de Robertson para horror del espectador (Jones, 2014: 166).

4. CARMILLA EN EL MUNDO DEL CINE

Terry Castle afirma en *The Apparitional Lesbian* que la lesbiana en el mundo del cine moderno aparece como una especie de “efecto fantasma”: elusiva, vaporosa, difícil de señalar incluso cuando está ahí, a simple vista, mortal y magnífica en el centro de la pantalla (1993: 2). Aunque con esta cita ella está denunciando la invisibilidad impuesta a la identidad lésbica por la sociedad, Castle también nos ofrece, sin saberlo, una descripción certera sobre la forma en la que se ha caracterizado a Carmilla en algunas de las adaptaciones más conocidas de su relato a la gran pantalla y que analizaremos en detalle a continuación.

La obra de Le Fanu es posiblemente una de las historias de tinte vampírico más adaptadas de todos los tiempos. Su primera versión cinematográfica reconocida fue la película *Vampyr* (1932) de Carl Theodor Dreyer, que además hizo historia por ser la primera película canónica de vampiros no basada en el *Drácula* de Stoker (Auerbach, 1995: 53), si bien adapta sólo parte de la obra y de forma bastante vaga. Sin embargo, es posiblemente la cinta que más recurre a lo fantasmagórico para sorprender y embelesar al espectador y también homenaja evidentemente en varias ocasiones los recursos desplegados en los espectáculos de linterna mágica previos a la entrada del celuloide: el espíritu del joven protagonista que abandona su cuerpo estático para vagar hasta donde se halla una joven cautiva, siluetas de bailarines que danzan sobre una pared, un guardia cuya sombra cobra vida propia y es capaz hasta de subir escaleras o la misma secuencia de título donde las letras blancas con bordes borrosos, como evocando una aparición fantasmal, se desvanecen sobre un fondo oscuro en el que se insinúa el perfil de una calavera, son algunas de las escenas más significativas que configuran su metraje.

Con respecto a la caracterización del personaje de la vampira, que en este caso se trata de una anciana inquietante y no de una hermosa joven, su primera entrada y salida de escena ya nos recuerda a un personaje de fantasmagorías, pues se nos presenta como una mancha negra sobre fondo blanco calizo que toma rostro y corporeidad por unos instantes para volver a ser una figura oscura cuando abandona el plano pocos segundos después. El final de la primera escena en la que aparece junto a su víctima refuerza esta idea: la imagen se queda fija, mostrando un rincón del bosque en el que aparece la joven que ha sido atacada desmayada sobre un banco de piedra y la anciana se va alejando de ella paso a paso hasta salir por completo del plano, como una imagen iluminada por una linterna mágica que fuera arrastrada fuera del fondo sobre el que hasta hacía pocos momentos estaba proyectada: este recurso visual nos remite de forma directa a la cualidad fantasmagórica que poseía *Carmilla* en la novela.

En cuanto a la representación de lo lésbico, las pinceladas que da Dreyer son muy sutiles, pero es sin duda llamativo cómo tras ser rescatada Leone, la joven víctima de la vampira, ésta se lleva la mano a los labios mientras afirma que está maldita y acto seguido somos testigos de una inquietante secuencia en la que parece ser capaz de ver algo en la habitación donde se encuentra que el resto de las presentes son incapaces de vislumbrar: un ente evidentemente sobrenatural, que para Castle bien podría ser la misma noción de lo lésbico, presente para todos, pero sólo visible para quienes lo experimentan. El final de la película confirma a la anciana como entidad fantasmal en una escena en la que su cuerpo acostado sobre un ataúd se desvanece mientras la imagen de un esqueleto pasa a estar en el lugar donde antes reposaba: sólo los huesos, lo físico, prevalece, mientras que la identidad vampírico-lésbica de la antagonista queda diluida para siempre.

La segunda adaptación cinematográfica de *Carmilla* que vio la luz fue *Sangre y rosas* (*Et mourir de plaisir*) (1960) de Roger Vadim. En esta película las referencias a los espectáculos de fantasmagoría no son tan evidentes como en la de Dreyer, pero su fotografía sigue mostrando la influencia de este tipo de representaciones y

la caracterización de la protagonista continúa teniendo conexiones evidentes con ellas. Los acontecimientos que componen la trama de la película nos llegan a través del testimonio de un doctor amigo de la familia Karnstein, en clara referencia al Dr. Hesselius y su contacto con el manuscrito de Laura en el prólogo de *In a Glass Darkly* (Le Fanu, 2015: 84).

Cuando comienza el relato, lo primero que aparece en pantalla es una imagen de un paisaje visto desde las alturas donde se erige una casa señorial, seguido al punto por un plano de unos niños pastoreando y un cementerio: todos estos motivos eran comunes en los espectáculos de linterna mágica. También las representaciones de amantes y diablillos, como se mencionaba anteriormente y que se referencian en la escena del baile de máscaras cuando Leopoldo Karnstein y Georgia, primo y rival amorosa de Carmilla, se encuentran coqueteando tras un seto mientras él exhibe un antifaz de demonio cuyo diseño bien podría haber formado parte de alguna vieja diapositiva. A sus espaldas, los invitados a la fiesta, vestidos con vivos colores, corren por un plano cuasi estático frente a la mansión, recordando a las imágenes proyectadas en movimiento sobre fondos pictóricos mientras se contaba alguna historia en los espectáculos de ilusionismo.

Con respecto a Carmilla, desde el principio de la historia se establece una diferencia entre esta y Millarca Karnstein, su antepasada, que constituiría su identidad lésbica espectral: cuando en la película se quiere dar a entender que estamos contemplando la acción desde los ojos de la segunda, las esquinas del plano se emborronan, creando una viñeta redonda desdibujada que dota de un tinte onírico al objeto de su mirada. En una clara referencia al resplandor lunar exquisito que auguró la llegada de la vampira en la novela, en la película Carmilla visita el cementerio al término de un espectáculo de fuegos artificiales, el lugar envuelto en un humo que se nos presenta iluminado de forma fantasmal: allí encuentra la tumba de Millarca, a quien se enfrenta y tras el cambio de escena que nos impide saber qué ha ocurrido dentro de la cripta, la joven abandona el camposanto envuelta en un vestido blanco que a todas luces referencia la figura de un espíritu dejando su lugar de reposo y que lucirá en todas las ocasiones en que ataque a alguna de sus víctimas (siempre mujeres) durante el resto del metraje.

La forma de Millarca de vampirizar a Carmilla es ocupar su cuerpo, parasitando su identidad de forma gradual a medida que avanza la trama; si en *Vampyr* teníamos que ser meticulosos para poder aplicar las teorías de Castle al analizar su representación de lo lésbico, la forma en que el deseo homosexual femenino se configura como algo externo a la corporeidad de la Carmilla de Vadim salta a simple vista, pues el guion aprovecha de forma brillante la dualidad de la protagonista de la novela original para enriquecer los matices del relato, hasta el punto de que el único plano en el que el espectador ve a Millarca es a través de un sueño de Georgia cuando esta se convierte en su víctima al ser mordida: en él, la vampira le muestra el cuerpo, aparentemente sin vida, de Carmilla, afirmando que fue ella quien la mató aquella noche en el cementerio. Si bien la película está muy lejos de ser perfecta en términos de representación sáfica, pues justifica el apartado sobrenatural (y, por ende, lésbico) de la historia con un supuesto

trastorno mental que sufre la protagonista a causa de un amor no correspondido por su primo, también hace un trabajo notable en adaptar el aspecto dual de la obra de Le Fanu para dotar de una mayor complejidad temática la adaptación que nos ofrece.

A medida que fue avanzando el siglo XX, las adaptaciones de *Carmilla* comenzaron a explorar nuevos terrenos cinematográficos. Los años '70 nos dejaron películas como la célebre trilogía de la *Hammer* de Roy Ward Baker o *La novia ensangrentada* (1972) de Vicente Aranda que, al igual que sus predecesoras, reinterpretaban libremente la historia original e incluían de una forma u otra (aunque en menor medida que las producciones anteriores) recursos fantasmagóricos; sin embargo, también añadían una buena dosis de sensualidad y desnudos en consonancia con la tendencia generalizada del cine de la época. Hay quien podría pensar que secuencias como la de Ingrid Pitt trazando un sendero de besos sobre el escote de Pippa Steel antes de alimentarse de ella en *The Vampires Lovers* (1970) o el célebre mordisco entre las protagonistas de la cinta de Aranda contribuyeron a realzar la corporeidad de las sáficas en el mundo del cine, pero escenas como esas, con su matiz escopofílico y en las que pesaba de forma evidente la mirada masculina, hacían un flaco favor a la hora de dar visibilidad a las mujeres sáficas.

Sin embargo, en el año 1989, la directora Gabrielle Beaumont rodó una versión de *Carmilla* para la televisión como parte de la serie *Nightmare Classics* que visibilizaba el contenido lésbico inherente de la obra original sin caer en el morbo innecesario y además recuperaba el carácter espectral propio de su ambientación y protagonista. Esta adaptación, que la afamada teórica Nina Auerbach consideraba la más destacable de su época por el tratamiento de la historia desde una perspectiva feminista y la renuncia a los mediadores masculinos y la exhibición erótica (1995: 199) que habían caracterizado las producciones anteriores, trajo de vuelta nociones de la obra de Le Fanu que el paso del tiempo había relegado al olvido, como la asociación directa entre el personaje de Carmilla y los ataques vampíricos a Laura con las noches de luna llena y también recuperó técnicas de la imaginería pre cinematográfica que habían caído en desuso en las adaptaciones previas: la desaparición de la vampira protagonista desvaneciéndose del plano como si de una diapositiva que ha dejado de ser iluminada por la linterna se tratase, el uso de sombras o incluso un arriesgado efecto visual con el que Beaumont logró que Meg Tilly (la actriz que interpreta a Carmilla en la película) pareciera estar flotando en el aire mientras mordía a Ione Skye, quien encarnaba a Laura. Detalles como el plano a contraluz de las jóvenes que vuelven a la casa tras haber pasado parte de la noche a solas o la forma en que Carmilla se desvanece tras haber sido ejecutada nos confirman el conocimiento íntimo de Beaumont y su equipo sobre cómo funcionaba la visualidad en el material que estaban trabajando, aspecto que supieron trasladar brillantemente al adaptarlo.

Hubo varias producciones posteriores a la de *Nightmare Classics*, pero ninguna logró especial relevancia ni éxito entre la audiencia hasta que el canal de YouTube KindaTV (por aquel entonces conocido como VerveGirlTV) publicó una adaptación en formato serie web de la obra, *Carmilla*, en 2014. Si bien esta es la versión que mejor representación sáfica nos ofrece hasta la fecha, con personajes bien contruidos e interpretados por un elenco LGBT, vueltas de tuerca a los aspectos más problemáticos

de la novela original y subversión u omisión de clichés dañinos que habían plagado las ficciones lésbicas hasta aquel momento, su caracterización de la vampira protagonista y del entorno donde se desarrolla la trama en la primera temporada, que es la que adapta la novela de Le Fanu como tal, carece prácticamente de cualquier tipo de carácter fantasmal.

El equipo de producción, encabezado por Jordan Hall y Steph Ouaknine, decidió convertir el cuento gótico en una comedia *camp* de misterio adolescente al estilo de *Veronica Mars* (2004 - 19) o *Riverdale* (2017 - actualidad) desviándose de las tendencias estéticas y de género que habían definido las adaptaciones anteriores. Su novedosa apuesta les sirvió para poder convertir el admonitorio relato original en una historia de amor lésbica que tiene lugar en un entorno contemporáneo donde las relaciones sentimentales entre mujeres están completamente normalizadas. El éxito de su propuesta las llevó a lograr algo que, a nivel cultural-literario, no está lejos de ser una proeza: reivindicar *Carmilla* para el público LGBT. Pero, llegados a este punto, es inevitable preguntarse: ¿es preciso renunciar al aspecto fantasmagórico de la obra original de Le Fanu para crear una adaptación que no denueste la identidad lésbica?

5. **CARMILLA (2019) O CÓMO EMILY HARRIS HIZO JUSTICIA**

A primera vista podría parecer evidente que, si seguimos el razonamiento de Castle, renunciar a lo fantasmagórico es necesario para que lo lésbico se vuelva tangible, lo cual nos llevaría a considerar que es esto mismo lo que ha ido ocurriendo en la evolución que han experimentado las adaptaciones de *Carmilla* desde sus inicios. Por otra parte, llegados a este punto del análisis, ya no sólo nos interesa que la identidad lésbica se perciba en pantalla en un mismo todo carnal y espiritual o lo que es lo mismo, que se reivindique la identidad de Carmilla (y, por asociación, de Laura) como mujeres sáficas, sino que esto se haga de una forma crítica que enjuicie el matiz admonitorio original de la historia de Le Fanu: por brillante que la producción de Beaumont fuera a la hora de adaptar la obra manteniendo sus claves estéticas fundamentales, el mensaje sobre lo lésbico que transmitía al espectador todavía seguía en consonancia con el texto original del autor irlandés y, por tanto, no tenía nada de positivo. La serie web de 2014, por otro lado, renunciaba por completo a la imagería de la obra original a favor de una representación LGBT excelente, pero para ello se valía de la reinterpretación de lo adaptado y no cuestionaba abiertamente sus nociones problemáticas.

Sin embargo, en 2019, se estrenó la adaptación de *Carmilla* más reciente hasta la fecha, la cual ofrecía una nueva visión de la historia de sus dos protagonistas desde una perspectiva crítica y que, además, hacía gala de una recepción brillante tanto de toda la tradición cinematográfica anterior como de la imagería propia de la ficción gótica audiovisual. Emily Harris, su directora, nos plantea en el homónimo *film* un relato en el que Lara (Laura), la protagonista, vive en un mundo rural, aislado de la civilización y dominado por la superstición, donde la sexualidad y todo lo relativo al cuerpo es tabú. La relación que desarrolla con Carmilla, que llega a su vida por el mismo accidente azaroso que tiene lugar en la novela, es una amistad marcada por la

curiosidad y la experimentación que poco a poco evoluciona en una relación amorosa malinterpretada por los adultos cercanos como una suerte de vínculo vampírico, lo que desemboca en un acto de barbarie sin precedentes en el que Carmilla es asesinada.

La forma en que Harris le da una vuelta de tuerca al relato original para sugerir que la identidad lésbica nunca ha sido lo problemático, sino la percepción que de esta tienen aquellos ajenos a ella por sus propios prejuicios, es magistral y sólo por eso y la forma en que naturaliza todo lo relativo al sexo y lo sáfico, ya se podría considerar una de las adaptaciones más interesantes que se han hecho de la obra; pero, por si todo lo anterior no fuera lo suficientemente notable, el uso de la luz y recursos visuales de Harris muestra una clara familiaridad, no sólo con la imaginería de las adaptaciones predecesoras, sino también con la ambientación fantasmagórica del texto base. Una de las escenas más significativas en este sentido es la del primer encuentro entre Lara y Carmilla, en el que la segunda avanza hacia la vela que la primera está sujetando: Carmilla ha permanecido en silencio en todos los planos en los que ha aparecido antes de ese momento y no recupera el habla hasta que Lara la ilumina, como si precisase de una fuente de luz para poder manifestar su identidad.

La primera pregunta que la joven hace a su anfitriona es digna de atención: Carmilla cuestiona por qué la familia de Lara la retiene en su cuarto. *Keep*, el verbo que usa, se utiliza también para hablar de guardar cosas, dotando de un doble sentido a sus palabras que refuerzan la idea de que, antes de ser “alumbrada” por Lara, la joven no era más que una imagen inerte, al igual que teorizaba Jones sobre Carmilla en la novela original. El guion de Harris refuerza esta idea cuando, tras haber intercambiado unas pocas palabras, Carmilla es incapaz de decirle a Lara cuál es su nombre, urgiéndola finalmente a que ella le dé uno, como si la chica fuera la que la hubiera creado al otorgarle el resplandor de su llama: así, Harris comienza a explorar la dualidad que caracterizaba al personaje vampírico original en su producción, con una actualización del recurso de la linterna mágica que predispone al espectador a sospechar de la verdadera naturaleza de la recién llegada.

Sin embargo, aunque la directora se vale de la dualidad de Carmilla e introduce toda clase de eventos malinterpretables en la trama para alimentar a la par las sospechas de los personajes que rodean a las protagonistas y las del público, poco antes del final de la película se nos ofrece una escena en la que Lara le da una cruz a Carmilla que esta sostiene en su mano sin problema. La directora aquí confía en que la audiencia esté lo suficientemente familiarizada con las nociones occidentales sobre los vampiros como para entender que, por medio de ese pequeño gesto, la película está desacreditando toda clase de sospecha sobre que Carmilla sea un ente sobrenatural maligno; aunque signifique romper la ambigüedad, Harris demuestra con esto que uno de sus intereses fundamentales al volver a contar esta historia es aprovecharse de los recursos visuales que ya conocíamos para crear un ambiente similar al del relato original y dotar de un fingido carácter sobrenatural al personaje de Carmilla al mismo tiempo que desarrolla una historia de amor y descubrimiento entre dos chicas para, en el momento del clímax, hacernos ver que nuestros propios temores nos han hecho ver monstruos donde sólo

había sombras y desacreditar así todas las nociones tradicionales negativas que se han asociado a lo lésbico, tildándolo de diabólico, monstruoso o mórbido.

6. CONCLUSIONES

Como se ha expuesto anteriormente, existen numerosas evidencias de que el uso de la linterna mágica y los efectos visuales propios de los espectáculos de fantasmagoría que estuvieron vigentes en el mundo occidental desde el siglo XVIII hasta aproximadamente mediados del siglo XX tuvieron un impacto esencial en la forma en que Sheridan Le Fanu construyó la atmósfera de *Carmilla* y también en el modo en que éste caracterizó a la vampira sáfica protagonista y su sexualidad: algo que demuestra una conexión directa entre la noción de lo lésbico que plantea el autor irlandés con el argumento de Terry Castle en *The Apparitional Lesbian* sobre la conceptualización de las lesbianas de forma espectral en la literatura del siglo XIX.

La mayoría de adaptaciones cinematográficas de *Carmilla* que se rodaron durante el siglo XX recurrieron en mayor o menor medida a recursos visuales que perpetuaban o eran herederos de la linterna mágica para representar lo lésbico y a su protagonista, pero en 2014 surgió la que sería la versión audiovisual más exitosa hasta la fecha, una serie web que actualizaba la historia a la manera de una comedia de misterio adolescente donde la representación lésbica era eminentemente positiva, pero que sin embargo renunciaba casi por completo a la caracterización espectral de la deuteragonista y no incorporaba el uso de medios pre cinematográficos.

No obstante, en 2019, la directora Emily Harris rodó una adaptación cinematográfica brillante en la que recuperaba la caracterización sobrenatural de *Carmilla* y su sexualidad a través de recursos herederos de la fantasmagoría para contar una historia en la que la atracción entre dos mujeres se nos presenta como algo natural y donde se plantea que la asociación entre lo espectral y lo lésbico no es sino el fantasma de nuestros propios prejuicios que nos impide dotar a las mujeres sáficas de la entidad que merecen, probando así que las técnicas propias de los espectáculos de linterna mágica se pueden poner al servicio de una adaptación crítica y con buena representación.

BIBLIOGRAFÍA

- Auerbach, N. (1995): *Our Vampires, Ourselves*, The University of Chicago.
- Beaumont, G. (10 de septiembre de 1989): *Carmilla* (Temporada 1, Episodio 2) En Duvall, S., *Nightmare Classics*; Showtime.
- “Carmilla | Season One (FULL SEASON) |” <https://www.youtube.com/watch?v=3uPd3g5wi1A> (Consultado en junio de 2023)
- Castle, T. (1993): *The Apparitional Lesbian*, New York, Columbia University Press.
- Dijkstra, B. (1988): *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*, New York, Oxford University Press.

- Domenech, C. (2019): *Señoras que se empotraron hace mucho*, Ediciones B.
- Dreyer, C. T. (1932): *Vampyr*, Vereinigte Star-Film GmbH.
- “El hechizo de una lámpara. La linterna mágica” <https://visitmuseum.gencat.cat/es/museu-del-cinema-col-leccio-tomas-mallol/ambito/l-encanteri-d-una-lampada-la-llanterna-magica> (Consultado en octubre de 2023)
- Elliott, K. (2003): *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge University Press.
- Faderman, L. (1994): *Chloe Plus Olivia: An Anthology of Lesbian Literature from the Seventeenth Century to the Present*, Viking.
- Gómez García, M. (1998): *Diccionario Akal del Teatro*, Ediciones Akal.
- Harris, E. (2019): *Carmilla*, Bird Flight Films, Fred Films, Hysteria Pictures.
- Jones, D. (2014): *Sexuality and the Gothic Magic Lantern: Desire, Eroticism and Literary Visibilities from Byron to Bram Stoker*, London, Palgrave MacMillan.
- Le Fanu, J. S. (2013): *Carmilla: A Critical Edition* (K. Costello-Sullivan, Ed.), Syracuse University Press.
- Le Fanu, J. S. (2015): *Carmilla* (Jamieson Ridenhour, Ed.), Richmond, Valancourt Books.
- Mannoni, L. & Pesenti Campagnoni, D. (2009): *Lanterne magique et film peint*, Paris, La Cinématèque française.
- Nead, L. (2007): *The Haunted Gallery: Painting, Photography, Film c. 1900*, New Haven and London, Yale University Press.
- “The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture” <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/terry-castle/the-apparitional-lesbian/> (Consultado en junio de 2023)
- Vadim, R. (1960): *Sangre y rosas*, Documento Film, Les Films E.G.E
- Zimmerman, B. (1990): *The Safe Sea of Women*, Beacon Press.

ELEMENTOS DE LA LITERATURA GÓTICA EN LA PELÍCULA *EDUARDO MANOSTIJERAS* DE TIM BURTON¹

ELEMENTS OF GOTHIC LITERATURE IN THE FILM *EDWARD SCISSORHANDS* BY TIM BURTON

ELENA CANIDO MUIÑO

Universidad de A Coruña

Resumen

Eduardo Manostijeras (1990), del artista y cineasta Tim Burton, es una película sobre una creación inacabada, incomprendida y rechazada por la sociedad. Este artículo analiza dichos conceptos y cómo Burton, a través del código cinematográfico simbólico y la intertextualidad, reinterpreta diferentes rasgos clave y temas característicos del género gótico en su película más personal y aclamada por la crítica. Además, analizaremos las similitudes entre la novela *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, uno de los primeros y más excelentes ejemplos de la Literatura Gótica, y la película de Burton para mostrar cómo este combinó diferentes elementos propios de ese género para crear un cuento moderno y memorable dentro de la tradición cinematográfica.

Palabras clave: Literatura Gótica, cine fantástico, monstruo, otredad, Tim Burton, *Eduardo Manostijeras*, *Frankenstein*.

Abstract

Edward Scissorhands (1990), by artist and film-maker Tim Burton, is a movie about an unfinished, misunderstood creation that is rejected by society. This paper analyzes such concepts as well as how Burton, through symbolic film code and intertextuality, reinterprets different key traits and signature topics of the gothic genre in his most personal and critically acclaimed film to date. Furthermore, this article will discuss the similarities between Mary Shelley's *Frankenstein* (1818) —one of the first and most excellent examples of the Gothic literature— and Burton's movie to show how he combined different elements that fit under such genre in order to create a modern, memorable tale in the cinematic tradition.

Key words: Gothic literature, fantasy films, monster, otherness, Tim Burton, *Edward Scissorhands*, *Frankenstein*.

1 Correo-e: canidoelena@gmail.com. Recibido: 01-06-2023. Aceptado: 21-08-2023.

A lo largo de los siglos, los temas clave de la humanidad, desde la creación y el amor hasta el rechazo y la discriminación, han sido discutidos y representados a través de las diferentes artes. Un género que se ha adentrado en estos temas en particular es el gótico, que explora lo que se encuentra al borde de la experiencia y existencia humana racional. El género gótico también es conocido por elementos narrativos habituales o recurrentes, como son, entre otros, la ambientación en un castillo o mansión en ruinas, la presencia de lo sobrenatural y lo oscuro, así como los sentimientos de tristeza y terror². Por otro lado, la novela gótica es un relato de la lucha entre la luz y las sombras, que hace surgir los espectros y los manipula, a menudo mediante máquinas extraordinarias, en una época en la que los inventos técnicos se multiplicaban y la civilización llegaba a un mayor nivel de conocimientos. El propio cuerpo humano se convierte también en una máquina: la experimentación biológica se apodera de lo humano, vivo o muerto. Por todo esto, se considera el género como una reflexión a través del arte sobre la condición humana, la sociedad y el propio arte³.

Bajo estas premisas, la novela *Frankenstein* de Mary Shelley es uno de los ejemplos más excelsos de la Literatura Gótica. Publicada por primera vez en 1818, desde entonces la historia del científico Víctor Frankenstein y su monstruo ha sido adaptada y reinterpretada en numerosas ocasiones por novelistas y cineastas por igual, y cada nueva versión refleja los valores de un contexto diferente, modificando el texto original a demanda de los cambios culturales y sociales de la época. El impacto perdurable de esta historia plantea preguntas sobre el origen y la identidad, la muerte, el nacimiento y las relaciones familiares, así como las cualidades contradictorias del monstruo. Pero, ¿por qué la novela de Shelley tuvo y sigue teniendo tanto éxito e impacto cultural? A la vista de las interpretaciones existentes, la razón parece ser doble: una, el tema de la monstruosidad, es decir, el impacto de la desastrosa creación y abandono de Frankenstein de su criatura (Bann, 1994); y dos, la monstruosidad como proceso de escritura (Clark et al., 2001), es decir, la concepción artística de Shelley de una novela que mezcla disciplinas y géneros.

El artista y cineasta estadounidense Tim Burton se inscribe perfectamente en esta descendencia histórica y visual del género gótico que reconfiguró por completo

2 Conviene comentar brevemente la distinción entre el concepto de “horror” y “terror” a la que aludió por primera vez la autora precursora de la novela gótica de terror, Ann Radcliffe, en su ensayo “On the Supernatural in Poetry” (1826): “El terror y el horror son tan opuestos entre sí que el primero expande el alma y despierta las facultades dormidas hacia las esferas más altas de la existencia; el otro, la contrae, la congela y la aniquila por completo”. En otras palabras, el terror era un gran arte, destinado a sacudir al lector vivo. El terror es sentir tanto miedo como la abrumadora belleza de la escena frente a ti. El horror, pues, te empuja por ese precipicio, sin dejar apreciación por la belleza de lo sublime, solo miedo puro y cegador seguido de sangre y tripas. Para Radcliffe, el horror no era sino un arte bajo, una bomba que destruye el sentimiento, dejando al lector adormecido, y a lo que los buenos escritores no deberían aspirar —algo con lo que no todos los escritores del Gótico estuvieron de acuerdo, afortunadamente. En base a esto, en la categoría de terror se incluirían las obras, ya sean cinematográficas o literarias, que apelan a lo sutil, a la tensión y al suspense; el horror sería los sentimientos que provocan obras de contenido violento más explícito, como asco y revulsión.

3 Sobre la novela gótica, se han consultado principalmente Mohammed Bernoussi (2004), *Le Roman noir dans le seconde moitié du XVIII siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle; Sophie Lemerrier (2002), *Les Plaisirs de la peur: esthétique gthique et fantastique dans le roman noir*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle; Jean Fabre (1992), *Le Miroir de sorcière, essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti.

el imaginario occidental dos siglos atrás. Es en este sentido que el objeto de estudio de este artículo, su película *Eduardo Manostijeras* (*Edward Scissorhands*, 1990), se puede comparar con la novela de Shelley y similares obras de la Literatura Gótica, cuya historia gira en torno a una creación inacabada e incomprensible que es rechazada por la sociedad que le rodea debido a sus diferencias. Además, Burton combinó en esta película elementos típicos del cuento fantástico con los de la Literatura Gótica — como una ambientación en una mansión lúgubre y abandonada, un protagonista inadaptado socialmente y una historia de amor no resuelta, entre otros⁴ —, creando así una fábula moderna y memorable dentro de la tradición cinematográfica. Por ello, en este artículo sostendremos y detallaremos que *Eduardo Manostijeras* y *Frankenstein*, aun no siendo la misma historia, pertenecen indiscutiblemente al mismo género narrativo y, en efecto, son distintas expresiones culturales de un mismo asunto.

De hecho, también propondremos formas en las que esta película se puede usar de manera más amplia para explorar la tradición gótica y el cine de género fantástico con influencias de la Literatura Gótica, como una forma específica de cultura popular de gran alcance simbólico y transcendencia en la reconstrucción de identidades socioculturales del público, por lo que prestaremos atención tanto a la forma de creación del film como a su recuperación de elementos propios del género en el imaginario colectivo (mitos, ritos, símbolos)⁵. Para llevar a término tal análisis se desarrollarán varias líneas de observación, sin perder de vista que nuestro objetivo es interpretar el texto cinematográfico⁶. Así, seguimos la opción crítica de Roland Barthes en *Crítica y verdad* (1966), donde sienta su teoría al respecto: no es el autor ni la obra sino el texto el verdadero objeto de la ciencia literaria, por lo que no debe analizarse como un objeto cerrado, con significados determinados y compuestos, sino más bien como un conjunto o intersección de diferentes significados e intertextualidades.

1. INFLUENCIAS DEL GÉNERO GÓTICO Y FANTÁSTICO EN TIM BURTON

Estrenada en diciembre de 1990, la película *Eduardo Manostijeras* fue el cuarto trabajo audiovisual de Tim Burton (Burbank, California, 1958), filmado inmediatamente después de que este hubiese conseguido éxito y reconocimiento mundial al dirigir la primera adaptación al cine de *Batman* (1989). Aunque el guion fue escrito por la

4 Para profundizar en estos y otros elementos clave de la Literatura Gótica, ver, por ejemplo, Robert Harris (2019) [2015], "Elements of the Gothic Novel", <https://www.virtualsalt.com/gothic.htm>.

5 Para ello, también se han consultado los artículos Antoine de Baecque (1995), "D'entre les morts: les cadavres vivants du jeune cinéma américain", en *Les Cahiers de la Villa Gillet*, Paris, Circé; y Antoine de Baecque (2005), "Les corps des écrans", en *Histoire du corps: volumen III*, Paris, Seuil.

6 Como señala Peter Larsen a propósito de la teoría propuesta por Siegfried Kracauer, la llamada "Metodología de la investigación cualitativa" (1953), el argumento esencial es que el contenido de un texto tiene que concebirse como un todo significativo, y de ahí que el análisis implique necesariamente un acto de interpretación que se basa a su vez en suposiciones específicas que se han de explicar en el decurso del análisis. Ver K. B. Jensen y N. W. Jankowski (1993), *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*, Barcelona, Bosch.

novelista Caroline Thompson⁷, lo cierto es que el personaje nació en los dibujos a lápiz del propio Burton, concretamente de uno que había hecho años atrás, cuando era tan solo un aspirante a animador que estudiaba en el California Arts Institute. El dibujo original mostraba a un hombre muy delgado, vestido de negro de pies a cabeza y con largas cuchillas en lugar de dedos, lo que para Burton simbolizaba su incapacidad para comunicarse con quienes lo rodeaban y hacer amigos:

La idea estaba ligada a un personaje que quiere tocar pero no puede, que es creativo y destructivo a la vez: esa clase de contradicciones puede crear una especie de ambivalencia (...) Tenía que ver con la relaciones. (...) Era esa sensación de que tu aspecto y cómo te ve la gente chocan con lo que tienes en tu interior (...) porque es frustrante y triste sentir algo y ver que no sale al exterior. (Burton en Salisbury, 2006: 157)

Tim Burton llevaba esa sensación consigo desde su infancia en Burbank⁸, hasta que durante sus años como animador de Disney empezó a desarrollar un guion basado en aquel dibujo, algunos de cuyos elementos ya reflejaban sus sentimientos de aislamiento y alienación como persona y artista. Anteriormente, relatos y películas de terror del cine clase B como *Frankenstein* (James Whale, 1931), *El fantasma de la ópera* (*Phantom of the Opera*, Arthur Lubin, 1943), *El jorobado de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, Wallace Worsley, 1923), y *La criatura de la laguna negra* (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954) habían marcado la primera época de su vida más que cualquier relación interpersonal, llegando a afirmar que:

Me encantaba ver monstruos en la pantalla. No importaba qué monstruo, desde los films japoneses hasta las adaptaciones de Poe (...) Cuando era un niño no eran los monstruos, sino las personas las que me desconcertaban. (...) En el film de terror clásico quien manifiesta sentimientos humanos es el monstruo. (Burton en Salisbury, 2006: 87)

Esas historias de terror protagonizadas por monstruos como Frankenstein, Drácula o el hombre lobo se filtraron en el subconsciente del joven Burton y fueron de vital importancia para la posterior creación de su obra al ser la materia prima con la que construyó su personal y muy particular imaginario, que posteriormente plasmaría en sus películas⁹. Así, a lo largo de su filmografía, y siguiendo la estrategia señalada por Carlos Losilla que consiste en “privar al monstruo de su monstruosidad, en convertirlo en una

7 A pesar del éxito cosechado con *Batman*, Burton tuvo que contratar y pagar personalmente a Caroline Thompson como guionista al no encontrar apoyo en las productoras para llevar a cabo el que consideraron un proyecto demasiado inusual y en absoluto comercial.

8 Esa sensibilidad de la infancia le ha seguido acompañando en su madurez, recordando que “me atraían los monstruos y la fantasía, porque las películas de terror te permiten explorar la vida que nunca tuviste”, y llegando a describir cómo “incluso cuando empezaba a tener éxito, seguía sintiéndome melancólico y solo” (Burton en Prieto, 2022).

9 Los temas y características que serán un común denominador en su cine, tanto estéticamente como en contenido, así como los rasgos que predominan en las creaciones de Burton —como el acentuado uso del contraluz, las proyección de sombras gigantes y tenebrosas, los ojos profundamente remarcados en negro, y

especie de espejo deformado de su entorno” (2003: 181)¹⁰, Burton otorgará a los monstruos un estatus más humano que el de los personajes en apariencia normales, en un intento de reivindicar la humanidad de esos seres marginados e incomprensidos por la sociedad.

Descrita la estrecha relación del Burton infantil y adolescente con la ficción gótica, debemos señalar que los elementos legendarios o directamente mitológicos de esos relatos y films serán para él fuentes de inspiración, no textos reelaborados, ya que, en sus propias palabras:

Nunca me sentaría con alguien a mirar una escena de *Frankenstein* para decir: ‘vamos a hacer esto’; ni siquiera como homenaje. De hecho, (...) he intentado tener claro que no fuese una cuestión de ‘Copiemos esto’, sino más bien de ‘¿Por qué me gusta esto?, ¿Cuál es el contexto emocional del nuevo formato?’. (Burton en Sanchez Navarro, 2000: 68)

Mediante lo que Noël Carroll (1982) llama ‘alusiones’, Burton reinterpreta su pasado a través de vivos recuerdos, una memoria que une cine y vida. Su universo creativo es heredero de Shelley y Walpole, y pasado por el filtro de Irving, Poe, y los relatos de miedo del gótico estadounidense. Por otro lado, el expresionismo es la corriente que más ha influido en la conformación de su estilo estético, y dos de las películas expresionistas de mayor relevancia como son *El Gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919) y *Nosferatu* (FW. Murnau, 1922), fueron inspiración para sus principales obras. Asimismo, su iluminación y sus personajes se ven fuertemente influenciados por el arte de directores como Fritz Lang (*Metropolis*, 1927; *El vampiro de Dusseldorf*, 1931) o Paul Wegener (*El Golem*, 1920)¹¹. A mayores, se suman las incontables influencias visuales y musicales en las que se ha formado y la cultura gótica estadounidense que resurge desde finales de 1970 y que él reconoce como una forma rebelde de imaginar, de pensar y de aparecer en la vida¹². Por eso, Antoine de Baecque expone que:

como del surrealismo en su tiempo (Eluard, Breton, Artaud fueron los vectores de redescubrimiento gótico-romántico esencial), se puede decir de Tim Burton y de la fuerza imaginaria de su universo que reinventan el gótico (...) El gótico de Burton es como un yacimiento arqueológico de sus propios saberes y el conjunto de su existencia. (Baecque, 2011: 138-139)

los decorados que cobran vida y se funden con los personajes— provienen de estas corrientes y se pueden apreciar tanto en el expresionismo alemán como en el cine gótico clásico.

10 En realidad, la idea cristiana de monstruosidad se transformó en el Romanticismo a través de o gracias a la Literatura Gótica, en cuyas obras los monstruos eran la alternativa a un universo deshumanizado e histórico, representando la parte oscura pero más saludable de una sociedad puritana y reprimida.

11 El propio Burton ha indicado que “mientras los colores ayudan a marcar el estado de ánimo de los personajes, el prescindir de ellos me calma y convierte la experiencia en un viaje introspectivo donde los personajes reflejan partes de uno mismo” (en Prieto, 2022).

12 El gótico sigue siendo una de las subculturas juveniles que todavía posee una tradición literaria y artística propias, y que continua adaptándose a e influyendo en otras corrientes culturales alternativas contemporáneas.

Burton toma así todas esas diversas influencias como puntos de partida para contextualizar sus personajes dentro de un marco de referencias que son parte de la cultura de la sociedad contemporánea¹³. Su cine, en ese sentido, “no es una simple ilustración de la cultura gótica y de su resurgimiento en los adolescentes estadounidenses, sino una re-imaginación/reencarnación del estilo gótico” (Baecque, 2011: 138). De hecho, la otra influencia rectora de su obra es el imaginario colectivo, especialmente la cultura de masas y la sociedad de clase media de los Estados Unidos de los años cincuenta y sesenta, ubicuo entorno contextual en el que habitan los personajes y ambientes de sus películas –todo ello revestido bajo el manto formal del género gótico– para crear historias que tratan sobre la incomunicación, el rechazo hacia lo diferente y la hipocresía en una estancada e inmovilista América.

Esto es llevado al extremo, precisamente, en *Eduardo Manostijeras*, película que “presenta el violento contraste entre el mundo del mito y el mundo de la mediocridad” (Costa, 1991: 28), entendiendo por mito la mansión de Edward en lo alto de la colina, y por mediocridad la urbanización de colores pastel y atemporal en donde este habitará, creando un fuerte choque entre los espacios que conforman los escenarios del conflicto argumental. Así, la urbanización y sus habitantes ejemplifican las actitudes, traumas, mitos y rituales de la cotidianidad estadounidense. De hecho, la urbanización es tomada directamente del Burbank en el que creció Burton, esto es, sacada del contexto de la América de finales de los cincuenta y primeros sesenta. Un entorno del cual el director destaca especialmente

su carencia absoluta de identidad cultural, su falta de raíces históricas, de patrimonio artístico autóctono y de señas de identidad propias. Por otro lado, es indudable que ofrece un impacto visual y gráfico por el que me sentía atraído. Este tipo de pueblos o de aglomeraciones urbanas me sugieren un microcosmos muy particular que, en cierto modo, no se halla tan lejano al de los cuentos de hadas, con sus jerarquías específicas en el interior. (Burton en Sánchez Navarro, 2000: 217)

En contraste, la mansión gótica, que es el segundo escenario fundamental del film, representa el mundo imaginario de Edward, un espacio reminiscente del gótico terrorífico, rodeado de un asombroso jardín en el que este convierte los grandes setos en diferentes figuras que demuestran la capacidad artística de sus aparentemente peligrosas tijeras. Ese entorno expresa, mejor que un decorado en ruinas, el aislamiento del monstruo, del diferente. El director escenifica de esta forma una dialéctica de espacios o ‘dualidades estéticas’ propias de la Literatura Gótica y del cine clásico de terror¹⁴, que, según Kracauer, no es sino:

13 La constante apelación a referencias de un pasado idílico establece un sistema de recompensas basado en el reconocimiento recíproco por parte del público y los responsables del objeto artístico, lo que de algún modo puede vincularse a la nostalgia exacerbada que explicaría ciertos consumos culturales de la posmodernidad.

14 Esto es llevado al extremo en *Eduardo Manostijeras*, donde Burton yuxtapone dos estéticas contrastantes: los suburbios estadounidenses de colores pastel de la década de 1950 y las subculturas góticas y pospunk británicas de la década de 1980 —de hecho, es un mito establecido en la cultura pop que Edward está inspirado en artistas como Siouxi Sioux y Robert Smith de The Cure. Por tanto, la apariencia de Edward

Una modalidad especial de realidad en la que ya no se muestra la exposición de dos mundos contrapuestos y radicalmente enfrentados, sino la diferenciación de uno sólo del que se desconocen los límites, sensible y sometido a oscilaciones e influencias de toda naturaleza y procedencia. (Kracauer, 1989: 37)

En ese sentido, la mansión de Edward representa una reacción contra la arquitectura de los barrios residenciales, ese universo comunitario pero solitario y, sin embargo, normalizado en el que Burton creció. Es, por tanto, un buen ejemplo de cómo incorpora en su trabajo la esencia del género gótico y el 'fantastique', que toman la realidad como punto de referencia para deformarla y convertirla en otra cosa, "en una tierra de nadie cuyos paisajes y pobladores comparten rasgos de nuestra cotidianidad y a la vez la subvierten mediante ciertos elementos ajenos a ella" (Losilla, 1993: 36). Además, como explica Robert Heilman:

La función del [género] gótico era abrir horizontes más allá de los patrones sociales, las decisiones racionales y las emociones aprobadas institucionalmente; en una palabra, ampliar el sentido de la realidad y su impacto en el ser humano. Se convirtió entonces en un gran liberador de sentimientos. Reconoció lo no racional en el mundo material y, ocasionalmente, en el ámbito de lo trascendental, [indagando] en las profundidades del ser humano. (en Sedgwick, 1986: 3)

Por lo tanto, ambos géneros son el formato narrativo apropiado para explorar realidades alternativas y hacer una crítica de problemas contemporáneos de una manera no necesariamente realista. Así, Burton proyecta en *Eduardo Manostijeras* dos dimensiones distintas, dos mundos diferentes, opuestos incluso, que interactúan a través de los personajes. De este choque entre los dos ambientes se desata el conflicto en el que un ser marginado lucha por encajar en un mundo al que no pertenece. Como describe Celia Sutton, "frente al castillo, un lugar sombrío e inquietante, pero a la vez, con un magnetismo atrayente, los suburbios se presentan sin personalidad, aburridos y la gente que los habita se muestran autómatas y superficiales" (2017). El espacio suburbano es, por eso, una pieza clave en esta historia, al "relacionar la idea de abstracción que se desprende de aquel entorno con la abstracción que facilitan los cuentos de hadas" (Burton en Sánchez Navarro, 2000: 217).

Pero, ¿cómo puede la historia de una creación dotada de vida de manera artificial muchas décadas atrás ser absolutamente contemporánea? La respuesta es que no desarrollándola en un pasado estricto, como lo haría una adaptación literal del mito de Frankenstein, sino 'contaminando' el presente con el pasado, esto es, incorporando al cuento de hadas los prejuicios de cualquier sociedad urbana contemporánea. El modo narrativo del cuento tradicional o cuento de hadas —que, al igual que el del relato gótico, reemplaza la linealidad clásica de la novela por la circularidad del mito— es, de hecho, una marca distintiva de los films burtonianos. *Eduardo Manostijeras* es el

es visualmente inolvidable y contrasta totalmente con el mundo de colores pastel en el que quiere ser aceptado.

ejemplo perfecto de ello, pues comienza como un clásico cuento etiológico¹⁵, cuando una niña pregunta a su abuela por el origen de la nieve — “¿Por qué nieva? ¿De dónde viene la nieve?” (0:02:25) — a lo que la abuela contesta con una narración mítica que sobrepasa en complejidad narrativa a la explicación científica — como ocurre en todos los cuentos etiológicos, cuyo interés reside en su propio desarrollo narrativo y no en lo que explican. Esta secuencia prólogo, que incluye un juego de miradas de los personajes y de la cámara a través de las ventanas, ya nos sitúa como espectadores en el terreno explícito del cuento, de lo maravilloso. Más importante aún, ese prólogo, con su correspondiente cierre en el epílogo, encauza la historia de una forma coherente sin que por ello pierda el sentido transgresor y sorprendente del género fantástico¹⁶.



Figura 1. Vista de la mansión gótica en lo alto de la colina, al final del vecindario de simétricas casas de colores.

A partir de esa escena, la historia gira en torno a un inventor que muere repentinamente justo antes de completar su última creación, un humanoide llamado Edward, que ya tiene casi todo lo necesario para vivir: un corazón, un cerebro y una capa de piel. Pero, al no haberle podido dar las manos que estaba construyendo para él, Edward se queda con unas grandes tijeras en cada brazo, por lo que todos sus actos serán potencialmente mortales. Un día, muchos años después¹⁷, Peg Boggs encuentra a

15 Una fábula que explica el porqué de un aspecto de la naturaleza o de una costumbre humana.

16 El objetivo de lo fantástico es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real, una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo amenazador. De ahí que Bellemin-Noël (1971) afirme que el relato fantástico emplea una “retórica de lo indecible” para describir lo que es por definición indescriptible, poniendo de ese modo en juego una maquinaria textual que permite la irrupción de lo imposible en el mundo ficcional. Ver David Roas (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma; y Jean Bellemin-Noël (1971), “Des formes fantastiques aux temes fantasmatiques”, *Littérature*, 2, 103-117.

17 Por efecto de su construcción escenográfica, parece un tiempo pasado muy lejano, y no solo respecto a los años noventa en los que se realizó el film, sino también respecto a esos sesenta connotados en el relato. *Eduardo Manostijeras* es pues, como señala Sánchez Navarro, “un film intergenérico y ahistórico,

Edward solo en el ático de la mansión abandonada, y decide llevarlo con ella a su casa para que pueda tener una vida como cualquier otro chico de su edad, a pesar de su condición física. Pero, a pesar de que los vecinos lo reciben inicialmente con curiosidad y entusiasmo, pronto es objeto de recelo, burlas y cuchicheos. Tras acusarlo injustamente de robar, todos excepto los Boggs se vuelven contra él y, a pesar de su falta de horcas y antorchas tradicionales, lo persiguen de regreso a su caserón, donde deberá vivir en un completo y eterno aislamiento. El conflicto que Burton plantea es, pues, el de la bondad e inocencia (de Edward y Pegg) contra la hipocresía e intolerancia (del vecindario), reflejando el perverso mecanismo mediante el cual el mantener las apariencias sociales genera una extrema hostilidad hacia cualquier otro elemento diferente e inusual.

De esta forma, en *Eduardo Manostijeras* Burton organiza la ficción en parte como una posible reescritura del *Frankenstein* de Mary Shelley, a partir de la puesta en funcionamiento de puntuales y significativas citas argumentales, como son la creación de vida mediante métodos artificiales y la turba enfurecida que decide finalmente acabar con el monstruo, ya sea de manera literal o metafórica, retomando así dos temas esenciales de la novela: la rebelión prometeica del hombre que desafía a Dios o al orden natural y el poder corruptor de la sociedad. Así, en lo que sigue sostendremos que, a pesar de que *Eduardo Manostijeras* y *Frankenstein* no son la misma historia, sí pertenecen indiscutiblemente al mismo género, al ser distintas expresiones artísticas de la Literatura Gótica.

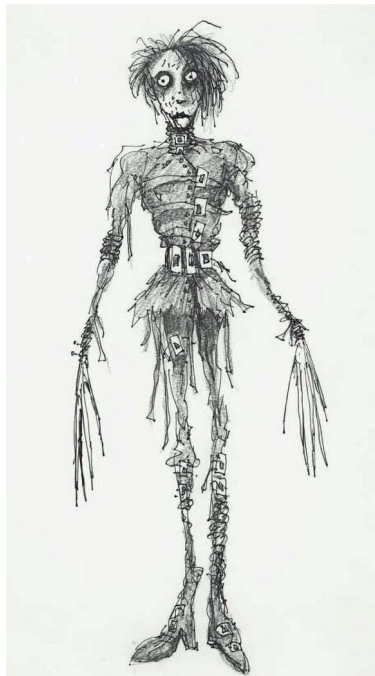


Figura 2. Dibujo original de Tim Burton en el que se basa *Eduardo Manostijeras*.

un mejunje de géneros, estilos, estéticas, espacios y tiempos” (2000: 239). Como él, otros críticos hicieron notar que esa mezcla era precisamente uno de los principios de la dimensión poética de la película. Ver, por ejemplo, Jordi Costa (1991), “Eduardo Manostijeras. Avon llama a las puertas del cielo”, *Dirigido por*, 190.

2. PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS GÓTICAS DE *EDUARDO MANOSTIJERAS*

2.1. *La creación de vida artificial*

El revolucionario acto de su creación por un inventor es la base de la historia de *Frankenstein*, retratada en el “ferviente anhelo de penetrar en los secretos de la naturaleza” por parte de Víctor Frankenstein (Shelley, 1993: 32). Así, la novela de Shelley aborda cuestiones de origen y de identidad a través de la compleja relación entre Frankenstein y el Monstruo (Smith, 2016). Este concepto es, además, el primero que nos lleva a ver en *Eduardo Manostijeras* una relectura de *Frankenstein*, puesto que Edward es presentado a primera vista como una versión posmoderna de la tradicional criatura creada artificialmente, a quien su padre o creador no llega a terminar del todo antes de morir, con lo que Burton entronca directamente con uno de los temas clásicos de este género así como del cine y la cultura popular de todos los tiempos: la creación de vida artificial por la voluntad pseudo-divina de un creador que lo deja solo en un mundo al que nunca podrá pertenecer.

La inquietud por la creación artificial de vida es algo que ha ocupado la mente de los humanos desde el principio de los tiempos. Existen concepciones análogas del origen de la humanidad, desde los relatos sagrados egipcios a la mitología clásica. La evolución natural de esta cuestión, después de que Dios o los dioses crearan al hombre a su imagen, fue que el propio hombre creara a otros seres humanos de manera artificial, también a su imagen. Tras mitos como el de Pigmalión, rey de Chipre que insufló vida a una estatua con la imagen de Afrodita, o la leyenda del Golem en el siglo XVI (una creación puesta al servicio de sus creadores siendo el eterno protector del guetto de Praga), en 1918 Mary Shelley publica *Frankenstein*, novela en la que ese moderno Prometeo que es el doctor Víctor Frankenstein aparece dotado de un aura de genio incomprendido, aunque es en realidad un ser dañino por su desmedida ambición de crear un ser a partir de restos humanos, lo cual hace que finalmente pierda el control de sí mismo.

Así, es fácil ver que el pensamiento mítico fue configurando un extenso linaje de criaturas de vida artificial que evocan la figura de Edward en cuanto a ser una creación que desafía todas las leyes de la naturaleza. No obstante, aunque la base de *Eduardo Manostijeras* está muy relacionada con las ideas de creación, a diferencia de *Frankenstein*, en el enfoque de la película se eliminan la ética moral y religiosa de tales acciones, y se convierte en un tema de fondo para las principales preocupaciones de la historia. Además, a diferencia de Víctor Frankenstein, quien abandonó a su espantoso monstruo completamente avergonzado —“el horror y la repugnancia sin aliento llenaron mi corazón” (Shelley, 1993: 45)—, el inventor de Edward (interpretado por Vincent Price) muere antes de acabar su creación, dejando a Edward incompleto (1:21:31-1:23:00). Ambos personajes son, por lo tanto, creaciones inacabadas, abandonadas, aisladas e incomprendidas, que no se encuentran preparadas para convivir en sociedad. Sin embargo, esas citas de las partes más productivas del relato original de Shelley están abiertamente neutralizadas en la película de Burton: el Víctor Frankenstein de Shelley es un científico que se convierte conscientemente en un proscrito al usurpar los poderes

creadores de la naturaleza y recibir un castigo por ello – en la estela de un moderno Prometeo – pero el inventor de Edward no recibe castigo alguno, sino el recuerdo y afecto eternos de su creación. De hecho, aunque el inventor de Edward pueda encajar en el arquetipo del ‘mad doctor’¹⁸, no hay realmente ninguna coincidencia con la tradicional imagen del científico loco y visionario empeñado en desafiar las leyes de la ciencia en cuanto a la creación de vida humana. Lejos de dedicarse a oscuros y prometeicos experimentos, este trabaja en la fabricación de galletas en su fábrica/mansión, hasta que un día surge en él la necesidad de crear a un ser que quizás supla al hijo que no ha podido tener.

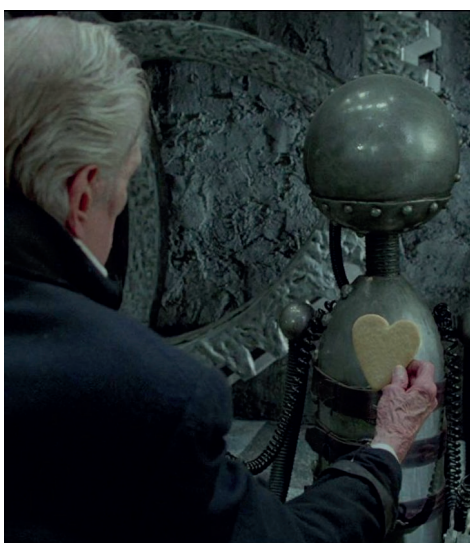


Figura 3. Fotograma en el que el inventor decide crear a Edward.

Otros relatos de la genealogía de la vida artificial también aparecen citados, de forma más o menos explícita, en *Eduardo Manostijeras*¹⁹. Por ejemplo, el propio Edward rememora en un ‘flashback’ el momento exacto en el que su inventor tuvo la idea de crearlo, lo hace con una referencia a la novela (y posterior película de Victor Fleming) *El Mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939). En la historia original, escrita por L. Frank Baum y publicada en 1900, cuatro personajes – una niña perdida que busca volver a casa, un león que necesita tener valor, un hombre de paja que quiere un cerebro, y un hombre de hojalata que anhela un corazón – transitan por un largo camino simbólico de su evolución personal. A efectos del presente análisis, es particularmente significativa la búsqueda de órganos vitales por parte del hombre de paja y el de hojalata, porque

18 Como señalan Joan Bassa y Ramón Freixas, todos los ‘mad doctors’ descienden del creado por Mary Shelley en *Frankenstein*, puesto que es donde aparece por primera vez la figura del sabio iluminado empeñado en crear un ser a su imagen y semejanza: “La imagen habitual conformada por el cine de la presencia y actitud del científico nos retrata a un hombre sumido en sus investigaciones, ajeno a la realidad del mundo que le rodea” (66), que a la postre se convertirá “en un sabio loco capaz de desafiar directamente a Dios” (79). Para una aproximación a esta figura, ver J. Bassa y R. Freixas (1993) [1992], *El cine de ciencia ficción: una aproximación*, Barcelona, Paidós.

19 Esta se extiende en múltiples variaciones y de forma prácticamente inabarcable en este análisis en la literatura y el cine, ya que las combinaciones de estos mitos y relatos son muy extensas.

en la secuencia mencionada, Edward recuerda las complejas maquinarias creadas por el inventor y la máquina de fabricar galletas en concreto (0:30:06-0:33:30). Mientras supervisa el proceso, el hombre coge una de las galletas en forma de corazón y se dirige hacia un androide con cuchillas en las manos que corta unas verduras, acerca el corazón de galleta al torso, y su mirada se ilumina súbitamente: Edward será su particular ‘hombre de hojalata’ con un corazón de galleta.

Con escenas como esta –considerada como “una de las más bellas del cine de Tim Burton” (Sánchez Navarro, 2000: 248)– puede parecer que *Eduardo Manostijeras* está más cerca del cuento ilustrado que de una película al uso, pero no ver más allá de la belleza de sus imágenes impide entender el auténtico objetivo de Burton, que no es sino elaborar un discurso sobre el Otro, el diferente, lo anormal. Como señaló Bourguignon (1991) al respecto en su crítica de la película:

El film intenta abordar simultáneamente las dos variantes antagónicas del cuento: por un lado es un cuento de hadas popular y naíf; por el otro lado, es un cuento voltariano, filosófico y satírico.

Así, por medio de Edward, Burton elabora un discurso sobre el rechazo de los seres humanos hacia aquello que consideran diferente, hacia lo que se escapa de lo que entendemos como normal dentro de los cánones imperantes en nuestra sociedad, cumpliendo la premisa de que,

una vez más, los monstruos son el Otro. Y quizá sea justamente eso lo que los vuelva más desdichados a ellos cuando se topan con nosotros. Y por eso se les aparta, cuando no son ellos mismos quienes se esconden en nosotros. (Calleja, 2002: 7)

2.2. *El monstruo incompleto*

Pero, entonces, ¿quién es Edward? En realidad, el personaje central del film de Burton (interpretado por su actor fetiche, Johnny Depp, en la que fue su primera colaboración) sigue la larga tradición del ser monstruoso externamente, pero con un corazón mucho más humano –en cuanto a que la bondad sea más característica del ser humano que la maldad– que el de los externamente bellos y físicamente convencionales seres humanos. De hecho, a pesar del aspecto irónicamente aterrador de Edward²⁰ y de sus peligrosas tijeras²¹, incluso a pesar de ser descrito como “lisiado” (0:37:00), “retrasado” (1:11:01) y hasta “infernado” (0:32:12) por distintos personajes a

20 Según Espinós Escuder, el personaje de Edward está inspirado en Cesare, el sonámbulo de *El gabinete del doctor Caligari* porque “estéticamente, los dos personajes van caracterizados prácticamente igual, con el maquillaje blanquecino y la mirada muy remarcada y expresiva, e incluso lucen ropas parecidas. Además no solo en lo estético se asemejan, sino que sus actuaciones y sus gestos son muy similares” (Escuder, 2008: 12).

21 Tim Burton defiende que: “Aunque sea una imagen extrema, algo sacado del territorio de la percepción personal, [las imágenes] te hacen sentir algo. (...) Cuanto más absurdo sea el elemento, mayor será la sensación de tener que comprender lo que se oculta tras él. Por eso nos fascina el cine. Nos golpea en

lo largo del film, a este ser cargado de inocencia le salva su constante torpeza física, así como su imposibilidad de expresar sentimientos tras su mirada triste y siempre al borde del llanto, en un juego de contrastes habitual de la tradición gótica y, por ende, en la filmografía de Burton, como hemos comentado anteriormente. Es en esta mezcla de contrarios donde radica el éxito de un personaje que se muestra siempre amable y generoso a pesar de la constante mezquindad externa.

Es también preciso señalar la relación entre Edward y Pinocho, la marioneta creada por Gepetto en la obra literaria del escritor italiano Carlo Collodi (*Le avventure di Pinocchio*, publicada de 1881 a 1883) y entre Edward y la Bestia del relato de Marie-Jeanne Leprince de Beaumont, *La Bella y la Bestia* (1740), cuya monstruosa forma solo perdería por mediación del amor verdadero. Todos estos elementos aparecen reflejados en la construcción del personaje de Edward, pero lejos de convertirse en límites que impidan que el personaje avance, Burton toma esas influencias como puntos de partida para contextualizarlo dentro de un marco de referencias que son parte del arte y la cultura popular contemporáneas. Su propuesta, como concluye Marcos Arza en su análisis, “va mucho más allá de los límites argumentales que imponen [tales] referencias”, ya que “Burton busca conscientemente crear un personaje autónomo, una creación propia cuyo marco de actuación es más extenso que el de los [mencionados] personajes” (Arza, 2004: 133). A diferencia de la Bestia, Edward no está castigado por ninguna maldición que tenga que conjurar, sino que su ‘maldición’ es la sociedad frívola que desprecia al ‘monstruo’, al diferente, sin ver ni apreciar su interior. Del mismo modo, Edward tampoco verá realizado su sueño de un físico completo y real como sí hace Pinocho, porque “las tijeras serán en todo momento una barrera infranqueable entre su mundo y lo ajeno” (Costa, 1991: 29). Sin embargo, el inventor de Edward no crea, cual Gepetto, un juguete ni un robot, sino un corazón al que dota de apariencia externa humana, lo cual marca la diferencia en el desarrollo de su historia. Como afirma Jesús Paniago Lozano en su análisis de la película:

Edward no sólo está inacabado física sino también emocionalmente. Hay sentimientos o respuestas humanas que desconoce y que adquirirá en su contacto con los residentes de la urbanización, siendo los dos más destacados el amor y el odio (o la ira, al menos). (2004: 111)

Así, Edward sí siente amor por la hija de Peg Boggs, Kim —lo comprobamos, por ejemplo, cuando le dice que irrumpió en una casa porque “tú me lo pediste” (1:07:40). Sin embargo, Kim y Edward nunca podrán estar juntos porque la sociedad no se lo permite, lo que les lleva a despedirse para siempre y nunca jamás volver a verse (1:31:05). Esto trae como consecuencia otro tema recurrente de la Literatura Gótica: el amor no correspondido debido a diferencias sociales. En cuanto al odio, Edward solo reacciona cuando Jim, el novio de Kim, la empuja violentamente, para

nuestros sueños y en nuestro subconsciente (...) las películas son realmente una forma de terapia y operan sobre nuestro inconsciente del mismo modo que en su día los cuentos de hada” (en Salisbury, 2006: 95-96)

defender a su amada del ataque. Será en ese preciso instante donde el hasta entonces considerado por sus vecinos como un monstruo peligroso se convierta, al fin, en un humano civilizado e incivilizado a la vez por esa misma reacción.

El espectador percibe entonces la terrible soledad a la que están condenados los monstruos, a los que las miradas y el desprecio de sus semejantes conducen sin remedio a la total reclusión social —lo que demuestra que los monstruos de la cultura contemporánea “todavía satisfacen el apetito por el horror, pero también nos animan a sentir empatía” (Erle y Hendry, 2020). De hecho, como veremos a continuación, el otro gran tema que comparten figurativamente película y novela es, en ambos casos, cómo la pacífica comunidad convierte a la tranquila criatura en monstruo y procede a su destrucción, metafórica (de Edward) o literal (de Frankenstein).

2.3. *El rechazo al diferente*

Las sociedades se basan en la agrupación de individuos semejantes y, debido a esa homogeneidad que en un principio puede favorecer la convivencia, los individuos, observados de cerca, resultan muy similares, demasiado incluso. Por el contrario, todos aquellos individuos a los que la sociedad no es capaz de encasillar dentro de ninguno de los ‘tipos’ conocidos por no aparecer cortados por un patrón previamente aceptado, se tiende a considerarlos como fuente de problemas y, por ende, se les condena a la soledad y el aislamiento. Este prejuicio —extendido, en principio, en todas las sociedades— no es sino un reflejo de una conducta social muy arraigada: la diferencia, apenas percibida por el individuo ‘normal’, siembra en él una inquietud y lleva a la marginalización del otro en las más diversas formas (racismo, homofobia, etc.). Al mismo tiempo, el papel del monstruo, en consecuencia, puede ser parte de una importante red multifacética y multimodal: “condensa diversas amenazas raciales y sexuales a la nación, el capitalismo y la burguesía en un solo cuerpo” (Halberstam, 1995: 3).

Así pues, tanto la criatura de Shelley como la de Burton son dos seres desorientados que se desbocan —de distinto modo, eso sí— tras ser repetidamente repudiados, humillados y maltratados por la sociedad que les rodea, ya que desde su nacimiento contra natura tienen la condición de inadaptados. A mayores, en el caso de Edward, su individualidad lo convierte en una alegoría del ‘freak’, definido por Jordi Sánchez Navarro como:

un intermedio entre lo humano y el monstruo, aunque se nos aparece menos distante de lo humano: de hecho, a pesar de que se distancia por su comportamiento o por su aspecto, el ‘freak’ sigue identificándose como humano; el monstruo, en cambio, se aleja de lo humano; existe más allá, y pertenece al ámbito de lo siniestro, de lo que debe permanecer sin manifestar. (2000: 257)

Su naturaleza de ‘freak’ le hace sufrir el rechazo de una pequeña comunidad sumida en la hipocresía y basada en sempiternas etiquetas y roles establecidos. Estas circunstancias

aparecen en el film, simbolizadas y sintetizadas, en una diferencia puramente física, aún más irracional si cabe. Al mismo tiempo, la respuesta de la sociedad cuando se enfrenta a estos seres o 'freaks' da una idea de las normas sociales y los puntos de vista de aceptación en el momento o periodo histórico en el que se escribió la historia — idea que, entre otros, corrobora Hock-Soon: “Los monstruos son siempre, en diferentes grados, producto de inquietudes culturales, sociales e históricas” (2004: 5)²². Por ejemplo, en la película, la irrupción de Edward en la cotidianeidad de esa comunidad hace tambalear sus normas y sus pequeños ritos, y pronto su originalidad, la creatividad y habilidades que en un principio aceptaron, trastornará la cerrada mentalidad del vecindario de simétricas casas de colores, el cual se revolverá con exacerbada ira e histeria contra él, apartándolo de ellos cada vez más, a pesar de los intentos de este por integrarse — de hecho, la sociedad contempla los esfuerzos del 'freak' por adaptarse como un espectáculo para su propio entretenimiento. Esto desemboca en la escena en la que Edward se desprende a tijeretazos de la ropa que le dio Pegg para vestirse, lo cual simboliza su total rechazo a lo políticamente correcto y a los códigos sociales predominantes en un vecindario que lo rechaza de forma tan cruel (1:15:53). De diferente forma pero similar en esencia, en *Frankenstein*, el monstruo se venga de su creador asesinando a varios familiares cercanos, mostrando su ira por el rechazo al que había sucumbido. También incendia su casa de campo, y “la explosión (...) produjo una especie de locura en [su] espíritu que rompió todos los límites de la razón y la reflexión” (Shelley, 1993: 59). Está claro, pues, que los personajes principales de Mary Shelley y de Tim Burton pertenecen a la tradición gótica y romántica en el sentido de que, comúnmente,

actúan de manera irracional, errática y emocional, magnificando el tumulto emocional que sienten. [Por lo general] el monstruo se vuelve irracionalmente destructivo cuando sus protectores humanos lo rechazan. (Cohen, 1996: 219)

Ya de por sí, el monstruo encarna la transgresión, el desorden, porque su mera existencia subvierte los límites que determinan lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico e incluso moral — de hecho, Michel Foucault ya señaló en *Les anormaux* que “el monstruo es el que combina lo prohibido y lo imposible” (1999: 51). Sin embargo, tal y como afirma David Roas (2019), existen muchas obras en la ficción posmoderna “que banalizan y/o domesticar al monstruo, despojándolo de su excepcionalidad (*Crepúsculo* sería un ejemplo paradigmático)”, lo que provoca un curioso fenómeno tras el que se oculta una visión inevitablemente conservadora del mundo:

Dotarlo [al monstruo] de esa normalidad supone incorporarlo a la realidad, convertirlo en un posible más del mundo y, con ello, extirparle su original naturaleza imposible, situarlo dentro de la norma. Despojarlo de su monstruosidad. Lo que también le despoja de su fantasmaticidad. (Roas, 2019)

22 Otro buen ejemplo de esa perspectiva es el análisis que propone Skal (1993) de los monstruos explotados por la productora cinematográfica Universal como expresión metafórica de los miedos y ansiedades surgidos en el contexto de la Gran Depresión estadounidense. Ver David J. Skal (1993), *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, Nueva York, Norton.

Por el contrario, Edward viene a ser para Burton un resumen de lo que él entiende por monstruo de la Literatura Gótica, un cúmulo de referencias intertextuales filtradas por la personal mirada del director, quien convierte al terrible monstruo de la tradición cinematográfica en una víctima de la intolerancia, la incompreensión y la hipocresía humanas. De hecho, Edward es descrito por diferentes autores como “el príncipe hermoso recluido en un cuerpo atroz, una criatura de cuento mágico que, perdida en un infierno kitsch, se ve obligado a cumplir un papel puramente funcional” (Costa, 1991: 29), “cuya intervención estética en una comunidad cerrada y conservadora supone su exilio eterno” (Balló y Pérez, 1997: 64) en el microcosmos que es la mansión abandonada, único reducto para un ser al que no dan la posibilidad de pertenecer en la sociedad de los ‘normales’. La historia de *Eduardo Manostijeras* es, por lo tanto, la crónica de un fracaso colectivo, de una colectividad que parece moderna en la superficie, pero que, en realidad, necesita expresar su rechazo hacia un ser distinto, y de su incapacidad de encontrar la bondad oculta tras una apariencia física extraña o monstruosa, según su percepción.

3. EDWARD, UN ARTISTA ETERNAMENTE INCOMPRENDIDO

A lo largo de las secciones precedentes se ha ido demostrando que *Eduardo Manostijeras* es una película inscrita en el género gótico más allá de su estética, porque en ella se dan las citadas características de discurso. Así pues, la película despliega, por ejemplo, imágenes y elementos de puesta en escena que responden al subjetivismo extremo del personaje, y que apelan, por tanto, al enorme poder simbólico de la composición del plano entendido como forma alegórica y a la asociación de esta con el estado mental del personaje.

De este modo, una de las cosas que Edward lleva al barrio residencial (la más importante sin duda), es su imaginación, puesto que él, cual artista plástico, sabe sacar formas de donde nadie habría intuido. Como un rápido escultor, cincela hielo y setos, creando imágenes que mezclan animales reales e imaginarios, criaturas inofensivas y monstruos, corta el pelo de innovadoras maneras... En resumen, él introduce creatividad e innovación allí donde solo había rutina. No obstante, una vez que a los vecinos deja de interesarles la poesía y la magia que Edward había comenzado a incorporar en su vida cotidiana, este, en su desesperación, sembrará el caos, destruyendo parte de lo que había creado (1:19:21). El joven artista, sin embargo, seguirá presente en la comunidad que lo repudió a través de la nieve desprendida al tallar sus estatuas de hielo, ante la “imposibilidad de hacer comprender a un mundo ciego la existencia de la grandeza” (Costa, 1991: 29), argumento base de toda la película. En ese sentido, la posición de Edward en el vecindario refleja lo que María Luisa Rosenblat expone – originalmente, en referencia al autor gótico Edgar Allan Poe²³ – como:

23 Para un análisis más profundo, ver María Luisa Rosenblat Rosenblat (1997), *Lo fantástico y detectivesco. Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe*, Caracas, Equinoccio.

la situación conflictiva del artista frente a la época que le tocó vivir (...) Es el caso del artista no integrado a su circunstancia y alienado frente a una sociedad industrial y materialista, opuesta a sus valores espirituales y estéticos (...) víctima[s] de un doble impulso: el deseo de vivir y conservar la individualidad y el anhelo de integración que los conduce a la autodestrucción. (en Sánchez Navarro, 2000: 46)

El hecho de que Edward sea un personaje juzgado, incomprendido e inadaptado es también una metáfora de una sociedad carente de sensibilidad hacia los individuos que se salen de los patrones convencionales, lo que lo convierte a su vez en un trasunto del artista romántico, a quien Tobin Siebers en su ensayo *Lo fantástico romántico* define como:

el transmisor de la locura y la inspiración macabra, colocándose deliberadamente en los márgenes de la sociedad y actuando frenéticamente entre la multitud y la soledad. (en Sánchez Navarro, 2000: 46)

Edward no tarda en experimentar una profunda decepción en su nuevo entorno cuando la lógica de sus pensamientos y acciones es rechazada por la sociedad —es muy significativo el plano en el que accidentalmente se corta mientras se mira al espejo: representa que, pese a sus buenas intenciones, no hará sino dañarse a sí mismo (0:20:36). En efecto, tras muchos años encerrado en soledad, aislado de otros seres durante décadas, tiene la oportunidad de experimentar en primera persona que en el mundo real, aparte de la belleza y el amor, también abundan la maldad, el engaño y la explotación de unos por parte de otros. Es entonces cuando el relato de *Eduardo Manostijeras* se acerca todavía más al discurso de la Literatura Gótica que al cuento de hadas.

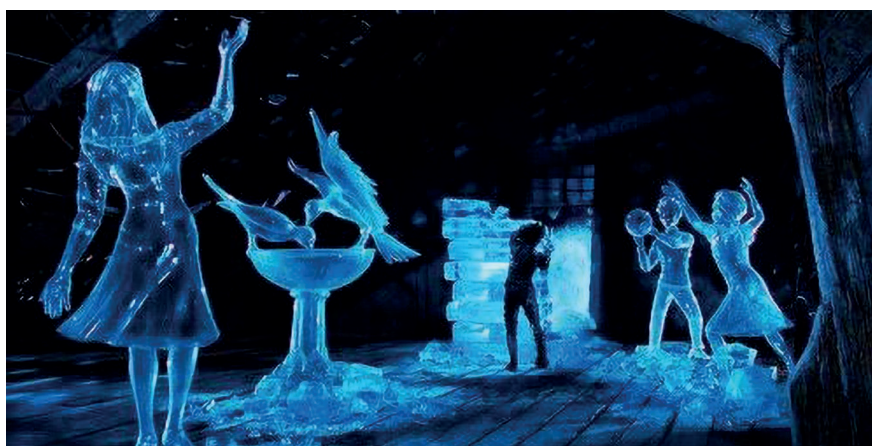


Figura 4. En la escena final, vemos a Edward esculpir sus estatuas de hielo desde lo alto de la mansión abandonada, donde habitará para siempre.

En la relación del humano con el monstruo se mezcla, por tanto, la fascinación y el miedo, la atracción y la repulsión, ya que, según Cohen: “Desconfiamos y aborrecemos al monstruo al mismo tiempo que envidiamos su libertad y, tal vez, su

sublime desesperación” (1996: 17). El monstruo fantástico encarna perfectamente esa dimensión transgresora: no solo sirve, como hemos visto, para representar y proyectar nuestros miedos, sino también como vía para problematizar nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos —lo que, evidentemente, genera otra forma de miedo. Más allá del peligro que suelen implicar para la integridad física de los humanos que se topen con ellos, o de su aspecto más o menos repulsivo, el monstruo fantástico supone siempre una amenaza para nuestro conocimiento —tanto de la realidad como de nosotros mismos. Así lo advierte Noël Carroll en el ensayo fundamental *Philosophy of Horror*:

Los monstruos son antinaturales en relación con un esquema conceptual cultural de la naturaleza. No encajan en el esquema; lo violan. Así, los monstruos no solo son físicamente amenazadores; también lo son cognitivamente. Amenazan el conocimiento común. (2005: 86)

De manera similar, en el mundo real, el miedo a lo diferente, confesado o no, puede llevar a muchas personas a sentir una actitud de rechazo porque la mera presencia de lo distinto les obliga a replantearse su propia condición, enfrentándolos a defectos y supuestas virtudes. Surge entonces el temor de ser, ellos mismos, rechazados. A este respecto, José Hilario Rodríguez, en su ensayo sobre la filmografía burtoniana, argumenta que:

Si a los seres deformes se les mantiene en los márgenes, es porque con su presencia amenazan la pureza de ciertas ideas (...) Mezclarse con ellos supone demasiados riesgos, de contaminación, de caos. Quizás las películas de Burton se mantienen también en los márgenes porque la gente teme perder con ellas las escasas certezas que tenían hasta ese momento. (2006: 30)

En principio, parece que la única opción para quienes son diferentes es la misma a la que se ve abocado Edward: la soledad y el asilamiento. No obstante, el final de su historia, tal y como lo cuentan en la película, no es trágico ni feliz ‘per se’: es solo la reacción de este contra lo establecido en la sociedad, porque reaccionar no siempre implica violencia. Otra forma de reaccionar contra algo es, de hecho, seguir siendo uno mismo, a pesar de las adversidades.

4. CONCLUSIÓN

A raíz de este análisis, podemos concluir que *Eduardo Manostijeras* es una película cargada de contenido sensorial, narrativo y actoral, donde varias de las ideas y elementos presentados por primera vez en *Frankenstein* evolucionaron para adaptarse a una audiencia y contexto diferentes a modo de trasunto del propio director, Tim Burton, así como para hacer un comentario crítico sobre diferentes aspectos de la sociedad contemporánea. No solo eso, sino que el film también refleja la fascinación que siente Burton por el monstruo o criatura extraña con alma y corazón, lo que lo sitúa

directamente en la tradición de los artistas góticos-románticos, quienes privilegiaban el sentimiento sobre la razón. Así como hicieron los autores y autoras de la Literatura Gótica en sus obras, él también otorga al monstruo o criatura un estatus más humano que aquellos personajes aparentemente normales en un intento de reivindicar la humanidad de los marginados e incomprensidos por la sociedad, en este caso, contemporánea. De hecho, en *Eduardo Manostijeras*, al igual que en *Frankenstein*, no solo hay negación y rechazo al diferente por parte de las comunidades donde habitan respectivamente —lo que conduce a su alienación y huida final— sino que ambos textos sugieren que la sociedad no es sino el verdadero monstruo de la historia.

Además, en *Eduardo Manostijeras* se hacen presentes los rasgos y elementos que el espectador buscará a partir de entonces en el cine de Burton, especialmente la dicotomía entre géneros que el autor gusta combinar, como son la fantasía y el terror, y el gusto obsesivo por lo siniestro y emotivo. A raíz de este análisis, también podemos concluir que Burton construye sus películas de una forma en la que cuesta definir cuál es la fantasía y cuál la realidad, sumergiéndolo al espectador en un universo alternativo, en ocasiones aparentemente irreal, de personajes incomprensidos o marginados pero siempre insólitos, y relatos emotivos. Las suyas son, en definitiva, películas que cuestionan las más arraigadas nociones de belleza y normalidad, que nos hacen reformular conceptos y formas de ver y pensar.

Es necesario recordar, no obstante, que a pesar de basarse indiscutiblemente en el universo de los cuentos, las leyendas y los mitos góticos, así como en el cine de terror clásico, la cinematografía de Burton ha desarrollado un discurso propio inconfundible que ha sido una fuerte influencia en la cultura popular, hasta el punto de utilizar el adjetivo ‘burtoniano’ para describir algo estéticamente parecido a su obra artística. En el centro de su labor creativa, no solo cinematográfica sino personal, se alza la necesidad de reflejar —a través de símbolos y atmósferas visuales que mezclan color y oscuridad, junto con altas dosis de ironía y humor negro— diferentes problemáticas y aspectos negativos de la condición humana, demostrando ser un artista deudor a la vez que innovador en la tradición gótica.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, M. (2007): “Narrative Structure, Liminality, Self-Similarity. The Case of Gothic Fiction”, en *Gothic Horror: A Guide for Students and Readers*, Basingstoke, Palgrave Macmillan: 226-247.
- Baecque, A. de (1995): “D’entre les morts: les cadavres vivants du jeune cinéma américain”, *Les Cahiers de la Villa Gillet*, Paris, Circé.
- Baecque, A. de (2005): “Les corps des écrans”, *Histoire du corps: volumen III*, Paris, Seuil.
- Baecque, A. de ([2010] 2011). *Tim Burton*, Paris, Cahiers du cinéma Sarl.
- Balló, J. y Pérez, X. (1997): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama.
- Bann, S. (1994): *Frankenstein, Creation and Monstrosity*, London, Reaktion.

- Barthes, R. ([1966] 1972): *Crítica y verdad*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Bassa, J. y Freixas, R. (1993): *El cine de ciencia ficción: una aproximación*, Barcelona, Paidós, 66-79.
- Bellemin-Noël, J. (1971): "Des formes fantastiques aux temes fantasmatiques", *Littérature*, 2, 103-117. <https://doi.org/10.3406/litt.1971.2515>
- Bernoussi, M. (2004): *Le Roman noir dans le seconde moitié du XVIII siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle.
- Bourguignon, T. (1991): "Edward l'ermite", *Positif*, 364.
- Burton, T. ([1990] 2001): *Edward Scissorhands*, USA, Twentieth Century Fox Home Video.
- Calleja, S. (2002): "Los otros. Desdichados monstruos", *Reseña*, 336.
- Carroll, N. (1982): "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (And Beyond)", *October*, 20, 51-81.
- Carroll, N. (2005) [1990]: *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*, London, Routledge.
- Clark, T., Royle, N. et al. (2001): "Explanations, Applications and Orientations", *Monstrism (Issue of Experimental Criticism)*, en *Oxford Literary Review*, 23, 5-31.
- Cohen, J. J. (1996): *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis, U of Minnesota Press.
- Costa, J. (1991): "Eduardo Manostijeras. Avon llama a las puertas del cielo", *Dirigido por...*, 190, 26-29.
- Cranston, M. (1994): *The Romantic Movement*, New Jersey, Blackwell.
- Erle, S. y Hendry, H. (2020): "Monsters: Interdisciplinary Explorations In Monstrosity", en *Humanities & Social Sciences Communication*, <https://www.nature.com/articles/s41599-020-0428-1> (Consultado en junio de 2023).
- Escuder, P. E. (2008) "Tim Burton y el expresionismo", en *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, <https://biblus.us.es/fama2/com/frame/frame3/estudios/1.1.pdf> (Consultado en mayo de 2023).
- Fabre, J. (1992): *Le Miroir de société, essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti.
- Fecé, J. L. (1991): "El monstre i la senyora Avon", Barcelona, *Diari de Barcelona*.
- Foucault, M. (1999): *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*. París, Seuil/Gallimard.
- Halberstam, J. (1995): *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, Duke University Press.
- Herederó, C. F. (1991): "Entrevista a Tim Burton", *Dirigido por*, 190.
- Hilario Rodríguez, J. (2006): *Tim Burton*, Madrid, Ediciones JC.
- Hock-Soon Ng, A. (2004): *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives. Theory, Psychoanalysis, Postmodernism*, Nueva York, Palgrave MacMillan.
- Jensen, K. B. y Jankowski, N. W. (1993): *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*, Barcelona, Bosch.
- Jordan, M. E. (1998): *La narrativa fantástica*, Madrid, Iberoamericana.
- Kracauer, S. (1989): *Teoría del cine, la redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós.
- Lemercier, S. (2002): *Les Plaisirs de la peur: esthétique gthique et fantastique dans le roman noir*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle.
- Losilla, C. (1993): *El cine de terror. Una introducción*, Barcelona, Paidós.

- Losilla, C. (2003): *La invención de Hollywood. O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*, Barcelona, Paidós.
- Lowe, S. (2005): "Frankenstein: A Mix of the Gothic and the Romantic", <https://loweperson.tripod.com/literaryanalysis/frankenstein.htm> (Consultado en mayo de 2023).
- Marcos Arza, M. (2004): *Tim Burton*, Madrid, Cátedra.
- Paniego Lozano, J. (2004): *Eduardo Manostijeras*, Barcelona, Libros Dirigido.
- Pisanty, V. (1995): *Cómo se lee un cuento popular*, Barcelona, Paidós.
- Prieto, B. (2022): "Tim Burton y Álex De la Iglesia, cara a cara: "Mi niñez fue la típica, por eso me atraían los monstruos"", *El Español*, https://www.lespanol.com/series/cine/20221001/tim-burton-alex-iglesia-cara-atraian-monstruos/707179468_0.html (Consultado en mayo de 2023).
- Radcliffe, A. (1826): "On the Supernatural in Poetry", *New Monthly Magazine and Literary Journal*, 16, 145-152.
- Roas, D. (2019): "The Postmodern Fantastic Monster: Between Anomaly and Domesticatio", *Revista de Literatura*, 81: 161, 29-56. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.002>
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Salisbury, M. ([1995] 2006): *Burton on Burton*, Londres, Faber & Faber.
- Sánchez Navarro, J. (2000): *Tim Burton. Cuentos en Sombras*, Barcelona, Glenat.
- Sedgwick, E. K. (1986): *The Coherence of Gothic Conventions*, London, Routledge.
- Shelley, M. ([1818] 1993): *Frankenstein. Or, the Modern Prometheus*, Ware, Wordsworth Editions.
- Skal, D. J. (1993): *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, Nueva York, Norton.
- Smith, A. (2016): *The Cambridge Companion to 'Frankenstein'*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Spencer, J. (1989): *The Rise of Woman Novelists: From Aphra Behn to Jane Austen*, New York, Blackwell.
- Sutton, C. (2017): "El cine de Tim Burton, un cine de culto", *El espectador imaginario*, https://www.lespectadorimaginario.com/el-cine-de-tim-burton-un-cine-de-culto/#_ftnref3 (Consultado en mayo de 2023).

IMÁGENES DE LA TERATOLOGÍA FEMENINA EN DOS CUENTOS DE E. A. POE. “LIGEIA” Y “MORELLA” SEGÚN B. LACOMBE¹

IMAGES OF FEMININE TERATOLOGY IN TWO TALES BY E. A. POE. “LIGEIA” AND “MORELLA” ACCORDING TO B. LACOMBE

GEMA MARTÍNEZ RUIZ

Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

El ilustrador contemporáneo Benjamin Lacombe ilustró la década pasada una selección de relatos de E. A. Poe (1809–1849). De entre todas las obras pictóricas que elaboró, este trabajo selecciona las ilustraciones de “Ligeia” y “Morella”, dos de los cuentos más aclamados del norteamericano, donde las protagonistas son vistas por el artista como seres monstruosos y malignos. Lacombe decide aplicar una lectura que sugiere que la perversidad y lo macabro proceden de las figuras femeninas. Las mujeres de las historias son representadas como criaturas perversas y quiméricas, fruto tanto de la herencia artística surrealista de Lacombe como del imaginario gótico de E. A. Poe, que ofrecen la posibilidad de entender la figura femenina como amenazante y teratológica.

Palabras clave: E. A. Poe, Benjamin Lacombe, relato, monstruosidad, ilustración

Abstract

Contemporary artist Benjamin Lacombe illustrated in the last decade a collection of stories by E. A. Poe (1809–1849). Among all the illustrations he elaborated, this paper focuses on the ones of “Ligeia” and “Morella”. Being two of the North American’s most acclaimed tales, the female characters are seen by Lacombe as monstrous and vile since the artist decides to suggest that the perversity and the macabre come from female individuals. Women in these stories are depicted as perverse and chimerical creatures, result of both Lacombe’s surrealist artistic heritage and E. A. Poe gothic imaginary, which offer the possibility of understanding the female figure as threatening and teratological.

Key Words: E. A. Poe, Benjamin Lacombe, tale, monstruosity, illustration

1 Correo-e: Gema.Martinez@uclm.es. Recibido: 19-04-2023. Aceptado: 21-07-2023.

I saw their starv'd lips in the gloam,
With horrid warning gaped wide,
And I awoke and found me here,
On the cold hill's side.

(Keats, *La Belle Dame Sans Merci*, 2021: 156)

1. INTRODUCCIÓN. ACERCAMIENTO A LA MALDAD Y LA MONSTRUOSIDAD FEMENINAS EN POE²

Es arduo clasificar, estudiar y analizar los relatos en los que muere una joven y bella dama, cuentos que son indiscutibles obras maestras del ilustre escritor E. A. Poe (1809–1849). Estas historias se definen, principalmente, por el protagonismo de la figura femenina, considerada excepcional por su enamorado. Llegado un término, la protagonista muere, desencadenando la desesperación, el terror o la melancolía en su compañero, así como una serie de hechos sobrenaturales o extraños. Son varios los relatos del norteamericano que pueden clasificarse dentro de esta categoría; entre ellos, “Morella” (1835) y “Ligeia” (1838). Una de las interpretaciones plausibles de estos textos apunta a que las protagonistas, damas de extraordinaria belleza, fuerza e inteligencia, son verdaderas artífices del mal. Llevan a sus enamorados y esposos a la más absoluta desesperanza, a la misma locura, por su superioridad respecto a estos, así como mantienen relaciones intensas con conocimientos oscuros que las llevan a obtener favores vetados a los humanos corrientes. Pero, por otro lado, siendo la hipótesis más plausible, puede entenderse que estas mujeres no son sino objeto de una mirada masculinizada que entiende a la figura femenina como musa divina o como monstruo. Clasificada como lasciva, pernicioso y nociva y vinculada a los sentimientos patéticos desde la Antigüedad hasta nuestros días, la figura femenina se ha relacionado con características negativas, al contrario que lo masculino (Bornay, 1998: 31–40). Esta ambivalencia interpretativa hace que la percepción de las mujeres de los relatos pueda clasificarse tanto divina como maligna, dos modelos de feminidad – *donna angelicata* y *femme fatale* – que son, además, ampliamente utilizados en las obras góticas.

Si bien es cierto que varios textos del autor bostoniano se pueden estudiar al amparo de esta perspectiva (como “Berenice” (1835) o “The Fall of the House of Usher” (1839)), en este trabajo la atención se centrará en “Morella” y “Ligeia”. Ambos cuentos tienen como narrador–protagonista a un hombre obsesionado con su esposa, una dama singular e inteligente. Como se desarrollará más adelante, en “Morella” un marido está aterrado por el alcance de la mente de su mujer. En

2 La preparación de este capítulo ha sido posible gracias a un contrato predoctoral, concedido a la autora en marzo de 2022, por un periodo de cuatro años, dentro del marco del plan propio I+D+i de la Universidad de Castilla–La Mancha, cofinanciado por el Marco Social Europeo Plus (FSE+). Además, este trabajo se integra dentro de las actividades académicas del grupo de investigación consolidado de la UCLM: “Estudios Interdisciplinarios de Literatura y Arte (LyA)”; dicho grupo es financiado por la Universidad de Castilla–La Mancha.

"Ligeia", el protagonista y esposo de la dama ha idealizado tanto a su compañera que no la percibe como un individuo, sino como una idea, por lo que altera su propia visión de la realidad cuando esta muere. Las mujeres fallecen en los dos textos, desencadenando una serie de hechos que desafían la razón de sus maridos. A este respecto ha de dejarse claro desde un inicio que no debe entenderse la obra de Poe desde la mirada actual. Ciertamente es que ha sido objeto –en muchas ocasiones de un modo anacrónico– de críticas que la clasificaban de misógina. Si bien es imposible conocer las intenciones del autor, sí que se sabe que entendía a la figura femenina en sus relatos como un tema poético; de ahí debe partir la interpretación de sus textos. La muerte, de esta manera, se vincula a lo bello y lo poético, no sin introducir la posibilidad de entender a estas mujeres –cuyo autor introduce en tétricas atmósferas y situaciones– como algo terrorífico, malvado y peligroso, interpretación que escogerá Lacombe en el momento de elaborar sus ilustraciones.

Así, en estos cuentos se da una relación concreta entre el personaje masculino y el femenino y, llegado el clímax de la historia, como ya se ha adelantado, la dama muere. Estos acontecimientos no responden a deliberaciones fortuitas, sino que tienen sentido dentro de una tendencia basada en el tópico de la muerte de la mujer bella como algo estético y poético. Esta temática, con una amplia trayectoria dentro de las artes y la literatura, ha alcanzado varios puntos de inflexión, como, por ejemplo, las representaciones de las hermosas jóvenes en el momento exacto de su expiración durante el Barroco³. Poe acogió las herencias romántica y gótica, de las cuales tomó el tratamiento de la figura femenina como objeto deseado y temido, así como el gusto por la teatralidad y elevación estética del óbito de las damas. Estas influencias dan como resultado la conformación de las protagonistas de "Ligeia" y "Morella", pero también las reflexiones del escritor acerca de la poética de la muerte y de la atracción que ello suscita en el artista: "Poe [...] returns again and again to texts that center around a lost lover, a dying woman, and a fantastic desire" (Webb, 2011: 211). Así reafirma Poe esta perspectiva poética en *The Philosophy of Composition* (1846), una de sus más célebres citas al respecto: "When it most closely allies itself to Beauty: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world" (Poe, 1846: 164).

Además de los postulados de E. A. Poe acerca de la muerte, la belleza y la naturaleza babélica femenina, ha de tenerse presente la evidente riqueza visual de sus escritos. El literato prestó especial atención a la imagen y su relación con el texto durante su vida y carrera literaria. Sus escritos, por la utilización de simbología, las descripciones meticulosas, así como las omisiones de información para que quien lea tenga que completar la historia, son objetos de estudio muy atractivos para los diferentes artistas que, desde la publicación de estos, se han encargado de dar imagen a la palabra escrita. La ambigüedad de sus obras permite que existan innumerables

3 Esta temática, lógicamente, es tan amplia que es objeto de un trabajo aparte. Por el momento, véase *Cleopatra* (1640) de Guido Reni (1575-1642), una obra que sirve como ejemplo de este tipo de representaciones barrocas. Por otro lado, para ahondar sobre la temática de la muerte femenina en las artes es más que recomendable que se consulte *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. E. Bronfen, 1992.

interpretaciones artísticas, además “he defended that when a text was accompanied by illustrations, images should be in accordance with it: appropriate and obvious, not mere ornaments” (Rigal Aragón y González Moreno, 2020: 94). Sus obras han sido ilustradas desde su nacimiento hasta hoy, surgiendo de manera *cuasi* constante nuevas interpretaciones. Las historias donde muere una dama extraordinaria no han sido la excepción, pues, tanto en EE. UU. como en otros países, entre ellos España, han recibido atención artística desde el siglo XIX.

Un último factor que aúna la visualidad presente en Poe y la temática de la muerte, también a través de las ilustraciones de Lacombe, es la monstruosidad. Si bien el escritor no diseña a sus protagonistas como mujeres deformadas o animalizadas, las dota de ciertas características especiales que las hacen distar de la normatividad y generar terror con ello. Estas gozan de una serie de cualidades – inteligencia, vitalidad, extraña belleza– que las diferencian y sitúan en los márgenes del mundo terrenal y la existencia infinita. Tanto Ligeia como Morella conforman un modelo de feminidad que rechaza los atributos asignados a su sexo. Estas mujeres existen independientemente de sus compañeros, aunque la imagen que reciba quien lee sobre ellas proceda de la percepción masculina. Encarnan así una serie de cualidades que no han sido atribuidas tradicionalmente a la figura femenina, como la ambición, valentía, deseo de poder y poco o nulo instinto maternal. Esto indica que estas mujeres, además de entenderse como objetos poéticos, se significan como seres monstruosos, pues están separadas de lo normativo y lo deseable.

Sin embargo, Poe decide no evidenciar esta naturaleza, sino que la muestra a quien lee a través de la mirada masculinizada, que teme a estas mujeres al mismo tiempo que las idealiza y, en el caso de “Ligeia”, las idolatra. Esta idealización es un modo de transformación del individuo en un ente extraño y fuera de lo común, que existe apartado de los márgenes de lo establecido y, como tal, no tiene espacio dentro de lo social. Sublimar estas figuras es una muestra de incompreensión masculina que no entiende la naturaleza femenina, a la cual rechaza y transforma en algo irreal. Esto impide la significación femenina. El marido de Ligeia, así, transforma a su esposa en un individuo totalmente nuevo que se adapta a sus ilusiones. Por ello, la idealización es una herramienta que convierte la feminidad en monstruosa, una manera de desprenderse de la esencia puramente humana muy similar a transformación en quimera o criatura terrible, pues arrebatada la individualidad femenina y la deja a merced de la consideración masculina. Morella corre peor suerte, pues es despreciada por su esposo por su contacto con conocimientos sobre la significación del individuo hasta después de la muerte. Lacombe, no obstante, como se verá, es más explícito en su interpretación, pues toma este imaginario y lo evidencia con sus representaciones femeninas híbridas y malignas, sin atender a otros atributos introducidos por el escritor, como la inteligencia o la ambición.

2. BENJAMIN LACOMBE: MANTIS Y ARPÍAS O LA TERATOLOGÍA FEMENINA

Benjamin Lacombe es uno de los ilustradores franceses con más proyección internacional en la actualidad. Habiendo ilustrado una notoria variedad de obras literarias clásicas, como *El mago de Oz* (2018) o *Bambi* (2020), el dibujante ha dado imagen, en los últimos años, a dos antologías imprescindibles que han supuesto un auténtico paradigma en los estudios de la visualidad poeniana: *Edgar Allan Poe. Cuentos Macabros I y II* (Edelvives, 20011–2018). La producción ilustrada del artista es riquísima, caracterizada por un estilo muy propio inspirado en grandes maestros e ilustradores como Arthur Rackham (1867- 1939) y Edward Gorey (1925- 2000), siendo Rackham, además, uno de los ilustradores más destacados de la obra poeniana. Lacombe compagina elementos de terror onírico con aspectos surrealistas, impregnando todo ello con delicadeza melancólica muy propia del prerrafaelismo, sin renunciar a vivas e intensas gamas de colores. Especializado en la ilustración de cuentos infantiles atractivos para todos los públicos, la versatilidad de Lacombe radica en la capacidad de crear personajes y escenas de sutil elegancia y rodearlas de una densa y sombría atmósfera. A través de una amplia paleta cromática, que emplea negro, tonalidades pasteles y tonos bermellones, junto con el uso de variadas técnicas artísticas, consigue crear imágenes únicas que representan a partes iguales la esencia del texto original y su posible interpretación simbólica. Quizá deba destacarse, incluso por encima de lo simbólico, el carácter metafórico de las ilustraciones del francés. Prefiere, en muchas ocasiones, sugerir a mostrar, sin ser explícito, pero añadiendo elementos de terror o incluso desagradables. Esto es precisamente lo que aplica a sus ilustraciones de "Morella" y "Ligeia", dos ejemplos de la rama más gótica y oscura del artista⁴.

Parte de la relevancia de las obras del ilustrador deriva, además de la simbología que utiliza, del estudio e influencia de artistas y maestros, vinculados sobre todo al surrealismo y al simbolismo. Es el caso, por ejemplo, de Odilon Redon (1840–1916), claro influjo de su ilustración para "Maetzel's Chess Player" (1836), donde introduce el ojo como elemento predominante en la imagen⁵. Lacombe, además, presta atención a la representación femenina del Prerrafaelismo, cargada de preciosismo y nostalgia, con lo que es perceptible la presencia de maestros como Dante Gabriel Rosetti (1828– 1882) o John Everett Millais (1829– 1896), como puede apreciarse en una de las imágenes que elabora para "The Island of the Fay" (1841)⁶. La influencia de estas vertientes artísticas intensifica el estilo propio de Lacombe, lo que, unido a su interpretación de los textos de Poe, genera una serie de imágenes complejas y exquisitas. Por un lado,

4 Dada la naturaleza de este trabajo no es posible indagar más en profundidad sobre la obra de Lacombe. Ya que se trata de un artista actual, aún no existen apenas investigaciones dedicadas al estudio de su obra. Sin embargo, es recomendable consultar esta breve entrevista por el motivo del acogimiento de su obra en el Museo ABC de Madrid en 2013 a través del siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=MJnS2HYKlIM&t=72s&ab_channel=hoyesarte. Para indagar más acerca de esta exposición, es aconsejable que se consulte también la lección magistral del artista, donde especifica las técnicas que emplea en la elaboración de sus dibujos e ilustraciones: https://www.youtube.com/watch?v=m1MxZNF8AwU&ab_channel=EdelvivesEditorial.

5 Véase *Edgar Allan Poe. Cuentos macabros. Vol. I* (Madrid: Edelvives, 2018, pp. 62-63).

6 Véase *Edgar Allan Poe. Cuentos macabros. Vol. II* (Madrid: Edelvives, 2018, p. 56).

el artista contempla el concepto de la muerte femenina en Poe, el cual plasma en sus obras a través de la delicadeza de las formas de las retratadas, mostrándolas como bellas y etéreas, pero con la muerte cerniéndose sobre ellas. No obstante, no renuncia a mostrar la “maldad” de los personajes femeninos. Las sitúa en escenas donde se encuentran hieráticas, postradas al lado de su compañero y “víctima”, acechándole, infringiéndole verdadero terror y proyectándose como una amenazante sombra que porta la destrucción masculina⁷.

El primer cuento que se tratará, siguiendo una lógica cronológica, es “Morella”. Bien es cierto que la dificultad interpretativa del mismo lo ha llevado a ser uno de los relatos que menos atención artística han recibido, tanto en Estados Unidos como en el resto de los países donde se ha publicado como texto ilustrado. Es por ello complejo categorizar y analizar “Morella”. No es tarea fácil dar respuesta a las incógnitas que plantea Poe en este relato, teniendo en cuenta que el cuento parece no ofrecer un desenlace que explique satisfactoriamente el porqué de los misteriosos sucesos que acaecen en él, “since the effects of this story seem to cause wonder rather than understanding” (Chen, 2018: 45). Aun así, este texto es extremadamente llamativo y relevante. El autor escribió una misiva a J. B. Tucker el 1 de diciembre de 1835 que rezaba “The last tale I wrote was ‘Morella’ and it was my best” (Ostrom, 1966: 76). Con todo, la premisa de “Morella” puede interpretarse como singular. El narrador protagonista, sin nombre, relata cómo conoció a su esposa Morella y, bajo su punto de vista, expone su vida matrimonial y los sentimientos que le suscita la mujer, de quien es también aprendiz. Morella, de conocimientos y capacidades extraordinarios, comienza a estudiar artes místicas y oscuras. Esto aterra a su marido, cuyo horror toma tal magnitud que, en secreto, desea la muerte de su esposa. Por su parte, el alcance de los tan prohibidos conocimientos consume el cuerpo de Morella. En su lecho de muerte, consciente de que su marido no la quiso realmente en vida, Morella lo maldice. Inmediatamente después muere dando a luz a una niña. Esta crece con extraordinaria semejanza a su madre y el narrador decide, cuando la muchacha cumple diez años, bautizarla y ponerle un nombre: el nombre escogido es Morella y, en el mismo instante en que se alude a esta, la pequeña cae muerta. Cuando el padre va a enterrar a su hija junto a su esposa, descubre que su féretro está vacío.

De entre todos los cuentos de esta categoría, “Morella” es quizá el que más se aproxima a la idea de *femme fatale*. Desde haber alcanzado conocimientos prohibidos hasta haber logrado que su espíritu escapara a la muerte, Morella se erige como la fuerza brutal que se venga de su marido, mientras que este es una figura pasiva y

7 Quien escribe estas líneas es consciente de que en la edición que se va a utilizar como objeto de estudio hay más ilustraciones de las que se han seleccionado, cuyo análisis, sin duda, enriquecería este trabajo. Estas ilustraciones son dos, pertenecientes a “Ligeia”, y se encuentran en las páginas 133 y 135. La decisión de no incluir dichas obras responde a consideraciones formales, pero también a que ambas obras pictóricas, si bien interesantes y de calidad artística, no cuentan con tanta complejidad simbólica ni metafórica como las que sí han sido incluidas, un criterio fundamental que se ha aplicado en el momento de escoger las imágenes para su estudio. En la primera ilustración Ligeia aparece con un cisne negro, probablemente referencia a su supuesta naturaleza oscura y antinatural, mientras que, en la segunda, de la boca de Lady Rowena surgen cuervos, referencia directa a la posesión de su cuerpo por el espíritu de Ligeia. Además, incluir estas imágenes desequilibraría el análisis, favoreciendo a “Ligeia” frente a “Morella”.

aterrorizada, obsesionado con su mujer hasta después de su óbito. Morella es la artífice de lo macabro, así como también es la guía de su esposo. Los conocimientos oscuros que adquiere por sí misma pueden llevar a interpretarla como una bruja (Poe, 1978: 469-470):

Morella's erudition was profound. As I hope to live, her talents were of no common order – her powers of mind were gigantic. I felt this, and, in many matters, because [[became]] her pupil. I soon, however, found that, perhaps on account of her Presburg education, she placed before me a number of those mystical writings which are usually considered the mere dross of the early German literature [...] my reason had little to do. My convictions, or I forget myself, were in no manner acted upon by the ideal, nor was any tincture of the mysticism which I read, to be discovered, unless I am greatly mistaken, either in my deeds or in my thoughts. Persuaded of this, I abandoned myself implicitly to the guidance of my wife.

No debe olvidarse, empero, que la imagen de Morella viene dada por su compañero, con lo que, en todo momento, se observa a la dama desde un punto de vista sesgado. Lacombe, por su parte, decide plasmar el miedo del narrador a su mujer, contemplando la naturaleza macabra de Morella, así como la condición de víctima inocente del hombre. Para ello decide recurrir a uno de los símbolos que los artistas surrealistas empleaban para representar a la mujer y la condición femenina: la mantis.



Ilustración 1

Benjamin Lacombe. Ilustración de "Morella", técnica mixta. En Edgar Allan Poe. Cuentos macabros. Vol. II. Madrid: Edelvives, 2011, pp. 118-119

Grosso modo, la mantis es, junto con otros insectos como las arañas o los escorpiones, uno de los símbolos más claros de la representación de la feminidad como fuerza amenazante y monstruosa. La disposición del cuerpo del animal, junto con su singular rito de apareamiento, atrajeron sobremanera a los artistas surrealistas, que percibían a la mujer como un ser peligroso y perverso, castrador para el hombre⁸. Esta castración física –aunque figurada– y espiritual del individuo masculino puede resultar, bajo estos parámetros, en la muerte. Como tal, la mantis es castradora, pero también devoradora, personificando el canibalismo y el óbito. Ante este malvado arquetipo, los hombres son víctimas que, impulsados por la naturaleza fatal de la mujer, acaban teniendo un final desdichado, al igual que la mantis macho que es devorado por su compañera. Por otro lado, esta fuerza mortífera está estrechamente vinculada al erotismo, pues este animal mata a su compañero durante el coito (Markus, 1978: 33). Este erotismo, no obstante, no deja de tener connotación negativa, pues relacionarse sexualmente con una mujer –desconocida y fuera del matrimonio– puede acarrear un fatal desenlace, lo que es producto de una amplia génesis sociocultural que es sexofóbica y misógina (Bornay, 1998: 31)⁹.

Lacombe acoge estas perspectivas y las aplica a sus ilustraciones de “Morella”. La primera imagen (ilustración 1), de gran formato, muestra a Morella y a su marido tendidos en el suelo de lo que puede ser su biblioteca o estudio, el lugar en el que leen y estudian, por lo que se deduce de los volúmenes repartidos por el suelo. La dama, representada como una bella joven, posee una calmada expresión en su rostro mientras acaricia a su marido, quien, contrariamente, está aterrorizado ante la mera presencia de su esposa. El sosiego que reina en Morella la hace ajena de la percepción de su marido, quien observa cómo se van aproximando hacia él un grupo de mantis. Para acentuar lo terrorífico de la escena, Lacombe introduce una cinta, la cual recorre la cintura de Morella y se estira hasta el protagonista, ahogándolo por el cuello. Mientras tanto, los insectos aprovechan la superficie de esta tela como vía para acercarse a su víctima. La adición de la cinta puede ser una referencia a la serpiente. Esta es uno de los símbolos por excelencia del pecado femenino, la tentación de Eva que tiene consecuencias fatales para ella y para el resto, del mismo modo que Morella será la condena de su esposo. Por otro lado, Lacombe decide representar a la fatal mujer directamente como una mantis en una segunda imagen. Ya no introduce el animal como complemento de la dama, sino que la reduce al mero monstruo; despersonaliza a la mujer y no explora más allá de sus atributos malignos, simplificando su naturaleza (ilustración 2).

8 Uno de los ejemplos más esclarecedores de este concepto es *La Joie de vivre* (1936), de Max Ernst (1891–1976). En esta pintura aparece una pareja de mantis copulando y el macho está colocado en una posición subordinada a la de la hembra, la cual está preparándose para atacar.

9 Son numerosos los mitos relacionados con la peligrosidad de relacionarse sexualmente con mujeres, sobre todo fuera del matrimonio. Quizá la leyenda que más influencia ha tenido, incluso hasta nuestros días, es la *vagina dentata*, que “visualizes, for males, the fear of entry into the unknown, of the dark dangers that must be controlled in the ambivalent mystery that is a woman” (Raitt, 1980: 416). El miedo a ser castrado por una mujer desconocida, considerada eróticamente peligrosa, se refleja de manera simbólica en una vagina con dientes.



Ilustración 2

Benjamin Lacombe. Ilustración de "Morella", lápiz de grafito. Edgar Allan Poe. Cuentos macabros. Vol. II. Madrid: Edelvives, 2011, pp. 120-121

Esta singular imagen muestra a la perfección no solo la mirada masculina surrealista que tanto ha influido a Lacombe; también significa a la mujer como entidad teratológica, deshumanizada y cruel, aunque atrayente. No obstante, como se ha adelantado, es cierto que Morella puede ser considerada, de entre los personajes femeninos de los cuentos poenianos de esta categoría, como la que más se aproxima al concepto de maldad. Morella puede verse como peligro y como amenaza, que trata de destruir a su marido y parasita el cuerpo de su hija. Mas esta maldad es una reacción al rechazo y al odio de su marido, con lo que, al contrario de lo que pretende reflejar Lacombe, la malevolencia no es un atributo intrínseco de Morella; es más bien una respuesta a la actitud de su esposo. Podría contemplarse, incluso, que la mirada del marido esté sesgada y sea él quien posea cualidades malignas que le lleven a despreciar a Morella, como si una fuerza le obligara a rechazarla: "My wife's manner oppressed me as a spell. I could no longer bear the touch of her wan fingers, nor the low tone of her musical language, nor the lustre of her melancholy eyes [...] Yet was she woman, and pinned away daily" (Poe, 1978: 470-471). Esta aversión probablemente se derive de la capacidad e inteligencia de la mujer, atributos que desafían los roles y particularidades asignados al género femenino, debiendo este estar vinculado a los sentimientos y los cuidados. Morella rechaza estas asignaciones y adopta las cualidades reservadas a los hombres, algo que su marido acaba repudiando, pues no considera natural. La muerte de la dama puede, así, verse como un castigo por sus atrevimientos, pero es aprovechada por la singular dama para significar su moral e ingenio. Como mujer, Morella se reafirma a través del parto, ámbito femenino por antonomasia, pero también mantiene su naturaleza monstruosa viviendo a través de la hija, su *doppelgänger*, otro monstruo que no es sino ella misma: "I repeat I am dying. But within me is a pledge of

that affection – ah, how little! – which thou didst feel for me, Morella. And when my spirit departs shall the child live – thy child and mine, Morella’s” (Poe, 1978: 471–472). De este modo, Morella cumple con su promesa y burla las objeciones de su marido.

“Ligeia” es, por su parte, el cuento favorito de su creador¹⁰. Un primer contacto con el relato sugiere que se trata de una historia de amor, pero en realidad lo es de un hecho atroz, que tiene como telón de fondo una pasión enfermiza y obsesiva por la imagen distorsionada e idealizada de una mujer. Un narrador sin nombre abre la historia hablando de su esposa Ligeia, una sorprendente joven, e introduciendo al mismo tiempo su obsesión por su persona y todo lo que la envuelve. Tras una larga agonía, Ligeia muere, dejando a su enamorado consumido por el dolor. No obstante, este vuelve a contraer matrimonio con otra doncella, Lady Rowena –a quien no ama– y que también acaba falleciendo en extrañas circunstancias. Pasadas pocas horas, el protagonista observa horrorizado como el espíritu de Ligeia ha ocupado el cadáver de Rowena para volver a la vida.

Ligeia, uno de los personajes más complejos de analizar de la narrativa poeniana, puede ser abordada desde un amplio rango de consideraciones. Por un lado, se podría interpretar que la propia Ligeia sea la que provoca la locura de su marido y la que asesina a Rowena para reencarnarse en su cuerpo. Por otro, puede ser que los hechos sean un producto de la enajenada imaginación del marido que, presa de la ensoñación del opio, no solo idealiza a su mujer, sino que cree que es ella quien se lleva a Rowena consigo. Es incluso posible considerar que es él quien asesina a su segunda esposa. Con ello, la presunta maldad de Ligeia se aborda, al igual que en “Morella”, bajo el prisma masculino. Esta naturaleza macabra parte de la superioridad, como se veía en el anterior cuento, de la mujer respecto al hombre. Ya sea por inteligencia, virtud o belleza, Ligeia, cuya fuerza su marido es incapaz de comprender y asimilar, es extraordinaria: “[...] Ligeia. I was never made aware of her entrance into my closed study save by the dear music of her low sweet voice, as she placed her marble hand upon my shoulder. In beauty of face no maiden ever equalled her. It was the radiance of an opium dream” (Poe, 1978: 311). Ligeia es una figura adorada por su marido, sagrada; mas tras su muerte y con su “ataque” a Rowena, podría interpretarse como la villana de la historia. Una primera lectura indica que los hechos acontecen por su voluntad y es ella quien destruye a la segunda esposa, que no es sino una víctima inocente. Caben así innumerables interpretaciones; de hecho, Poe, como es habitual en su obra, decide omitir información para que quien lee medite sobre qué ha podido suceder.

En el momento de interpretar el texto, Lacombe se decanta por la perspectiva que había abordado en “Morella”: considera a Ligeia como una *femme fatale*, una mujer malvada que ha llevado al marido a la perdición y que por medio de fuerzas oscuras ha utilizado el cuerpo de Rowena para volver a la vida. El esposo se consagra como víctima de la mujer. El dibujante decide no introducir al marido en sus imágenes, sino

10 Como así sostiene en una misiva dirigida a Phillip P. Cooke el nueve de agosto de 1846: “The loftiest kind is that of the highest imagination – and, for this reason only, “Ligeia” may be called my best tale” (Ostrom, 1966:329).

que retrata a la dama de diversas maneras, todas ellas en extremo simbólicas. Para observar estos aspectos se han seleccionado dos de estas ilustraciones, que reflejan la maldad impuesta a Ligeia de una manera muy sugestiva. La primera que se analizará es un retrato de la mujer (ilustración 3). En primer lugar, la efigie es un primer plano de la protagonista, que mira fija y amenazadoramente a quien observa. Está, además, ataviada con un rico traje a la moda victoriana – uno de los periodos donde más peso tuvo la interpretación de la mujer como *femme fatale*–, ceñido al cuello y al pecho, acentuando las formas de su cuerpo.



Ilustración 3

Benjamin Lacombe. Ilustración de "Ligeia", técnica mixta. En Edgar Allan Poe. Cuentos macabros. Vol. II. Madrid: Edelvives, 2011, p. 131

La indumentaria, en color escarlata y con detalles en negro, se vincula de manera simbólica a la pasión, cuyo máximo exponente en la paleta cromática es el color rojo, tonalidad que al mismo tiempo representa la sangre y el infierno. Los detalles florales en negro de las vestiduras bien pueden ser una clara referencia a las decoraciones arabescas y grotescas, apelando a la antología más conocida de Poe, *Tales of the Grotesque and the Arabesque* (1840). También pueden ser un reflejo de las ricas decoraciones de las

estancias en las que se desarrolla el cuento, en concreto la cámara nupcial, puramente arabesca (Poe, 1978: 322):

Some few ottomans and golden candelabra, of Eastern figure, were in various stations about – and there was the couch, too – the bridal couch – of an Indian model, and low, and sculptured of solid ebony, with a pall-like canopy above. [...] But in the draping of the apartment lay, alas! the chief phantasy of all. [...] But these figures partook of the true character of the arabesque only when regarded from a single point of view.

Por último, un rubí resalta el estilizado cuello de la protagonista. La simbología de esta piedra preciosa es compleja y no parece una adición poco deliberada de Lacombe. Biedermann recoge que el rubí “se consideraba muchas veces remedio contra la melancolía y la perturbación mental y también contra los malos sueños”, además, “se le consideraba símbolo de la dignidad real, el amor apasionado y la fuerza vital” (Biedermann, 1993: 405). El rubí, de este modo, es la materialización de la intensidad de Ligeia, de su fuerza y de su naturaleza extraordinaria. Esta fortaleza la lleva a “sobrepasar” a la muerte, pero también la significa como un individuo casi divino, al menos a ojos de su enamorado.

Sin embargo, hay un segundo elemento que destaca sobre el resto de la imagen: la lechuza que acompaña a Ligeia. Atributo por excelencia de Pallas Athenea, este animal posee un significado simbólico ambivalente, pues por un lado representa la *mirada* sabia que ve en la oscuridad, pero por otro se la considera un ave de mal agüero, que muestra aversión por la luz. El búho y la lechuza, de este modo, se interpretan como emblemas del mal y de la muerte. En los bestiarios medievales los búhos se asociaban invariablemente con los judíos y los pecadores, es decir, con los que seguían viviendo al amparo de la antigua dispensación. Incluso en el Antiguo Testamento se encuentran referencias al búho como bestia “impura” (Levítico II, I6–I7) y como símbolo de devastación y desierto (Isaías 13,21, I4, II). La simbología de estos animales se pierde en la noche de los tiempos, pero su evidente vinculación con la magia negra y la hechicería los han convertido en una de las insignias de las brujas, representando el mal, la noche y el terror de lo desconocido¹¹. Puede que Lacombe haya relacionado a Ligeia con este animal por su extremada inteligencia, o por su carácter babélico; es también posible que haga referencia a los maravillosos ojos de la dama, que obsesionan y fascinan a su enamorado y que encierran la esencia de la joven: “For eyes we have no models in the remotely antique. It might have been, too, that in these eyes of my beloved lay the secret to which Lord Verulam alludes. They were, I must believe, far

11 La trayectoria artística y cultural que ha experimentado el búho como símbolo es amplia y compleja, por lo que se pueden encontrar innumerables referencias a este animal en la historia del arte. Uno de los más destacados ejemplos es el famosísimo grabado *El sueño de la razón produce monstruos* (1779), de Francisco de Goya (1746–1828), pues muestra al búho, junto con otras criaturas de la noche, como símbolo de tormento y locura. Goya también exploró la brujería a través del búho en otras muchas obras, como *Linda maestra!* (1797 – 1799). Otro artista que previamente decidió incorporarlo de un modo recurrente en sus piezas fue Hieronymus Bosch (c1450–1516), quien introdujo al animal en su *Jardín de las Delicias* (495–1505). La vinculación del ave a la noche, lo babélico y lo oscuro es así evidente en la mayoría de los ejemplos.

larger than the ordinary eyes of our own race" (Poe, 1978: 312-313). Sea como fuere, la adición de la lechuza remarca el aspecto que se ha ido destacando a lo largo del trabajo, esto es, que Ligeia es en realidad una maligna amenaza, como bien refleja la expresión de su rostro, mirando fijamente a quien la observa.

Una última ilustración de "Ligeia" es, si cabe, más reveladora que la anterior. De un modo similar a lo que sucedía con "Morella", se representa a la mujer como un ser monstruoso, desprovisto de cuerpo humano más allá de la cabeza, mirando desafiante y amenazante (ilustración 4). La imagen muestra a Ligeia con cuerpo de ave, cuyas fuertes garras se posan en uno de los varios cráneos que se encuentran a sus pies. Además, la elección de la paleta cromática de la imagen, en la que predominan el color negro y el verde, remarca la peligrosidad de la criatura representada. La mujer, de este modo, se figura como uno de los monstruos más temidos de la mitología y como una de las representaciones por excelencia de la maldad femenina: la arpía. La evolución de la concepción de la arpía ha ido modificándose desde sus inicios en la mitología clásica, pero en la actualidad ha perdurado la connotación negativa que envuelve a esta criatura. Vinculada al castigo y la enfermedad, la arpía es un monstruo femenino que posee cuerpo de rapiña y cabeza de mujer.



Ilustración 4

Benjamin Lacombe. Ilustración de "Ligeia", técnica mixta. En Edgar Allan Poe. Cuentos macabros. Vol. II. Madrid: Edelvives, 2011, pp. 138-139

Cirlot recoge que "[las arpías] se han considerado como alegorías o personificaciones de los vicios en su doble tensión (culpa y castigo)", pero también encarnan "las armonías maléficas de las energías cósmicas" (Cirlot, 2022: 95-96). Ligeia

es, por tanto, transformada y despersonalizada. Lacombe no contempla su erudición, ni capacidades, sino que, como es su tónica habitual en esta antología ilustrada, la animaliza y muestra su naturaleza inhumana. De nuevo, el artista considera la perversidad atribuida a Ligeia como algo intrínseco a la dama; la percibe como un ser martirizante, que es una amenaza para el resto, que acaba por castigar y destruir y que la muerte no es capaz de eliminar.

Por otra parte, la perspectiva que defiende quien escribe estas líneas se basa en entender esta mirada como androcéntrica y sesgada, pues percibe a la mujer como individuo dentro de una otredad desconocida y rechazada. Un estudio en profundidad de "Ligeia" sugiere que, quizá, el culpable de la muerte de Rowena y de la insania del protagonista no es Ligeia, sino su marido. Las atribuciones a Ligeia que sugiere esta y las demás imágenes –muerte, destrucción, castigo, amenaza y culpa– son un reflejo de un miedo intrínseco a la mujer emancipada, equiparada a su compañero y que se significa como individuo más allá de los roles atribuidos a su sexo. Lacombe, si bien en la contemporaneidad, muestra el pánico a una feminidad fuerte e independiente, que se significa a través de sus capacidades y pasiones –aspectos reservados a lo masculino– y que ya no necesita de su compañero. Los protagonistas de "Ligeia" y "Morella" se abren paso a través de estas interpretaciones, consiguen significarse e imponerse a pesar de estar sometidas a una mirada que no es la suya y que les impide dominar su propia percepción. Si bien Lacombe muestra la otredad femenina desde una perspectiva masculinizada, permite con ello mostrar una fuerza devoradora, significativamente más vigorosa que la masculina.

3. CONCLUSIONES

Aunque se han observado cada una de las cuatro ilustraciones bajo un prisma crítico, es cierto que Lacombe no deja de acoger una lectura concreta que deriva del canon que han ido fraguando los diferentes artistas encargados de dar visualidad a la obra poeniana. Si se analizan e interpretan los cuentos de manera detenida, se observará que, aun cuando Poe decide conformar a sus protagonistas como damas singulares y complejas, puede entenderse que utiliza la figura femenina como alegoría de aspectos mucho más metafísicos de lo que *a priori* pudiera parecer. La monstruosidad y la maldad, que no dejan de ser interpretaciones subjetivas, aunque plausibles, son también reflejo de la historia visual de Edgar Allan Poe. Si se toma "Morella" como un cuento de una extraña mujer que se duplica para vengarse de su marido es entendible que los artistas muestren a la protagonista como un ser monstruoso; sin embargo, Poe introduce toda una suerte de reflexiones filosóficas acerca del individuo y de su lugar en el mundo (Poe, 1978: 231):

But the "principium individuationis", the notion of that identity *which at death is or is not lost forever* was to me at all times a consideration of intense interest, not more from the exciting and mystical nature of its consequences, than from the marked and agitated manner in which Morella mentioned them.

Morella dedica su existencia al estudio de saberes que la sitúan en un plano moral y educativo muy superior al de su marido. La posible monstruosidad de la dama se evidencia por la maldición que le arroja a su compañero, pero encierra una considerable dificultad figurada que va más allá de la interpretación de la protagonista como bruja. Los diferentes artistas ilustradores de Poe, que además no han prestado excesiva atención pictórica a "Morella" por su intrincación, han optado por resaltar su naturaleza maligna y teratológica, siendo este el caso de Alberto Martini (1876-1954)¹². También son más numerosas las ilustraciones que prefieren retratar a la dama, sin profundizar en su integridad más allá de lo estético, como es el caso de Harry Clarke (1889-1931)¹³. "Ligeia", por su parte, sí ha sido mucho más representada, pero también a través de una perspectiva que idealiza a la figura femenina -lectura que acoge, entre otros muchos, el aclamado Arthur Rackham (1867-1939)¹⁴- o la percibe como un monstruo o fuerza espectral, perspectiva aplicada por el ya mencionado Harry Clarke. Todas estas interpretaciones son fruto de la mirada masculinizada, que muestra a estas figuras como objeto de observación y apreciación, mas no como sujetos. Los dibujantes exhiben a las protagonistas a través de un fino cristal al que los espectadores deben asomarse, atisbándolas como extrañas criaturas en un muestrario. Llama la atención que Lacombe acoja estas perspectivas sin profundizar en los componentes metafísicos de los cuentos, aunque es lógico que su interpretación se centre en lo teratológico abrazando el camino ya allanado por sus predecesores.

No obstante, no puede obviarse la maestría del artista francés, así como tampoco debe olvidarse la subjetividad propia de los escritos poenianos, que abren un amplio abanico de posibilidades interpretativas. No existe de esta manera una interpretación correcta y específica que deba aplicarse a estos textos, pero sí es cierto que se ha abierto una vía interpretativa desde el práctico nacimiento de estos que se ha desvinculado de otros significados más profundos y, hasta ahora, poco interpretados y atendidos. Lacombe decide aplicar sus influencias artísticas y continuar el camino ya preparado por otros maestros como Clarke o Rackham. Este trabajo ha tratado de comenzar a cubrir un vacío existente respecto a la fortuna ilustrada de Edgar Allan Poe, pero es más que necesario que se continúe analizando a los artistas que lo han ilustrado, especialmente aquellos tan actuales que no han podido convertirse en clásicos aún. Lacombe, sin embargo, es ya un autor de renombre en el ámbito del libro ilustrado y parte de este reconocimiento se debe a sus magníficas ilustraciones de los cuentos grotescos y arabescos del maestro bostoniano.

12 Véase *Alberto Martini illustratore di Edgar Allan Poe*. (Ed. Franco Maria Ricci, Milán, 1984).

13 Véase *Tales of Mystery and Imagination by Edgar Allan Poe. With Illustrations by Harry Clarke*. (Ed. Brentano's, Nueva York, 1923).

14 Véase *Tales of Mystery and Imagination*. (Ed. George G. Harrap and Co., Londres, 1935).

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, J. (2014): *The Dying Woman Tales of Edgar Allan Poe: Parables of the Interdependence of Body and Soul*. Trabajo de fin de máster, Universidad de Harvard.
- Biedermann, H. (1993): *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Paidós.
- Bornay, E. (1998): *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra.
- Bronfen, E. (1996): *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester University Press.
- Chen, P-Y. (2018): "The Ethical Aspect of Disease: Poe's 'Morella' and Life". *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 41-60.
- Cirlot, J. E. (2022): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- Clarke, H. (ilust.) (1923): *Tales of Mystery and Imagination by Edgar Allan Poe. With Illustrations by Harry Clarke*. Nueva York, Brentano's.
- González Moreno, F. y Rigal Aragón, M. (2020): "The Pictorial Richness of Poe's Oeuvre", en González Moreno, B. y González Moreno, F. (eds.) (2020): *Painting Words. Aesthetics and the Relationship between Image and Art*, Londres, Routledge, 93-112.
- Holubetz, M. (1986): "Death-Bed Scenes in Victorian Fiction" *English Studies: A Journal of English Language and Literature*, 67, 14-34.
- Keats, J. (2021): *Poemas escogidos*. Edición bilingüe de J. V. Martínez Luciano et. al. Madrid, Cátedra Letras Universales.
- Kennedy, J. G. (1987): *Poe, Death, and the Life of Writing*. Yale University Press.
- Lacombe, B. (ilust.) (2011): *Edgar Allan Poe. Cuentos macabros. Volumen I*. Madrid, Edelvives.
- Lacombe, B. (ilust.) (2018): *Edgar Allan Poe. Cuentos macabros. Volumen II*. Zaragoza, Edelvives.
- Lee, C. (2015): "The Treachery of the Persistence of Memory: An Analysis of the Manipulative Narrator of Edgar Allan Poe's 'Ligeia'", *Criterion: A Journal of Literary Criticism*, 8, 9-17.
- Lorandi, M. (Ed.) (1984): *Alberto Martini illustratore di Edgar Allan Poe*, Milán, Ed. Franco Maria Ricci.
- Markus, R. (1978): "Surrealism's Praying Mantis and Castrating Woman". *Woman's Art Journal*, 21, nº. 1, 33-39.
- Mesa Villar, J. M. (2009): "I Drew her Gaze as Simply as my Breath: The Influence of Edgar Allan Poe's Revenants upon Dante Gabriel Rossetti's Mystical Maiden Profile". *The Grove*, 16, 129-150.
- Ostrom, J. W. (1966): *The Letters of Edgar Allan Poe. Vols. I y II*. Nueva York, The Gordian Press.
- Poe, E. A. (1848): *Eureka: A Prose Poem*. Nueva York: Geo P. Putnampp, 7-22.
- Poe, E. A. (1978): "Ligeia", en Mabbott, T. O. (Ed.) *Edgar Allan Poe. Tales & Sketches. Volume I*, 305-334.
- Poe, E. A. (1978): "Morella", en Mabbott, T. O. (Ed.) *Edgar Allan Poe. Tales & Sketches. Volume I*, 221-237.
- Poe, E. A. (2011): *Edgar Allan Poe. Cuentos macabros. Vol. I*. Madrid, Edelvives.
- Poe, E. A. (2018): *Edgar Allan Poe. Cuentos macabros. Vol. II*. Madrid, Edelvives.

- Rackham, A. (ilust.) (1935): *Tales of Mystery and Imagination*. Londres, Ed. George G. Harrap and Co.
- Raitt, J. (1980): "The 'Vagina Dentata' and the 'Immaculatus Uterus Divini Fontis'". *Journal of the American Academy of Religion*, 48, n. ° 3, 415-431.
- Reina Valera (1960): *Nuevo Testamento*. Tennessee, Ed. Vida.
- Webb, J. (2011): "Fantastic Desire: Poe, Calvino, and the Dying Woman". *The Comparatist*, 35, 211-220.
- https://www.youtube.com/watch?v=MJnS2HYKlIM&t=72s&ab_channel=hoyesarte (vídeo entrevista con motivo de la exposición de Benjamin Lacombe en el museo ABC, 2013. Consultado en julio de 2023).
- https://www.youtube.com/watch?v=m1MxZNF8AwU&ab_channel=EdelvivesEditorial (clase magistral "El universo de Benjamin Lacombe" (parte 1) en el museo ABC, 2013. Consultado en julio de 2023).
- <https://www.eapoe.org/works/index.htm> (Página web oficial de *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*, consultada en febrero de 2023).
- <http://www.poeonline.es/es/> (Página web del grupo de investigación LyA, consultada en febrero de 2023).

**“EL BREVÍSIMO CAMINO ENTRE EL ABISMO Y LAS ROCAS”:
INDIGENISMO, GÓTICO Y *LA VENGANZA DEL CÓNDOR* DE VENTURA
GARCÍA CALDERÓN¹**

***“THE NARROW PATH BETWEEN THE ABYSS AND THE ROCKS”:
INDIGENISMO, GOTHIC AND THE REVENGE OF THE CONDOR BY
VENTURA GARCÍA CALDERÓN***

MARIANGELA UGARELLI

Johns Hopkins University

Resumen:

Este trabajo busca demostrar la importancia del concepto del gótico en la lectura de la antología *La venganza del cóndor* de Ventura García Calderón y, en particular, de su relato homónimo. Esta propuesta, ya adelantada por Alberto Portugal, es controversial dentro del canon literario peruano, donde el indigenismo está emparentado al realismo. En el texto se contextualiza la obra de García Calderón, se la asocia a lecturas contemporáneas del gótico y, finalmente, se realiza un *close reading* del relato homónimo en clave gótica que desnuda su trasfondo estético/ideológico.

Palabras clave: gótico, Perú, indigenismo, fantástico, Siglo XX, Ventura García Calderón

Abstract:

This work seeks to demonstrate the importance of taking the Gothic into account when reading Ventura García Calderón's *La venganza del cóndor*, particularly, the homonymous story of the collection. This proposed reading, inspired by Alberto Portugal's ideas on Peruvian Gothic, is controversial within Peruvian literature, since *indigenismo* is firmly tied to realism. The text contextualizes García Calderón's work, associates it with contemporary readings on the Gothic and, finally, proposes a section of close reading where these ideas come together.

Key words: gothic, Peru, indigenism, fantastic, literary genre, 20th Century, Ventura García Calderón

1 Correo-e: mugarel1@jh.edu. Recibido: 01-06-2023. Aceptado: 08-11-2023.

Belleza avasalladora y trampa mortal, atracción y repulsión, empatía y miedo, dos visiones contrastantes del paisaje andino que se encuentran y se funden en los cuentos de *La venganza del cóndor* escritos por el peruano-francés Ventura García Calderón. Alabados en Francia y denostados en el Perú, los relatos contenidos en este volumen siguen siendo parte de la prosa más consumida y traducida del canon peruano (Filhol, 2013: 43). Atrapados entre el preciosismo modernista y el indigenismo, los cuentos de García Calderón construyen escenas aterradoras con la belleza de catedrales, belleza violenta y brutal que solo puede ser comprendida a cabalidad desde el punto de vista del gótico. A contrapelo de la crítica tradicional, este ensayo busca demostrar dicha hipótesis a través de la lectura del relato homónimo, “La venganza del cóndor”, no sin antes repasar las tradiciones literarias en las cuales se inscriben el autor y su texto. Desmontando este relato y estudiando sus componentes, trataremos de seguirle el rastro al secreto sangriento que García Calderón dejó en los intersticios de sus palabras, oculto tras numerosas capas de modelado literario.

1. VENTURA GARCÍA CALDERÓN Y LA VENGANZA DEL CÓNDOR: ENTRE EL MODERNISMO Y EL INDIGENISMO

Ventura García Calderón, hijo de Francisco García-Calderón Landa, “un expresidente y antiguo dirigente del Partido Civil” (Kristal, 1988: 66), nació y murió en París, algo que habría de marcar su carrera literaria. Por motivos políticos relacionados a la corta presidencia de su padre y a la desastrosa derrota del país andino en la Guerra del Pacífico, García Calderón volvió a Europa, donde se desempeñó como canciller del Perú en Francia hasta un crucial viaje de retorno. Fue en 1911 cuando, en búsqueda de minas de plata, viajó a los Andes peruanos, específicamente, a la región andina del departamento de Áncash². La mentada experiencia fue crucial para el autor, ya que es de este viaje de donde extrajo la materia prima para la más afamada sección de su obra: los llamados “cuentos peruanos” (Filhol, 2013: 148). Tras ello, García Calderón continuó su vaivén entre Perú y Francia desempeñando el papel de canciller y diplomático, como su hermano Francisco García Calderón. Su rol como diplomático no es un dato menor, ya que, para los intelectuales parisinos y emigrados, los hermanos García Calderón (Ventura en particular) eran portavoces autorizados del país andino, abanderados de la peruanidad³.

A pesar de las críticas que caerían sobre él tras su giro al indigenismo con *La venganza del cóndor* y las que se elaborarían en décadas posteriores, Ventura García Calderón fue una figura intelectual respetada en su tiempo (Valenzuela Garcés, 2011: 22). Tanto sus admiradores como sus más feroces detractores reconocieron en su

2 Como muchos departamentos costeros del Perú, Áncash engloba múltiples estratos geográficos, puntualmente, el costero y el andino. Críticos como el propio Mario Vargas Llosa adujeron que García Calderón nunca había viajado a los lugares que describe en sus cuentos, acusación fácil de desmentir.

3 Sloane Goldberg enfatiza el rol diplomático del autor en su artículo “Rereading Ventura García Calderón”. Para intentar defenderlo, Goldberg hace hincapié en que García Calderón rechazó la nacionalidad francesa, ya que para recibirla tendría que haber abandonado la peruana.

obra la belleza artística otorgada por el ojo modernista del autor. Los primeros textos escritos por un joven Ventura delatan su predilección por esta corriente, en particular, su variante decadentista. Títulos como *Dolorosa y desnuda realidad* y sus dos libros de poesía ponen en escena a personajes y situaciones convencionales del modernismo decadentista, con la intención de criticar el "libertinaje" y la "vida superficial y llena de excesos" de su época (Carrillo Silva, 2019: 336). Estas historias no son, empero, la mayor contribución de García Calderón al canon literario peruano, sino la antología *La venganza del cóndor*.

Aunque el cambio de tema es evidente, críticos como Jorge Valenzuela Garcés plantean que, en el fondo, García Calderón nunca abandonó el modernismo. Para Valenzuela Garcés, el modernismo en Ventura García Calderón es más "una actitud o sensibilidad frente al mundo [...] que un conjunto de principios establecidos por una escuela o movimiento estético" (Valenzuela Garcés, 2011: 21). Así, el paradigma estético del modernismo decadentista, obsesionado con lo raro y lo diferente, se traslada a los Andes, donde García Calderón retratará al indígena bajo rúbricas muy similares a las que plantea el modo gótico.

Al versar sobre personajes y situaciones en torno al indígena, los "cuentos peruanos" de García Calderón han sido constantemente asociados al indigenismo, a pesar del modernismo patente en su estilo. Por ello, los cuentos de García Calderón se encuentran suspendidos en una posición ambigua e incómoda entre distintos paradigmas estéticos. Dentro del canon peruano, el indigenismo ocupa un lugar cercano al regionalismo y al realismo y, por ello, diametralmente opuesto al fantástico y el gótico. Así lo plantea Alberto Portugal en su ensayo pionero "¿Un Gótico Peruano?", en el cual vislumbra la importancia de desasociar a *La venganza del cóndor* del paradigma del realismo social y leer esta literatura como gótica. Este proceso "nos permite ver el grado en el que ésta se construye en oposición a una estética realista." (Portugal, 2008: 74). Es en el choque entre el preciosismo modernista y el ojo brutal del indigenismo civilista donde se gestan las contradicciones de las cuales surge el gótico. Gerald E. Hogle propone, al hablar del gótico, que:

In general, these deep fears and longings in western readers that the Gothic both symbolizes and disguises in "romantic" and exaggerated forms have been ones that so *contradict* each other, and in such intermingled ways, that only extreme fictions of this kind can seem to resolve them or even confront them. (Hogle, 2002: 4)

Las contradicciones extremas que este modo oculta tras sus múltiples pliegues serían entonces consustanciales al gótico, el único modo literario que podría representarlas y confrontarlas. El gótico en Ventura García Calderón es, también, una forma de representación exagerada y extrema que, pese a ello, es difícil de detectar como tal, dado el lugar específico que el indigenismo ocupa en la tradición literaria peruana.

Comprender el posicionamiento de los cuentos peruanos de García Calderón, particularmente de *La venganza del cóndor*, dentro del paradigma del indigenismo es

crucial para comprender tanto su controvertida recepción inicial como el andamiaje ideológico que mueve el miedo, elemento central a sus historias. La crítica inicial a *La venganza del cóndor* buscó en esta un retrato verista del indígena peruano. Esto explica parcialmente la recepción negativa del texto en el Perú, donde, para los indigenistas contemporáneos a su publicación, García Calderón falseaba la verdad, mientras que la crítica europea (francesa en su mayoría) lo evaluó con similares parámetros de verismo, pero se vio satisfecha: era un vistazo fidedigno al exótico país de los Incas. La doble recepción de *La venganza del cóndor* no solo nos recuerda la cualidad bifronte de los textos de García Calderón (escritos para la ciudad de las luces pero con la Lima letrada aún en mente) sino que recuerda la multiplicidad de discursos existentes en torno al indígena, tanto en Francia como en Perú. En este último país, el discurso sobre el indígena y sus derechos frente al Estado, el indigenismo, tuvo varios momentos contrastantes, cambio que jugó un rol fundamental en el rechazo a *La venganza del cóndor*.

2. EL INDIGENISMO EN EL PERÚ

Si bien se puede hablar de indigenismo tanto en múltiples países de la región andina como en México, este tuvo una historia particular en el Perú. Como propone Manuel Andrés García en *Indigenismo, izquierda, indio: Perú, 1900-1930*, “A diferencia de lo acontecido en México la imagen del indígena que se forjó en el país andino seguía siendo [...] la de un ser bárbaro e infantil al que había que mantener vigilado para controlar sus desatinos” (García, 2010: 28).

El punto de origen y definición precisa del indigenismo peruano son materia de controversia. La acepción más laxa es aquella que lo caracteriza, de acuerdo con Natalia Majluf en *La Invención del Indio*, como “la vindicación social y política de las poblaciones indígenas” (Majluf, 2022: 27). Sin embargo, como explica la propia Majluf, esta definición no distingue los cambios telúricos que se dieron entre distintas generaciones de indigenistas, cambios que produjeron un choque absoluto entre el indigenismo civilista de *La venganza del cóndor* y las ideas sociales de indigenistas posteriores.

Pese a que se puede hablar de textos que abordan la defensa del indígena americano tan antiguos como la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas, el indigenismo del que hemos de hablar en este trabajo es esencialmente moderno y se remonta a un momento específico en la República, como respuesta a la impronta de la “modernidad”. En *The Idea of Latin America*, Walter Mignolo plantea el vínculo inextricable entre la idea de modernidad y la reproducción del modelo colonial, paradigma reiterado en el estado poscolonial peruano. Tras la independencia, la oligarquía criolla se erige con el poder, y el indígena, referido en aquel entonces como “indio”, se configura como uno de los problemas constitutivos a este proyecto de nación. El “problema del indio” es, a decir de Jorge Coronado, un problema consustancial a la pregunta por la modernidad de la nación:

As a result, the indio, represented by others' projections, became the critical component of the new configurations of Andean society and culture that these practices imagined. That is to say, the discourses of indigenismo were always also ways of figuring how the region might, in its own way, become modern. (Coronado, 2009: 1)

Esto explica que, más allá de las distinciones entre sus diferentes momentos, el indigenismo fue una forma de expresión "... mediada por la visión del indio elaborada en la ciudad. El indigenismo fue fundamentalmente un fenómeno urbano y obedeció a la curiosidad de la población urbana que desconocía la vida y la cultura del indígena" (Kristal, 1988: 60-61). Majluf afirma que estos orígenes develan la naturaleza del objeto de estudio y comentario del indigenismo, el "indio", como tal, un "objeto" fantasmático desconectado de las comunidades indígenas reales. Así, el indigenismo trabaja con "... un indio ideal, un concepto casi sin conexión con la población indígena, concebido y entendido como representación" (Majluf, 2022: 29).

Como señala Majluf, el indigenismo se inscribe en un paradigma cultural donde están implicadas dos nociones enfrentadas de cultura: por un lado, la cultura entendida como el proyecto de modernidad occidental impulsada por los criollos pertenecientes a lo que Rama denominó la ciudad letrada, y, por otro, la exaltación de la variedad en el acervo cultural como valor intrínsecamente positivo (Majluf, 2022: 35). Estas dos acepciones de lo que la cultura representa son abiertamente contradictorias entre sí: la modernidad en un estado poscolonial, como comenta Mignolo, implica directamente el desarrollo del proyecto colonial puesto en suspenso: "to complete the incomplete project of modernity means to keep on reproducing coloniality" (Mignolo, 2005: xv). Por ello, el proyecto de estado "moderno" solo considera sus propios aparejos como medios válidos de progreso. Así, el indigenismo, como producto cultural esencialmente criollo, oscila entre la atracción hacia su objeto de estudio, dada la veneración irrestricta a la idea misma de la diferencia, y la abyección. Como comenta Efraín Kristal, el indígena es para el indigenismo a la vez "seductor y peligroso" (Kristal, 1988: 66). En esta contradicción podemos hallar tierra fértil para los afectos góticos que Ventura García Calderón ha de evocar en *La venganza del cóndor*.

Temeroso pero atraído a la vez por la figura del "indio", el primer indigenismo es el más ajeno a reclamos sociales por parte de las comunidades indígenas que inspiran sus historias y poemas. Tal es la desconexión que algunos autores (entre ellos, José Carlos Mariátegui y, posteriormente, Tomás G. Escajadillo y Jorge Coronado) se resisten a denominarlo como tal, prefiriendo el término "indianismo". Este se enfoca, asimismo, en las glorias del incario en feroz combate con los conquistadores españoles. Maud Yvinec apunta hacia los orígenes de este discurso en intentos posindependentistas de apuntalar la idea de nación:

En los años 1830-1840, los caudillos de turno utilizaron la referencia al «suelo de los incas» en los conflictos internacionales para exaltar el nacionalismo — mientras que sus mismos enemigos se situaban a veces en el territorio del antiguo Tawantinsuyu— así como también utilizaron la referencia a «las sabias leyes de los incas» en los conflictos nacionales para justificar sus proyectos. (Yvinec 288)

Es en la raíz donde se gesta el paradigma que Cecilia Méndez resume en el título de su afamado texto “Incas sí, indios no”, que continuará en los siglos siguientes. Coronado resume esta actitud al mencionar que el indianismo “...portrayed the indio in a sentimental light and was noticeably silent regarding the indigenous population’s social, economic, and political marginalization in modern Latin America” (Coronado, 2009: 5).

El “Blasón” de José Santos Chocano, laureado “poeta nacional” del Perú, es un ejemplo perfecto del discurso indianista transformado en verso: “La sangre es española / y peruano el latido / y de no haber sido poeta tal vez hubiera sido / o blanco aventurero o indio emperador” (Chocano, 35: 1908). Como plantea Chocano en estos versos, la gesta agónica entre el “blanco aventurero” y el “indio emperador” es discursivamente fundamental para la ideación identitaria del “criollo”, pese a sus amplias contradicciones y bordes difusos. Esta “caracterización de lo criollo con la herencia española y de lo autóctono con lo genuinamente peruano” generaría entonces “una tendencia que apelaría a lo indígena como receptor de los más sustanciales componentes del Inkario-reconocido como germen de la peruanidad-pese a los siglos de dominación foránea y a una República que poco había hecho por reivindicarlos” (Andrés García, 2010: 32).

El indianismo evolucionará paulatinamente desde este primer momento “romántico, decorativo y superficial” (Chang Rodríguez, 2012: 147) hacia un “indigenismo civilista” (Kristal, 1988: 60) crítico del latifundio y su abuso del indígena mediante el despiadado régimen del “enganche”⁴. Sin embargo, este momento discursivo de raigambre colonial fundamenta sus afirmaciones con teorías pseudocientíficas con respecto a la raza y el devenir del país. La imagen del indígena peruano sigue siendo idealizada y fantasmática a un grado tal que, para Tomás G. Escajadillo, crítico acérrimo de Ventura García Calderón, muchos de estos textos estarían más emparentados con el indianismo anterior (Escajadillo, 1989: 119). El indigenismo civilista/indianismo civilista tuvo una vertiente literaria, en la pluma de Ventura García Calderón, y una político-social que, a decir de Ricardo González Vigil, fue encarnada por los tres “grandes ensayistas” de esta época: José de la Riva Agüero, Víctor Andrés Belaúnde y Francisco García Calderón.

Si bien el argumento de que la memoria de Ventura García Calderón no debería verse manchada por las palabras de Francisco, uno de los más importantes ideólogos del racismo (seudo) científico del Novecientos, es innegable que los textos literarios del primero son manifestaciones artísticas de las propuestas ideológicas del segundo. En palabras de González Vigil, “Le cupo a Ventura ser el creador que confirió vida literaria a esa meditación peruanista” (González Vigil, 1990: 51). Las nociones raciales de Francisco García Calderón se ven manifiestas en su libro *Le Pérou Contemporain*, que

4 El régimen del “enganche” consistía en el pago de un anticipo por parte del gamonal a un número indeterminado de personas indígenas como mano de obra a través de un intermediario denominado “enganchador”. Así, los indígenas quedaban atados a la voluntad del gamonal quien los exponía a trabajos duros y peligrosos (particularmente en las minas). La llegada agresiva de ciertos elementos “modernos” a los andes, entre ellos la moneda, fue una de las razones principales que empujó a las comunidades indígenas a someterse a este régimen, el cual, en la práctica, era de semi-esclavitud. (Trazegnies Granda 15)

no solo fue escrito en francés, sino que emplea el racismo científico que manaba de Europa, particularmente de Francia, e inspiraba a los intelectuales de su generación. El determinismo racial era la teoría pseudo-científica preponderante en la cual se cifraba el futuro de un Estado nación. De acuerdo con la apreciación de Filhol, "Para [Francisco] García Calderón, la inferioridad de la raza indígena era un hecho indiscutible. Ni la veía capacitada para progresar por sí sola ni pensaba que pudiese afrontar la libertad sin caer en la explotación y la servidumbre" (Filhol, 2013: 47). Francisco García Calderón fue uno de los ensayistas que vieron "la tristeza y la melancolía como el rasgo principal de una civilización indígena, cuyo momento de auge fue la época pre-colonial y que, tras esa etapa, se sumergió en una profunda decadencia" (Fihol, 2013: 195).

El deterioro racial no era propiedad exclusiva del indígena: también el criollo representaba una instancia degradada con respecto a su original europeo. En el Perú, el "blanco aventurero", por su contacto con lo que era percibido como "inferior" se habría degradado, desdibujándose hasta llegar al "criollo". José de la Riva Agüero escribe en su tesis sobre la literatura peruana, *Carácter de la literatura del Perú independiente*, que:

La raza española trasplantada al Perú degeneró de sus caracteres en criollismo. [...] La influencia debilitante del tibio y húmedo clima de la costa, núcleo de la cultura criolla; el prolongado cruzamiento y hasta la simple convivencia con las otras razas india y negra; y el régimen colonial que, apartando la vida activa, del pensamiento, de la guerra y del trabajo y favoreciendo el servilismo y la molicie, produjo hombres indolentes y blancos; tales fueron los factores principales que determinaron esta transformación. (Riva Agüero, 1962: 69)

Aunque la identidad del criollo se plantease como una degradación, el indígena seguía siendo la alteridad absoluta, el gran "Otro" que daría forma a la identidad criolla por oposición (Majluf, 2022: 47). Enrique López Albújar⁵, autor de los sangrientos *Cuentos Andinos*, desarrolla esta perspectiva planteando un abismo insalvable entre el criollo y el "indio", entendido como un monstruo inherentemente tendencioso. En "Sobre la psicología del Indio", publicado en la revista *Amauta*, el autor dibuja la naturaleza teratológica del "indio", figurado del indigenismo, en su potente y aterrador párrafo inicial:

El indio es una esfinge de dos caras: con la una mira al pasado y con la otra, al presente, sin cuidarse del porvenir. La primera le sirve para vivir entre los suyos; la segunda para tratar con los extraños. Ante los primeros se manifiesta como es; ante los segundos, como no querría ser. Bajo el primer aspecto es franco en el trato, solemne en el rito, intransigente en sus prerrogativas, orgulloso en la función de sus cargos, déspota en el mando, celoso en sus fueros, recto e incorruptible en la justicia, transigente en el honor, despiadado en la venganza, breve y altisonante en la oratoria terriblemente lógico en la controversia, amo y señor en el hogar... Bajo el segundo, hipócrita, taimado, receloso, falso, interesado, venal, negligente, sórdido. Esta dualidad es la que norma su vida, la que lo exhibe

5 Enrique López Albújar (1872-1966) marcó otro hito en la historia del indigenismo literario con sus *Cuentos Andinos*. Si bien él también criticó la imagen estereotipada y distante del "indio" que planteó García Calderón, la presentación que realiza del mismo en sus cuentos es altamente controversial. Las historias de los *Cuentos Andinos*, inspiradas por la labor de López Albújar en la zona andina del Perú como juez de paz, presentan a un "indio" excesivamente brutal y violento. Tiempo después José María Arguedas rechazaría tanto la representación del "indio" de García Calderón como la de López Albújar.

bajo esta doble personalidad, que unas veces desorienta e induce al error y otras, hace renunciar a la observación por creerle impenetrable. (López Albújar, 1925: 1)

López Albújar pinta una imagen poderosa e ilustrativa de lo que era el “indio” en aquel momento histórico para el discurso de la ciudad letrada. Un ser bicéfalo por naturaleza, el “indio victimizado, inescrutable y melancólico” (Majluf, 2022: 59) oculta a “los extraños”, tras la máscara hipócrita del llanto, la rabia, su ser “despiadado en la venganza”. La sed de venganza del oprimido no es únicamente un tropo clásico del cuento (Filhol, 2013: 193), sino que es un temor que constituye al modo gótico desde sus orígenes en *El castillo de Otranto*. En este nuevo contexto, el discurso que despierta el miedo a la venganza se reactualiza; situado en los Andes contemporáneos a su autor mientras el acto a ser vengado se ubica en el pasado: en la conquista.

2.1. *Indigenismo gótico, Indigenismo fantástico*

El indígena teratológico, convertido en una monstruosa esfinge de insaciable sed de venganza por el crimen de la conquista, es uno de los puntos donde el indigenismo y el gótico convergen. Como descubre Portugal en su artículo, inspirado por las ideas sobre el gótico de Fred Botting, los puntos de contacto entre el indigenismo y el gótico no son meras coincidencias, sino que el gótico es

... una forma de la imaginación socialmente localizada, que se elabora frente a lo que se percibe como una amenaza o un reto al proyecto civilizador—al proyecto modernizante, de construcción de una nación. Tal vez esto es lo que se procesa en la obsesión de Ventura García Calderón con los actos de violencia retributiva. (Portugal, 2008: 66)

La venganza del cóndor, “el libro literario más importante del exilio civilista” en palabras de Kristal (Kristal, 1988: 66), representa, como su nombre sugiere, la cristalización de esta visión del “indio” desde la perspectiva del indigenismo civilista: el punto de convergencia entre la construcción de un miedo específico, el modo gótico y la conveniencia narrativa⁶. El indígena es, entonces, desde esta perspectiva, una amenaza para el Estado nación criollo dadas sus características monstruosas, poderes atávicos y obsesión vengativa. Así, el miedo al contagio, propio del gótico imperial, es llevado al extremo: el miedo a la contaminación se convierte en el miedo a la destrucción total del régimen colonial que el criollo continúa apuntalando aún tras las independencias en el continente.

En *Rule of Darkness*, Patrick Brantlinger delinea las principales características de lo que llamará gótico imperial (Imperial Gothic): el miedo a la regresión individual (*going native*), la contaminación y la reducción de espacios de conquista posibles para el hombre blanco (Bratlinger, 2013: 230). Los dos primeros miedos se presentan en el

6 Como comenta Filhol, al tener el cuento un espacio inherentemente limitado para narrar una historia, la venganza es una trama simple y conveniente para un texto de esta longitud.

aparato intelectual criollo de manera similar a lo que apunta Bratlinger en relación a lo escrito por Joseph Conrad en *Heart of Darkness*. Kelly Hurley, en *The Gothic Body*, asevera que "the partial humanness, or abhumanness, of the African, American Indian, Polynesian, and other 'savage' peoples is simply a given; they represented a point somewhere between the ape and the white man on the evolutionary scale" (Hurley, 2004: 107). La regresión individual del blanco acriollado por el contacto contaminador de la "raza inferior" que señalaba Riva Agüero dibuja un patrón muy similar al del racismo científico del norte global que le sirve como inspiración. Sin embargo, en cuanto al fin de la exploración y de territorios vírgenes que expoliar, en el gótico imperial criollo la voz narrativa se encuentra frente a una aterradora paradoja: el territorio conquistado no es un "allá" alejado e invisible, sino que está mucho más cerca, incluso bajo sus propios pies. ¿Es el Perú, en la totalidad de su territorio, "su" tierra, la tierra conquistada por ellos, o un espacio aún por conquistar? El criollo, al no ser ni el blanco aventurero ni el indio emperador, es particularmente vulnerable a la "barbarie" que pueda provenir de ambos polos degradados y, por ello, tanto a la regresión individual como a la contaminación total. El criollo que ostenta el poder, la versión "degradada" del español, existe en la posición descentrada del heredero del colonizador que, sin embargo, nace, crece y existe en el territorio expoliado. Las nociones de conquistador y conquistado, de territorio desarrollado y por desarrollar, colonizado y por colonizar no ostentan bases sólidas, sino que, por el contrario, son particularmente vulnerables a colapsar una sobre otra.

Las líneas divisoras entre civilización y barbarie, cultura y naturaleza, son aterradoramente permeables desde el punto de vista del colonizador, quien aún habita el territorio expoliado. En "Nature, Post Nature," Timothy Clarke argumenta que el debate sobre la noción de la "Naturaleza" también gira en torno a lo que es considerado "lo externo", noción que a su vez se compone de elementos como "the sea, the atmosphere, people outside the 'developed countries' and, above all, the future". El colapso de ese binario representaría "... that the consequences of human action do not go away anymore" (Clark, 2013: 82). Para el criollo, las consecuencias fácticas del acto de la conquista nunca se fueron, están presentes de manera constante, ya que no hubo jamás un "allá" transatlántico, sino que este es un lugar mucho más cercano, un territorio que constantemente recuerda la violencia inherente al acto de conquista.

Al estar geográficamente próximo y por ello ser fuente de ansiedad, el espacio andino es constituido como el locus del terror, parte del cuerpo viscoso de la barbarie/naturaleza. Gerald Hogle propone que:

a Gothic tale usually takes place (at least some of the time) in an antiquated or seemingly antiquated space. [...] Within this space, or a combination of such spaces, are hidden some secrets from the past (sometimes the recent past) that haunt the characters, psychologically, physically, or otherwise at the main time of the story. (Hogle, 2002: 29)

Para reforzar estas barreras y afianzar el miedo que los separa, desde el discurso criollo, los Andes fueron construidos como un mundo de peligro latente, un lugar “antiguo” y “anticuado” en su historia y prácticas que oculta numerosos secretos “oscuros”. Portugal afirma esto al plantear que el espacio andino:

ese mundo es percibido como problema y amenaza: como el lugar del mal, real o potencial; un espacio anclado en el pasado, lo primitivo, lo irracional; una dinámica desde la cual esas fuerzas regresan y amenazan con destruir todo lo que la “civilización” ha construido entre “nosotros”. (Portugal, 2008: 65)

Para la década del veinte, en la que se publica *La venganza del cóndor*, la cuestión territorial es fuente de aun mayor ansiedad para la oligarquía criolla, ya que su control sobre la tierra estaba siendo cuestionado desde la propia tradición indigenista. Los indigenistas contemporáneos a la publicación del texto ya no ostentaban el discurso civilista, sino uno abiertamente antagónico contra la oligarquía de la cual García Calderón formaba parte⁷. Tras la publicación de textos determinantes como los de González Prada (“Discurso en el Politeama”), Luis E. Valcárcel (*Tempestad en los Andes*) y José Carlos Mariátegui, el indigenismo ya no era solo una corriente literaria, sino que era un movimiento político, intelectual y social directamente involucrado no con la mera defensa del “indio”, sino con su reivindicación social. La literatura asociada al movimiento era, por lo tanto, comprometida y regionalista (Filhol, 2013: 115), cosa que no comparte con la prosa de García Calderón.

En cada una de sus instancias, la crítica social y política proveniente del indigenismo peruano se hace más incisiva, hasta llegar a los *Siete ensayos de Interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui en 1928. En ellos, Mariátegui plasma los debates del indigenismo de la década y cuestiona intentos de intelectuales empeñados en resolver el “problema del indio” eludiendo empero la cuestión económico-material. Llama a éstos “ejercicios teóricos –y a veces solo verbales– condenados a un absoluto descrédito” al servicio de “ocultar o desfigurar” la realidad del problema (Mariátegui, 2007: 26). Para Mariátegui, “La cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de la propiedad de la tierra” (Mariátegui, 2007: 26). Siguiendo lo planteado por Mariátegui, este sería el gran miedo escamoteado y oculto por la clase oligárquica, el miedo a la última consecuencia de la justicia retributiva: la devolución de las tierras a las comunidades indígenas y, por consiguiente, el que la clase que ostenta el poder sea despojada de las mismas por los vengativos “indios”.

Lo manifiesto en los cuentos de *La venganza del cóndor* no es un síntoma propio al cuerpo social de la nación peruana, sino, como comenta de forma análoga Robert Mighall en *A Geography of Victorian Gothic Fiction: Mapping History's Nightmares*, el ejercicio de poder de la clase social que lo ostenta, pese a su inherente debilidad. La

7 El indigenismo como movimiento social y político surge en el contexto del Oncenio de Leguía y sus políticas reivindicadoras del indígena, uno de múltiples intentos por dejar atrás los marcos ideológicos de lo que Jorge Basadre denominó la “República Aristocrática”.

construcción del miedo al "indio" por parte del criollo es una forma útil de afianzar su débil posición, una "hegemonía parcial" ostentada desde las urbes, enfrentada al reto de "sobrevivir en un país esencialmente rural" (Majluf, 2022: 52). El temor a un cambio telúrico de la realidad, a la inversión de roles, se ve cristalizado en incidentes como la aparición y posterior leyenda de Rumi Maqui (Teodomiro Gutiérrez Cuevas), a quien, como relata Alberto Flores Galindo en *Buscando un Inca*, "se atribuye haber organizado a fines de 1915 el ataque a una hacienda puneña, como inicio de una larga lucha que debería llevar a la restauración del imperio incaico" (Flores Galindo, 1994: 249). Más allá de los hechos históricos alrededor de Gutiérrez Cuevas, el hecho representó para algunos terratenientes "la confirmación de esa temida 'guerra de castas' y del temple vengativo de los indígenas" (Flores Galindo, 1994: 253). Flores Galindo agrega que "la guerra de castas y la revolución social" adquieren aún mayor fuerza pocos años antes de la publicación de *La venganza del cóndor*: "Entre 1919 y 1923, en los Andes del sur del Perú llegan a producirse cerca de cincuenta rebeliones" (Flores Galindo, 1994: 254).

Dado que los textos de García Calderón instancian la visión de una débil oligarquía, era claro que *La venganza del cóndor* sería repudiada por los intelectuales de vanguardia que rechazaban estos discursos. Entre el texto de Conrad y el de García Calderón habían pasado veinticinco años; las ideas esbozadas por el segundo ya no eran tolerables para los intelectuales peruanos. Ellos llamaron la atención sobre la representación peyorativa y racista que García Calderón realiza del indígena andino, representación que responde a un momento anterior tanto en términos estéticos como ideológicos⁸. Por otro lado, los elogios recibidos por la antología de García Calderón, provenientes en su mayoría de Francia, aclamaron lo que ellos consideraron un retrato fidedigno, sin reconocer las estructuras del cuento fantástico que sus compatriotas cultivaron y los patrones de racismo pseudocientífico enhebrados en este.

Como explica Portugal, la cuestión de la recepción de textos como *La venganza del cóndor* está íntimamente ligada al género en el cual se les ha categorizado y viceversa. Pese a no ser siempre reconocidos como tales, los cuentos más importantes de *La venganza del cóndor* están contruidos sobre un andamiaje fantástico que calza perfectamente con los estrictos paradigmas de Todorov con respecto al género. Sin embargo, al estar inscritos dentro de la tradición indigenista ocupada ya con cuestiones de la realidad nacional y su dimensión material, el texto de García Calderón aparece al menos una década demasiado tarde. La antología que no despertó sospecha en Europa queda en un limbo en la historia de la literatura peruana: se convierte en un artefacto gótico en sí, una máquina del tiempo ajena tanto temporal como genéricamente.

Sin embargo, el reconocer que el texto de García Calderón es de corte decididamente fantástico no puede reducirse a una simple afirmación formal, algo

8 El debate en torno a *La venganza del cóndor* se da tan pronto como el texto es publicado en Lima y en París y se reactiva décadas después. Este debate en dos tiempos incluye a figuras cruciales de la crítica literaria peruana y latinoamericana como Jorge Basadre, Antonio Cornejo Polar, Vargas Llosa y Arguedas, entre los detractores, y André Malraux, Gabriela Mistral y Luis Loayza entre los defensores. El debate en torno a la obra incluye también voces que cambiaron de postura, como Luis Alberto Sánchez. Para un recuento detallado de este complejo debate ver Filho y Valenzuela Garcés.

que Portugal también apunta al decir que “en una literatura que surge como respuesta a la experiencia de un exceso de realidad, la ‘distorsión’ es en ella condición de la ‘representación’” (Portugal, 2008: 76). Esta apreciación disloca por completo el modo en el cual se recibe la antología y lo asocia al modo irreal de la representación fantástica. Así, se le puede alejar de las demandas de verismo sin dejar de lado el horror de su contenido íntimamente ligado al “macabro social” del que habla Portugal (Portugal, 2008: 68).

3. “LA VENGANZA DEL CÓNDOR”: ENTRE EL BLANCO AVENTURERO Y EL INDIO EMPERADOR

Entre las páginas de *La venganza del cóndor*, donde se encuentran venganzas momificadas al estilo de la maldición de Tutankhamon (“La momia”) y casos de bestialismo y enfermedad (“La llama blanca”), el cuento homónimo sigue destacándose tanto por su belleza formal como por el ominoso secreto que oculta tras múltiples capas de modelado literario directamente influenciado por el cuento modernista y la tradición literaria europea.

El secreto común a todos los cuentos que versan sobre indígenas andinos contenidos en *La venganza del cóndor* es, en un primer nivel, el “pacto oscuro”, como lo llama Ventura García Calderón (García Calderón, 1925: 14), entre el indígena y la naturaleza, ejecutora fáctica de su venganza. El cuento homónimo se destaca, sin embargo, por la resonancia semántica de su presentación, en la cual el esquema civilista (el latifundista abusivo contra el “indio”) se remonta a un momento histórico anterior, reactualizando el combate atávico entre Incas y Españoles, entre los remanentes degradados del “blanco aventurero” y del “indio emperador”.

Si bien García Calderón no explicita el origen del capitán González (quien abusa del “indio” en la historia titular de la antología y es objeto de la venganza), lo poco que se sabe de él es que es, como el protagonista, foráneo al territorio, de raza blanca y militar. Este último detalle, la distancia establecida entre él mismo y el protagonista del fuero civil (el capitán lo llama “mi doctorcito” por ser estudiante de derecho, señal definitiva de su pertenencia al ámbito de la ciudad letrada) ensancha el cisma entre los dos personajes occidentales y blancos de la historia: el capitán González, “un bárbaro” que golpea y maltrata a los indígenas, y el propio protagonista, un criollo de la sociedad civil que se rehúsa a participar de aquellas prácticas. Así, la figura del capitán González representa al criollo degradado por su espacio y recuerda los peores rasgos del “blanco aventurero”, en otras palabras, la “barbarie” de la conquista.

García Calderón dista mucho de ser el primer escritor que caracterizaría al linaje de los conquistadores como villanos góticos. La oposición protestantismo/catolicismo –siendo el primero de estirpe inglesa y el segundo, proveniente del sur europeo; el primero, iluminado, y el segundo, bárbaro– es un elemento intrínseco al paradigma del gótico continental. Este binario nutre y a su vez es nutrido por usos políticos de la “leyenda negra” en torno a la conquista. Por ello, Matthew Lewis sitúa *El Monje*

en Sevilla y Anne Radcliffe realiza un proceso similar en *El Italiano*. Como revela la obra de Radcliffe, los calabozos y torturas de la inquisición aparecen como vestigios medievales, síntomas del oscurantismo y barbarie atribuidos al catolicismo (Mighall, 2007: 21). En el continente americano, Poe también empleó el espectro de la inquisición en "El pozo y el péndulo" para evocar terror. En "La venganza del cóndor", el "blanco aventurero" de la épica de Chocano aparece degradado a un esbozo unidimensional en el cual la tiranía es el rasgo preponderante. Mighall plantea que, en la tradición del gótico inglés, los únicos personajes realmente atávicos son los villanos, mientras el héroe o heroína representa, comparativamente, cierto ideal de modernidad (Mighall, 2007: 9). En el caso de "La venganza del cóndor", este paradigma vuelve a aparecer adaptado al contexto del imaginario criollo: este se convierte en un protagonista testigo, el abanderado de la ciudad y de la modernidad, simple espectador de un combate antiguo que se vuelve a instanciar ante sus ojos. Este personaje, con el cual el lector se ha de identificar, no comparte ni la crueldad bárbara de los métodos del español conquistador ni la barbarie salvaje del "indio", pero es, por la fragilidad de su identidad, vulnerable a ambos extremos.

El polo opuesto del binomio, el indígena, exhibe un tipo completamente distinto de barbarie. Su barbarie parte del determinismo racial que Francisco García Calderón planteaba en sus ensayos, alimentados directamente por el paradigma racista europeo. Por ello, como comenta Kristal, "se le puede disciplinar, pero no se le debe explotar para no despertar el atavismo de su raza" (Kristal, 1988: 66). Este atavismo coloca al "indio" firmemente del lado de la barbarie, en el binomio civilización/barbarie, y de la naturaleza, en el binomio naturaleza/cultura. En *La venganza del cóndor*, lo "natural" y el "indio" imaginario forman parte de un solo cuerpo: la naturaleza en su expresión más bella y cruel. Cuando alguna parte de este cuerpo viscoso (Hurley, 2004: 38) es atacado el cuerpo responderá con igual violencia mediante otro de sus apéndices. El patrón se repite con otros seres del reino animal ("La llama blanca", también parte de la antología *La venganza del cóndor*) y redundando en el paisaje (las afiladas montañas, presentes en todos los cuentos andinos de García Calderón). El indígena caracterizado como el "indio" mediante los usos del discurso gótico es parte constitutiva del cuerpo del gran Otro en el binomio civilización/barbarie o naturaleza/cultura.

Que el vengador del "indio" no sea otro humano sino un animal calza a la perfección dentro de este paradigma, particularmente al ser este el cóndor andino. La venganza de los animales es también un tópico común a los cuentos góticos y de terror como "El gato negro" de Poe o "El escuerzo" de Leopoldo Lugones.

El cóndor, una de las aves más grandes del mundo y de mayor envergadura, es el ejecutor perfecto de esta venganza desde un punto de vista semiótico occidental. No solo es el cóndor, como el gato del maestro americano, de color negro, sino que su volumen en sí mismo ya es una amenaza. Al ser el cóndor andino un ave carroñera, esta no debería representar peligro para el ser humano: su sed de venganza solo se despierta cuando sus "ojos iracundos" ven los actos de violencia cometidos contra el "indio" (García Calderón, 1925: 13).

Por otro lado, sí existe una relación fáctica e histórica entre las comunidades indígenas y el cóndor, siendo este un motivo crucial en la religión y arte andinos. El cóndor representa el Hanan Pacha (mundo de arriba), el orden de lo elevado en la división tripartita de la cosmovisión andina compuesta por el Hanan Pacha, Kay Pacha (aquí, puma) y Uku Pacha (subterráneo, amaru-serpiente). Por ello, el cóndor es una figura prominente en el arte andino tanto en textilería como metalurgia y cerámica. El valor religioso y simbólico del cóndor, pese a su constante oscilación, ha mantenido su vigencia en la región andina. Como explican Millones y Meyer en *La Fauna Sagrada de Huarochirí*:

En el orden sagrado se le reconoce como al ave más cercana a las montañas, que son, a los ojos de la población de origen indígena, las divinidades o su expresión, visibles a los seres humanos. No es extraño, entonces, que, en las sesiones de los maestros curanderos (especialmente en la sierra sureña del Perú), las invocaciones al cerro protector de la comunidad tengan como respuesta la presencia de un cóndor, que acudirá al reclamo del *paqo*, *pampamisa* o *laiqa* (la última de estas denominaciones es una voz quechua que los evangelizadores tradujeron como «brujo») para escuchar y resolver los problemas de quienes participaban en la reunión. (Millones y Meyer, 2015: Cap. 3)

Pese a que el vínculo entre el cóndor, la divinidad y el Hanan Pacha es de carácter solar y luminoso, la sacralización de este es leída en el relato como obra del “pacto oscuro” entre el ave y el “indio”. García Calderón evoca un vínculo real existente entre los indígenas andinos y el cóndor no como un hecho neutro o incluso positivo sino como un elemento degradante y bárbaro, propio de aquellos que no pueden discernir entre humano y animal.

Los elementos listados (los miedos del gótico imperial ante la potencial degradación, el miedo a la venganza del oprimido, y la filiación de este con la naturaleza) se estructuran como un *agón* degradado y diferido donde los otrora gloriosos titanes se ven transformados en el despiadado capitán y el plañidero “indio”. Además de estos elementos constitutivos al relato, el cuento redonda en su intención gótica en sus formas específicas heredadas del gótico europeo y del modernismo, que analizaremos con detenimiento a continuación.

“La venganza del cóndor”, cuento homónimo de la colección y el que le da inicio, es una historia relativamente breve compuesta de tres escenas claras: la presentación de la triada de personajes (víctima, victimario y testigo), el tránsito del escenario inicial hacia el escenario de la muerte, y, finalmente, la ejecución de la venganza en dicho escenario.

García Calderón hereda rasgos claros del cuento de efecto, siendo uno de ellos el impactante inicio del relato: “Nunca he sabido despertar a un indio a puntapiés. Quiso enseñarme este arte triste, en un puerto del Perú, el capitán González, que tenía tan lindo látigo con puño de oro y un jeme de plomo por contera” (García Calderón, 1925: 9). El efecto creado por la primera frase impacta al lector de inmediato, primero, por la violencia física que describe y, segundo, por la violencia racial-estructural que revela. El sintagma utilizado por García Calderón para abrir la frase y todo el cuento, “Nunca he sabido”, denota la normalización de la violencia racial descrita en la segunda mitad

de la frase. Esto es confirmado por la siguiente oración, donde esta práctica es descrita como un "arte triste", "triste" pero "arte" al fin. De esta forma, las dos oraciones iniciales dibujan la escena a desarrollar, insertando al lector directamente dentro de un statu-quo donde la violencia racial está normalizada al punto en que ponerla en práctica es un "arte" a ser aprendido por los miembros del grupo racial que ejerce el poder.

La filiación entre la violencia, la ostentación de poder y el valor estético se conjugan en el elogio del arma con que se ejerce la violencia, el "lindo látigo con puño de oro" del capitán, como propone Juan Carlos Ubilluz en *La venganza del indio* (Ubilluz, 2018: Cap. 1). El narrador menciona que dicho látigo debe ser "irresistible" "en los flancos de las bestias y de los indios" (García Calderón, 1925: 10), filiándose momentáneamente con la estética de la violencia que González representa. Sin embargo, el narrador no comparte estos modos de trato, observación reiterada a lo largo de toda la historia, ya que aún ostenta "prejuicios sentimentales de bachiller en leyes" (García Calderón, 1925: 9). Tal es el rechazo que le inspira la violencia del capitán que detiene el brazo de este tras el primer golpe que hace sangrar a su víctima, evitando así que el "indio" sangre por segunda vez. De este modo, García Calderón presenta a los tres personajes principales de la historia conectados por la estructura de violencia racial: la víctima (el indígena, un "indio" cuyo nombre nunca aparece en la historia), el victimario (el capitán González) y el narrador testigo (el "bachiller" ciudadano).

El cuento desarrolla la tensión establecida entre estos tres personajes, profundizando cada vez más la caracterización realizada en las primeras líneas. "No se vaya con el capitán. Es un bárbaro" le advierte el posadero al narrador, ratificando la impresión primaria (García Calderón, 1925: 10). Mientras este se retira anunciando "castigos y desastres" a su retorno (frase que lo conecta con el atávico modelo del conquistador), el "indio" "castigado y perdido" ofrece ser guía del narrador. Durante su periplo por las montañas, el narrador, identificado racialmente con el capitán, comienza a sentir empatía y filiación con el mundo indígena, el cual despierta curiosidad romántica en él. La "simpatía inesperada" que ve en los ojos de las mujeres, la belleza del paisaje y el miedo inspirado por "historias que espeluznan al caminante" surten efecto en el narrador, quien dice comenzar a estar "impresionado" pero "sin querer confesarlo". La simpatía o la empatía que siente por el lugar y sus habitantes se intercala con sus propias dudas, quien, por ejemplo, al encontrar simpatía en los ojos de las mujeres, inmediatamente se cuestiona su veracidad: "¡Pero quién puede adivinar lo que ocurre en el alma de estas siervas adoloridas!" (García Calderón, 1925: 12). Así, pese a que el borde entre ambos cuerpos es difuso, el narrador reafirma su posición diferenciada del "indio", a quien, pese a empatizar con él, coloca del otro lado de la gran división (García Calderón, 1925: 12).

Es en este momento de la historia donde la descripción del paisaje, el cual será el escenario de la venganza, se vuelve crucial. Los cuentos que "espeluznan al caminante" tratan sobre "viajeros que ruedan al abismo porque una piedra se desgaja súbitamente de la montaña andina" (García Calderón, 1925: 12). Esta "montaña que se desgaja súbitamente" y que se puede "deshacer en segundos" se presenta como una trampa mortal para quien la transita descuidadamente, sin guía, condición precaria en

la que se encuentra por voluntad propia el temerario capitán (García Calderón, 1925: 11). El peligro, constantemente mencionado por el narrador, es corroborado por el “indio”: “‘Ahí viendo, *taita*’, en la quebrada agudísima, las osamentas lavadas por la espuma del río” (García Calderón, 1925: 12). El movimiento oscilante de la empatía del criollo ora por el capitán, ora el “indio”, encuentra a su vez un correlato en la oscilación entre lo alto y lo bajo, las montañas y las quebradas ambas descritas por el narrador con la misma palabra (agudas). Las osamentas al fondo de la quebrada exacerban el contraste y anticipan el peligro.

La tensión que causa la mención de la muerte se distiende mediante la descripción sublime del paisaje, produciendo nuevamente el efecto de vaivén en el narrador y el lector: “Los Andes son en la tarde extraños montes grises y la bruma que asciende de las punas violetas a los picachos nevados me estremecía como una melancolía visible” (García Calderón, 1925: 12). Los “siniestros” montes, las punas “grises” y “violetas” y la insistencia sobre los elementos afilados de la montaña, (“los picachos nevados”) componen un paisaje sublime y digno de contemplación romántica. La reacción del narrador ante el mismo, la evocación de la melancolía, lo vuelve a filiar con el paradigma racial civilista del “indio”, cuyo carácter supuestamente condenado a la tristeza estaría, de acuerdo con el paradigma del determinismo geográfico, condicionado éste. Simpatía y duda, angustia y contemplación, son altos y bajos que atraviesan el viaje transandino descrito en la historia. El narrador, por momentos, conmisera con el “indio”, y, por otros, pertenece al mismo grupo que el capitán González. El vaivén, la fragilidad y permeabilidad de su propia posición identitaria vuelven al personaje adicionalmente vulnerable a la “barbarie” que se describe a su alrededor.

Este camino, sin embargo, rodeado de montañas que asemejan vértebras y “tan vecino a la hondonada mortal” parece conducir, de acuerdo con el narrador “como en las antiguas alegorías sagradas, a un paraje siniestro” (García Calderón, 1925: 12). El narrador no lo explicita, pero la referencia apunta hacia un periplo semejante al de Dante, conducido por Virgilio, o al del propio Eneas, siendo ambos viajes, empero, descensos, mientras que el narrador de García Calderón asciende. Pese a ello, la metáfora del descenso al infierno o al Hades no se pierde dado el desenlace de la historia. El lado peligroso del paisaje sublime, anunciado por la imagen del camino siniestro, aparece nuevamente para recordarle al narrador su diferencia, cosa que es ratificada por la mirada “iracunda” de los cóndores, autores fácticos de la venganza. Es en este escenario donde, finalmente, la venganza se concreta:

Un ruido profundo retembló en la montaña: algo rodaba de la altura. De pronto, a quince metros de mí, pasó un vuelo oblicuo de cóndores, y entonces, distintamente, porque había llegado a un recodo del camino, vi rebotar con estruendo y polvo en la altura inmediata una masa oscura, un hombre, un caballo tal vez, que fué sangrando en las aristas de las peñas hasta teñir el río espumante, allá abajo. Estremecido de horror, esperé mientras las montañas se enviaron cuatro o cinco veces el eco de aquella catarata mortal. Un cono invertido de alas pardas giraba como una tromba sobre los cadáveres. (García Calderón, 1925: 13).

La trampa que había sido dispuesta en párrafos anteriores es puesta en acción, combinando las piedras y sus filosas puntas, descritas reiteradas veces, con el río que lavaba los cráneos, ahora teñido de sangre. Antes de ver la escena de muerte o el cadáver, sobre el cual el narrador casi ni se detiene, este oye un "ruido profundo" que se repite "cuatro o cinco" veces. Como el eco, distante y gaseoso, la venganza del cóndor es un eco de un eco, alejado en múltiples instancias de su razón de ser. Si bien el narrador finalmente aclara la conexión entre el cóndor y el indígena, esta, como ya hemos presentado, es evidente. Este hecho es reforzado por el actuar del "indio", quien se retira momentos antes de que ocurra el accidente, reiterando la filiación entre él y el cóndor "iracundo". El indígena no se venga directamente, es el cóndor quien inicia la acción, y las afiladas piedras, las que finalmente desgarran al capitán. La caída en sí misma, acción descrita como "rebotar", es una muerte también diferida, un descenso escalonado. Este es uno de los momentos donde el efecto que produce el modo gótico en el relato se hace más claro: el núcleo del miedo es postergado, diferido y disfrazado de algo distinto. Como se comentó previamente, este es un elemento constitutivo del gótico, el acto de ocultamiento y desplazamiento del secreto indecible.

Los párrafos finales desanudan los eventos atestiguados. El "indio" explica al narrador lo sucedido y provee al lector de la primera solución al relato en el esquema de Todorov al relatar que "los insolentes cóndores rozan con el ala el hombro del viajero en un precipicio. Se pierde el equilibrio y se rueda al abismo" (García Calderón, 1925: 14). Tras explicar lo sucedido, lanza una exclamación de dolor en quechua (*ayayay*), se santigua y señala al cadáver con "ademanos de brujo". García Calderón regresa al tópico certeramente representado por López Albújar: la imagen teratológica de la esfinge que pretende sufrir pese a potencialmente ser el autor mediato del crimen.

El cuento finaliza con una reflexión silenciosa a modo de colofón:

Yo no inquirí más, porque éstos son secretos de mi tierra que los hombres de su raza no saben explicar al hombre blanco. Tal vez entre ellos y los cóndores existe un pacto obscuro para vengarse de los intrusos que somos nosotros. (García Calderón, 1925: 14)

A medida que diluye el rasgo genérico (el golpe de efecto final), García Calderón afianza los cimientos simbólicos de la imagen que nos acaba de mostrar: reitera la ambigüedad de su posición identitaria, cierra el binomio fantástico de Todorov y explicita la sinécdoque del título. La ambigüedad gramatical en el pasaje se mueve entre las tres posiciones (el espectador, el compatriota y el hombre blanco): "Yo" y "mi tierra" hacen al narrador compatriota del "indio", del cual se separa al identificarlo como "su" raza. Sin embargo, se separa también del "hombre blanco", al cual se vuelve a filiar al final de pasaje ("nosotros" los intrusos y "ellos y los cóndores"). Asimismo, el pasaje, yuxtapuesto con la explicación del "indio", desagrega las dos posibilidades que plantea Todorov como característica esencial del fantástico: ¿tuvo el capitán un accidente (incitado por los cóndores) o estaba el animal ejecutando una venganza? El sacrificio de un "hombre blanco" puede aplacar la sed de venganza del "cóndor",

sinécdoque que, como apunta Ubilluz, puede fácilmente traducirse a la venganza del “indio”. El diferir la ejecución de la venganza, tanto temporal como materialmente, exacerba el miedo y la angustia, ya que esta podría darse en cualquier momento a través de cualquier avatar de la barbarie. Como el eco de la caída, la venganza llega postergada y sin anunciarse. ¿De qué parte del cuerpo de la Naturaleza vendrá la venganza? Y si no es inmediata, si puede tardar ¿cuándo ha de llegar?

El texto finaliza retornando a la imagen del látigo, la cifra del vínculo entre el arte y la violencia, la cultura y la barbarie: “... aprendí que es imprudente algunas veces afrentar con un lindo látigo la resignación de los vencidos” (García Calderón, 1925: 14). La “lección” aprendida por el criollo es del todo ambigua: ¿contra quién se está realizando la afrenta? ¿Quiénes son los vencidos? Aquí parece no estar hablando únicamente del “indio”, sino de todo el cuerpo de los Andes, sometidos a los embates de la modernidad. Sin embargo, la afrenta contra los resignados “vencidos” no está vedada, sino que es solo “algunas veces” que no se les debe provocar. El pecado no es la violencia en sí misma, sino el exceso de ella, el goce de aquel exceso capturado por el “lindo látigo” que degrada al criollo.

En “La venganza del cóndor” radica una aguda verdad. No es el secreto gótico que García Calderón pretende develar (la comunión del “indio” con la naturaleza), ni la representación distorsionada del mismo. La verdad que se oculta tras las afiladas grietas de la montaña y las densas alas negras del cóndor es el miedo latente al cobro de la deuda histórica. “La venganza del cóndor” provee una imagen prístina de la instrumentalización de un miedo específico: el miedo de algunos criollos a ser victimizados (injustamente, a su parecer) por aquel a quien han otorgado en su imaginación poderes sobrenaturales y fuerzas siniestras, a quien, pese a ello, han sometido. La clase letrada, sin embargo, desde el punto de vista del indigenismo civilista, no es quien lastima al “indio”, sino el criollo degradado, sea este el capitán o el gamonal. Así, a la vez que construye el miedo al *pachacuti*, “La venganza del cóndor” dibuja un esquema en el cual el bachiller se desmarca del debate, es un simple espectador ante una instancia única de barbarie, no un problema estructural.

La venganza del cóndor es construida en el relato no como una cuestión de posibilidad sino de tiempo: ¿en qué momento la historia dará vuelta y el esclavo, poseedor de una combinación explosiva de ira y magia, someterá al amo? García Calderón retrata a cabalidad este miedo surgido por el irresuelto agón de la conquista. La belleza del cuento es como la belleza del látigo, un artefacto construido milimétricamente para evocar el miedo a la justicia retributiva total. Observar y analizar detenidamente la construcción del miedo en el mismo es semejante a estudiar el mecanismo de una guillotina o, como hace el propio autor, detenerse sobre la belleza de un látigo de mango dorado. Aunque desde su recepción original en el Perú “La venganza del cóndor” fue entendido como una anacrónica y ofensiva reliquia del pasado, inaceptable en una sociedad moderna, el discurso que ostenta, expuesto con brutal desnudez, aún no ha muerto: el discurso que azuza el miedo al fin del ciclo, a la inminente llegada de un *pachacuti* que ponga el orden poscolonial de cabeza, el miedo

a sufrir lo que "ellos", los "vencidos" sufrieron, el temor a la "inversión del orden" (Flores Galindo, 1994: 51).

Este espectro que aún ronda el discurso público y que asoma su terrible sombra de manera intermitente. "La venganza del cóndor", leído como texto gótico, permite analizar el carácter manufacturado de este discurso en su versión más estructuralmente perfecta, discurso que, tras los picos agudos y negras plumas, oculta la herida sangrante sobre la cual se fundó un Estado en apariencia moderno.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés García, M. (2010): *Indigenismo, izquierda, indio: Perú, 1900-1930*. Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía.
- Carrillo Silva, S. (2019): "El decadentismo modernista de Ventura García Calderón. Anomia, patologías y sátira en 'Invitación a la soledad'", *Desde el Sur*, 11, 333-341. <https://doi.org/10.21142/DES-1102-2019-333-341>
- Clark, T. (2013): "Nature, Post Nature". en L. Westling (Ed.), *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*. Cambridge, Cambridge University Press. 75-89. <https://doi.org/10.1017/CCO9781139342728.008>
- Coronado, J. (2009): *The Andes imagined: Indigenismo, society, and modernity*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- Escajadillo, T. G. (1989): "El indigenismo narrativo peruano" 75-89. *Philologia Hispalensis*, 1, 117-136. <https://doi.org/10.12795/PH.1989.v04.i01.10>
- Filhol, B. (2013): "El Perú en la narrativa de Ventura García Calderón", Alicante, Universidad de Alicante. Tesis doctoral.
- Flores Galindo, A. (1994): *Buscando un inca*, Lima, Editorial Horizonte.
- García Calderón, V. (1925). *La venganza del cóndor*, Paris, Garnier Hermanos.
- Goldberg, N. S. (2014). Rereading Ventura García Calderón, *Hispania*, 97(2), 220-232. <https://doi.org/10.1353/hpn.2014.0035>
- Hurley, K. (2004): *The Gothic body: Sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siècle*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kristal, E. (1988): "Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 14(27), 57. <https://doi.org/10.2307/4530365>
- Majluf, N. (2022): *La invención del indio: Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Malchow, H. L. (1993): "Frankenstein's Monster and Images of Race in Nineteenth Century Britain", *Past & Present*, 139, 90-130.
- Mariátegui, J. C. (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Mighall, R. (1999): *A geography of Victorian Gothic fiction: Mapping history's nightmares*, Oxford, Oxford University Press.
- Mignolo, W. (2005): *The idea of Latin America*, Malden, Blackwell.
- Millones, L., & Mayer, R. (2015): "Capítulo 3. El puma, el cóndor y la serpiente." En *La fauna sagrada de Huarochirí* Institut français d'études andines: 81-111

- Pease G. Y., F. (2014): *El dios creador andino*. Ministerio de Cultura, Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco.
- Portugal, A. (2008): «¿Un Gótico Peruano»? Representaciones de la violencia, el otro y re-configuraciones del pasado en la literatura peruana, 1885-1935, *Revista Amauta*, 67/68, 63-80.
- Riva Agüero, J. de la. (1962). *Obras completas de José de la Riva-Agüero*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ubilluz, J. C. (2018). *La venganza del indio: Ensayos de interpretación por lo real en la narrativa indigenista peruana*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Valenzuela Garcés, J. (2011). “La experiencia narrativa de Ventura García Calderón: del decadentismo modernista a la cuentística del exotismo regionalista.”(prólogo) en R. Silva-Santisteban (ed.) (2011). *Ventura García Calderón. Narrativa completa I*, Lima, Fondo Editorla de la Pontificia Universidad Católica del Perú: 9-61.
- Yvinec, M. (2013): “Reinventar el indio después de la Independencia: Las representaciones del indígena en el Perú decimonónico (1821-1879)”. *Bulletin de l’Institut français d’études andines*, 42, 287-293. <https://doi.org/10.4000/bifea.4087>

LA PRESENCIA DEL VAMPIRO DE LA LITERATURA GÓTICA EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR¹

THE PRESENCE OF THE GOTHIC LITERATURE'S VAMPIRE IN CORTAZAR'S SHORT STORIES

SERGIO FERNÁNDEZ MORENO

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

La influencia que el vampiro de la literatura gótica ejerce sobre la obra de Cortázar se manifiesta de forma muy evidente en dos de sus relatos: «El hijo del vampiro» y «Reunión con un círculo rojo». En este sentido, el objetivo del presente artículo es analizar de qué forma los atributos del vampiro retratado por el folklore y las ficciones góticas se resignifican en cada cuento y averiguar cómo el autor recurre a estos modelos para enriquecer y reorientar el significado de ambos textos.

Palabras clave: Cortázar, cuento, literatura gótica, vampiro, *Drácula*.

Abstract

The influence of the Gothic literature's vampire on Cortázar's work is quite evident in two of his short stories: «El hijo del vampiro» and «Reunión con un círculo rojo». In this sense, the aim of this paper is to analyse the extent to which the features of the vampire portrayed by the folklore and Gothic fictions are reformulated in each tale and study how the author resorts to these two models to enrich and guide the meaning of those texts.

Key words: Cortázar, short story, Gothic literature, vampire, *Dracula*.

1. INTRODUCCIÓN

El primer contacto de Julio Cortázar con las ficciones góticas se remonta a su niñez en la Argentina, donde, según el propio escritor, su imaginación infantil se vio estimulada gracias a la afición de su madre por este tipo de literatura (Cortázar,

1 Universidad Autónoma de Madrid. Correo-e: sergiofm90@hotmail.com. Recibido: 01-06-2023. Aceptado: 02-10-2023.

1975: 146). De hecho, de acuerdo con sus «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», recibió muy tempranamente la influencia de autores como Edgar Allan Poe u Horacio Quiroga, si bien no fue hasta más de una década después cuando leyó por primera vez a algunos de los narradores que gestaron y apuntalaron el género: «Horace Walpole, Le Fanu, Mary Shelley y “Monk” Lewis» (Cortázar, 1975: 147).

Por otra parte, en ese mismo artículo, Cortázar no solo considera innegable la huella que escritores como Edgar Allan Poe — que «prolonga genialmente lo gótico en plena mitad del siglo pasado» (Cortázar, 1975: 148) — dejaron en muchos de sus relatos, sino que, además, revela su admiración por *Drácula*, la célebre novela que Bram Stoker publicó en 1897 y que, al igual que otras ficciones góticas, como *Frankenstein*,

help us both deal with newly ascendant cultural and psychological contradictions and still provide us with a recurring method for shaping and obscuring our fears and forbidden desires (Hogle, 2008: 6).

Sin embargo, la fascinación del autor de *Rayuela* por la obra que inauguró la marcha triunfal del vampiro por periódicos, libros, pantallas y escenarios del mundo anglosajón (Ronay, 1972: 164) no se limita al encomio de las estrategias narrativas utilizadas por Stoker (Cortázar, 1975: 149), puesto que, como demuestra el artículo de Romero Chumacero (2010), la presencia de esta criatura se extiende a lo largo y ancho de toda la producción literaria de Cortázar. En efecto, si en composiciones como «Soneto gótico», del volumen *Salvo el crepúsculo* (1984) el poeta asume la voz del propio Drácula (Romero Chumacero, 2010: 24), en la novela *62/ Modelo para armar* la condesa Frau Marta parece evocar la figura vampírica de la aristócrata Erzsébet Báthory (Romero Chumacero, 2010: 26), a quien el folklore húngaro retrata como una asesina obsesionada con preservar su juventud con la sangre de sus víctimas (Țăranu, 2012: 81-82)². Por otro lado, el cadáver bebedor de sangre funciona en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975) como símbolo de «las empresas transnacionales dispuestas a exprimir a los países depauperados» (Romero Chumacero, 2010: 27-28), así como de los regímenes totalitarios de América Latina y de los políticos y organizaciones gubernamentales estadounidenses que los apoyaron.

Pero, además, la influencia del no-muerto inmortalizado por Stoker es muy evidente en la narrativa breve de Julio Cortázar, no solo porque «El hijo del vampiro» — un relato escrito en 1937 y recogido en *La otra orilla* (1994)³ — tiene a una de estas criaturas como protagonista, sino también porque la tenebrosa estela arrojada por los vampiros de ficciones góticas como «Carmilla» (1872), de Joseph Sheridan Le Fanu,

2 Según Țăranu (2012: 81), Cortázar pudo conocer a la llamada «Condesa Sangrienta» a través de la reseña que su amiga Alejandra Pizarnik escribió sobre el libro *Erzsébet Bathory la comtesse sanglante* (1962) de Valentine Penrose. Coincide con ella Romero Chumacero (2010: 26).

3 Este volumen «reúne cuentos escritos entre 1937 y 1945 que corresponden a un período de aprendizaje. [...] Se publica por primera vez póstumamente en *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, 2 vols. El manuscrito fue hallado entre los papeles de Cortázar después de su muerte» (Yurkievich, 2003: 1117).

o *Drácula* es también perceptible en la narración «Reunión con un círculo rojo», que forma parte del volumen *Alguien que anda por ahí* (1977). Asimismo, el primero de los cuentos mencionados esboza un retrato del muerto viviente que lo acerca a la imagen que de él nos brindan las supersticiones del este de Europa y que recuerda a la repulsiva y horripilante representación del monstruo que anteriormente habían ofrecido textos como «La familia del vurdalak» (c. 1840), de Alekséi Tolstói, o películas como *Nosferatu: Una sinfonía del horror* (1922), de F. W. Murnau.

En este sentido, resulta pertinente investigar qué rasgos del vampiro tanto de la literatura gótica como del folclore europeo incorpora Cortázar a «Reunión con un círculo rojo» y «El hijo del vampiro», y, además, tratar de comprender cómo el autor recurre a estos modelos para enriquecer y reorientar el significado de esos relatos. Dicha tarea requeriría también un estudio de las alusiones más o menos explícitas que ambos cuentos hacen a narraciones como *Drácula* y «Carmilla», especialmente si se tiene en cuenta que, de acuerdo con las teorías de la intertextualidad literaria, el contenido que cualquier texto-cita, subtexto o microtexto, adquiere al recontextualizarse no implica la pérdida de su significado originario (Martínez Fernández, 2001: 94).

Por tanto, el objetivo del presente artículo no es solo analizar cómo los atributos del vampiro del folclore y las ficciones góticas se resignifican en los dos relatos de Cortázar que abordan el tema del vampirismo, sino también comprobar en qué medida el sentido de dichas narraciones acaba siendo modulado tanto por la imagen que ofrecen del monstruo como por sus referencias veladas o expresas a los textos de Stoker y Le Fanu. Sin embargo, para acometer dichas tareas, es necesario entender cómo la efigie del vampiro ha ido evolucionando a lo largo de la historia literaria y, en concreto, qué rasgos adopta esta criatura en las obras que el autor argentino pudo utilizar como inspiración para sus cuentos. De ahí que el primer apartado de este trabajo pretenda bosquejar la senda que el mito del vampiro recorrió desde las supersticiones del este de Europa hasta la publicación de *Drácula* en 1897.

2. EL MITO DEL VAMPIRO EUROPEO: DE AUGUSTIN CALMET A DRÁCULA

A pesar de que ya desde la Antigüedad clásica circularon en Europa historias protagonizadas por criaturas similares a los vampiros, como la *empusa* o la *lamia*⁴, no será hasta el siglo XVIII cuando el fenómeno del vampirismo despierte una inquietud y un interés renovados en las sociedades europeas. En efecto, lejos de quedar olvidados en los tratados teológicos que durante la Edad Media meditaron sobre su naturaleza, a finales de la Edad Moderna estos monstruos conturbaron el mundo occidental hasta tal punto que varios eruditos de la época volvieron a ocuparse del tema. Buena muestra de ello la ofrecen obras como la *Dissertatio Historico-Philosophica de Masticatione Mortuorum* (1679), de Philip Rohr, o el *Traité sur les apparitions des esprits, et sur les vampires, ou les*

4 De acuerdo con Siruela, la primera es un «demonio femenino capaz de adoptar tanto la forma de un animal como la apariencia de una hermosa doncella. Bajo este último aspecto, solía visitar a los hombres dormidos y acostarse junto a ellos para morderlos y chupar su sangre hasta provocarles la muerte» (2010c: 14-15). Por su parte, la *lamia* podría definirse como «la versión latina de la empusa» (Siruela, 2010c: 15).

revenants de Hongrie, de Moravie, &c. (1751), del abad Dom Augustin Calmet, que en su libro decide abordar «el asunto de los revinientes o vampiros de Hungría, Moravia, Silesia y Polonia» (Calmet, 2009: 30). Así explica el monje el origen de este propósito:

En este siglo, desde hace alrededor de unos sesenta años, una nueva escena se ofrece a nuestra vida en Hungría, Moravia Silesia, Polonia; se ve, dicen, a hombres muertos desde hace varios meses, que vuelven, hablan, marchan, infestan los pueblos, maltratan a los hombres y los animales, chupan la sangre de sus prójimos, los enferman, y, en fin, les causan la muerte: de suerte que no se pueden librar de sus peligrosas visitas y de sus infestaciones más que exhumándolos, empalándolos, cortándoles la cabeza, arrancándoles el corazón o quemándolos. Se da a estos revinientes el nombre de upiros o vampiros, es decir, sanguijuelas, y se cuentan de ellos particularidades tan singulares, tan detalladas y revestidas de circunstancias tan probables, y de informaciones tan jurídicas, que uno no puede casi rehusarse a la creencia que tienen en esos países, de que los revinientes parecen realmente salir de sus tumbas y producir los efectos que se les atribuyen (Calmet, 2009: 28).

No obstante, entre los diversos casos de vampirismo que el abad relata en su tratado, acaso el más célebre sea el de Arnold Paul, un *hajduk* de Medveđa (Serbia) que supuestamente acabó con la vida de cuatro personas después de morir y asumir la forma de un vampiro:

Su cadáver estaba bermejo; los cabellos, las uñas y la barba se habían renovado; y las venas estaban todas llenas de sangre fluida, que rezumaba de todas las partes del cuerpo en el sudario en el que había sido envuelto (Calmet, 2009: 60).

La historia llegó a ser famosa no solo porque fue difundida en la prensa inglesa a través de diversas traducciones, adaptaciones y artículos sobre ella (Siruela, 2010c: 30), sino también porque implicó la intervención de las autoridades imperiales austriacas, que, en palabras de Calmet, establecieron «una comisión militar para examinar la verdad de todos estos hechos» (Calmet, 2009: 62). Pero, además, la vívida descripción del monstruo alude a un aspecto que el propio autor desarrolla en otros informes y que probablemente influyó en ficciones posteriores sobre estos seres. Así, de forma parecida a Arnold Paul, los vampiros polacos y rusos, de acuerdo con el monje,

chupan la sangre de hombres y animales vivos en tan gran abundancia que a veces les sale por la boca, por la nariz y hasta por las orejas, y otras veces el cadáver nada en la sangre que llena por completo su ataúd (Calmet, 2009: 73).

Este comentario concierne a la perfección con el estado en que encuentran los restos mortales de Carmilla en el cuento homónimo de Le Fanu, donde el pesado ataúd de la vampiresa está inundado de sangre y su cuerpo «sumergido a unas siete pulgadas de profundidad» (Le Fanu, 2010: 290). En su tratado, Calmet anota, asimismo, otros datos interesantes sobre estos monstruos, entre los que destaca, por un lado, el hecho de que sus barbas, uñas y pelo sigan creciendo después de haber muerto y, por otro, su hinchazón y enrojecimiento tras el consumo de sangre (2009: 76). Este último apunte resulta especialmente relevante en tanto que tiene evidentes resonancias en relatos

como «El almohadón de plumas» (1907)⁵, del escritor uruguayo Horacio Quiroga, que en su narración describe a la criatura que bebe del cuerpo de Alicia como «un animal monstruoso [...] tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca» (Quiroga, 1990: 116). Finalmente, es muy probable que el *Traité sur les vampires* sentase también el precedente de determinados pasajes de las ficciones vampíricas posteriores en lo que se refiere a la descripción de los síntomas de quienes se veían afectados por el vampirismo. En efecto, según el monje benedictino, una vez que la persona ha sido atacada por el monstruo

se encuentra palideciendo de languidez, pierde el apetito, adelgaza a ojos vista, y al cabo de ocho o diez días, quince algunas veces, muere sin tener fiebre ni presentar ningún otro síntoma más que la delgadez y la consunción (Calmet, 2009: 78).

En esta misma línea, en narraciones como «Carmilla» o *Drácula* los sucesivos asaltos del vampiro se manifiestan en la víctima como una afección que la debilita progresivamente hasta que termina por consumirla. Por ejemplo, en el primero de los textos mencionados, Laura, la protagonista, ignora haber sido atacada por la no-muerta que da nombre al cuento y reconoce hallarse

en un estado bastante avanzado de aquella enfermedad, la más extraña que jamás haya sufrido mortal alguno [...]. Estaba más pálida, tenía las pupilas dilatadas y lucía grandes ojeras. Y la languidez que había experimentado durante todo aquel tiempo empezaba a evidenciarse en mi semblante (Le Fanu, 2010: 253-254).

En consecuencia, no es posible menos que reconocer la deuda que los cuentos de vampiros del siglo XIX tienen con el tratado de Calmet, que sirvió, además, para concretar las leyendas y supersticiones que asediaron la imaginación de las gentes del centro y el este de Europa. En este sentido, el relato «La familia del vurdalak», escrito en torno a 1840 por Alekséi Konstantínovich Tolstói, reconoce explícitamente la autoridad del abad en materia de vampirismo y perfila la imagen del monstruo inspirándose de forma evidente en el *wurdulac* del folklore eslavo:

Debo decirles, mis queridas señoras, que los *vurdalaks*, o vampiros de los pueblos eslavos, no son otra cosa, en opinión de ese país, que cadáveres que salen de la tumba para chupar sangre de los vivos. Hasta ahí, sus hábitos son idénticos a los de todos los vampiros; pero tienen otro que los hace más temibles. Los *vurdalaks* chupan la sangre preferentemente a sus familiares más allegados y a sus amigos más íntimos, los cuales, al morir, se convierten en vampiro a su vez; de manera que se dice que en Bosnia y en Hungría hay pueblos enteros convertidos en *vurdalaks*. El abad Agustín Calmet, en su curiosa obra sobre apariciones, cita ejemplos sobrecogedores (Tolstói, 2010: 170).

5 Más adelante el autor eliminará del título la s de «plumas».

En efecto, estos monstruos están trágicamente condenados a alimentarse de las personas a las que amaron en vida (Bennett, 2011: 21), si bien su aspecto cadavérico y su aliento mefítico los delata como difuntos. De ello aporta un buen ejemplo el cuento del escritor ruso, donde la vampiresa Sdenka despidе «ese olor nauseabundo que emana normalmente de las criptas mal cerradas» (Tolstói, 2010: 191) y el viejo Gorcha exhibe un semblante «tan pálido y desencajado que [...] habría podido tomársele por el de un muerto» (Tolstói, 2010: 174). Asimismo, otro de los rasgos característicos del *vurdalak* retratado por el escritor ruso son los ojos, que, aunque aparentan no ver (Tolstói, 2010: 173), destilan malignidad y producen horror en quien los contempla: «Al echar una mirada hacia la ventana, vi claramente al viejo Gorcha, fuera, con la cara pegada al cristal, y sus ojos espantosos clavados en mí» (Tolstói, 2010: 176).

En suma, la narración de Tolstói ofrece una representación del vampiro muy apegada al modelo folklórico, por lo que, como señala Siruela, «devuelve al lector al pánico supersticioso de nuestros antepasados» (2010a: 166). Sin embargo, los no-muertos retratados en «La familia del vurdalak» no constituyen los únicos ejemplos de la versión más repugnante y macabra del monstruo, ya que también James Malcolm Rymer desarrolla, en «Varney, el vampiro» (1847), la vertiente radicada en la imaginación popular e incide, además, en rasgos bestiales como las garras o los afilados dientes de la criatura:

Salta roto un pequeño rombo de vidrio, y la figura de fuera introduce una mano larga y flaca que parece totalmente descarnada [...]. La figura se vuelve a medias y la luz cae de lleno sobre su rostro. Es un rostro blanco, totalmente exangüe. Sus ojos parecen de estaño bruñido; sus labios están contraídos y el rasgo principal, aparte de sus ojos espantosos, son los dientes: unos dientes de aspecto terrible, que sobresalen espantosamente como los de una fiera salvaje, de un blanco deslumbrante y con aspecto de colmillos. Se acerca a la cama con paso extraño, silencioso. Entrechoca sus largas uñas, que parecen colgarle literalmente de las puntas de los dedos (Rymer, 2010: 201).

Es cierto, no obstante, que la proyección de estas características en películas como la ya mencionada *Nosferatu* no eclipsó los esfuerzos de muchos escritores del Romanticismo por abordar el vampirismo desde una perspectiva distinta. Es el caso de relatos como «El vampiro» (1819), que el doctor John William Polidori empezó a gestar en una velada compartida con Byron y los Shelley, y que sentó las bases de la concepción moderna del monstruo, a saber: «la del aristócrata elegante, frío, perverso y enigmático, pero, sobre todo, fascinante para las mujeres» (Siruela, 2010b: 79).

En efecto, las tormentosas noches que los escritores ingleses pasaron en Villa Diodati no solo sirvieron para que la autora de *Frankenstein* imaginara por primera vez los personajes de su novela, sino también para que Lord Byron —y su reputación de amante hipócrita y despiadado— inspirasen la creación «del prototipo de vampiro de la literatura inglesa (Siruela, 2010c: 39). Así, Lord Ruthven es retratado en el cuento de Polidori como un no-muerto de belleza misteriosa, melancólica y maldita, muy similar, según revela el siguiente fragmento, a la de héroes byronianos como el corsario o el conde Lara (Praz, 1999: 132-138):

Observaba la alegría a su alrededor como si no pudiese participar en ella. Al parecer, sólo atraía su interés la risa ligera de las bellas, que él podía sofocar con una mirada e infundir el temor en los pechos donde reinaba el aturdimiento. Las que experimentaban esta sensación de pavor no se explicaban de dónde procedía: algunos la atribuían a su mirada apagada y gris que, al clavarse en el rostro de las personas, no parecía traspasarlo y penetrar hasta los íntimos movimientos del corazón, sino posarse en las mejillas como un rayo plomizo y oprimir la piel sin poder atravesarla. Sus peculiaridades eran la razón de que todas las casas le invitasen: todo el mundo quería verle y los habituados a emociones intensas [...] estaban encantados de tener con su presencia algo que les despertaba la atención. A pesar de la mortal palidez de su rostro, que jamás llegaban a encenderlo [sic] ni el rubor de la modestia ni la pasión de las emociones fuertes, era gallardo de figura y silueta, y muchas cazadoras de notoriedad trataban de conquistar sus atenciones y obtener alguna prueba, al menos, de lo que ellas llamaban afecto (Polidori, 2010: 81).

Ciertamente, no resulta difícil atisbar la correspondencia de estos rasgos con los del protagonista de *Lara* (1814), que, bajo la pluma de Byron, presenta también a un personaje atrayente y temible cuyo gélido aspecto «alimentaba las murmuraciones» (Praz, 1999: 133) y «obtenía del corazón un interés absolutamente en contra de la voluntad» (Praz, 1999: 137). De hecho, resulta evidente que, para dar forma a su vampiro, Polidori no solo recurrió a los atributos de los héroes que el autor del *Don Juan* imaginó para algunas de sus obras, sino que, además, se basó en el personaje principal de *Glenarvon*, una novela autobiográfica que lady Caroline Lamb escribió para retratar vengativamente a Byron, su ex amante, como el diabólico Ruthven Glenarvon (Siruela, 2010b: 80).

De cualquier modo, conforme el siglo XIX fue avanzando las características de las diversas ideaciones del vampiro se fueron mezclando y tanto el monstruo aristocrático de Polidori como el cadáver hematófago del folklore europeo ofrecieron un caldo de cultivo ideal para la aparición de nuevas concepciones del no-muerto. Así, parece claro que la desventurada Sdenka del cuento de Tolstói comparte ciertos rasgos con un modelo de vampiro que probablemente deba su origen a «La novia de Corinto» (1797), de Johann Wolfgang von Goethe, y que tuvo su desarrollo en relatos como «No despertéis a los muertos» (1800), de J. L. Tieck, y «Vampirismo» (1821), de E. T. A. Hoffmann.

En concreto, dicho arquetipo destacó por recurrir a la figura de la *femme fatale* para aglutinar conceptos como el mal, el erotismo y la muerte, y sirvió para conformar la imagen de una vampiresa de belleza demoníaca que seducía a sus víctimas para conducirlos a su perdición. Buena muestra de ello la ofrecen narraciones como «La muerta enamorada» (1836), de Théophile Gautier, o «Carmilla» que ofrecieron la versión más acabada de esta vertiente al vertebrar su historia en torno a la voluptuosidad del mal. Así lo revelan las palabras que la mujer fatal de Le Fanu pronuncia en uno de sus encuentros lésbicos con la narradora:

Vivo en tu cálida vida, y tú morirás... morirás, dulcemente morirás... en la mía. Así como yo me acerco a ti, a su vez, tú te acercarás a otros y conocerás el éxtasis de esa crueldad que, sin embargo, es una forma de amor (Le Fanu, 2010: 233).

Por otra parte, parece innegable que el vampiro aristocrático de raíces inglesas ejerce también su influencia en la concepción de Carmilla, no solo porque los orígenes de este personaje se remontan a una familia «muy antigua y muy noble» (Le Fanu, 2010: 232), sino también porque la joven ostenta una belleza refinada y melancólica:

Era esbelta y asombrosamente elegante. Salvo que sus movimientos lánguidos... muy lánguidos, en verdad... nada había en su aspecto que delatara su enfermedad. Su tez era brillante y oscura; sus facciones, pequeñas y muy bien formadas; sus ojos, grandes, negros y brillantes. Su cabello era [...] exquisitamente fino y suave, de color castaño muy oscuro, con algún reflejo dorado (Le Fanu, 2010: 231-232).

En este sentido, también Clarimonda, la protagonista de «La muerta enamorada», parece proceder de un linaje señorial, tanto por su forma de ser — en la que «había algo de Cleopatra» (Gautier, 2010: 159), como por su nariz, que «revelaba su origen noble» (Gautier, 2010: 140). Pero, además, al igual que lord Ruthven o Carmilla, el personaje de Gautier debe parte de su belleza a la tristeza y la languidez de su rostro, de acuerdo con el siguiente fragmento: «la palidez de sus mejillas, el rosa tenue de sus labios [...] le otorgaban una expresión de castidad melancólica y de sufrimiento pensativo de una inefable seducción» (Gautier, 2010: 151).

Sea como fuere, lo cierto es que las continuas reinversiones a las que, a lo largo del siglo XIX, fue sometido el mito del vampirismo terminaron por cristalizar en la aparición de la que probablemente sea la novela de vampiros más renombrada de todos los tiempos: *Drácula*. Publicada en 1897, la obra de Bram Stoker cerraba, sin duda, el ciclo iniciado en el tratado de Calmet, especialmente si tenemos en cuenta que su célebre —y cinematografiado⁶— protagonista combinaba con perfecta coherencia el horror cadavérico de la superstición con el satanismo aristocrático del vampiro literario, según explica Siruela:

Bram Stoker se basó para la creación de su personaje en las dos grandes tradiciones: la literaria y la del folclore. Por un lado, atribuye a su vampiro todos los rasgos aristocráticos provenientes del modelo byroniano de John William Polidori y James Malcolm Rymer, pero, por otro, había estudiado a fondo las tradiciones romano-húngaras; de ahí que, bajo el aura gotizante de castillos decrepitos y estirpes malditas, se insinúen ciertos rasgos y características de sus ancestros (2010c: 18).

6 «El cine —un medio inverosímil para un vampiro, dado que no puede ser fotografiado— se apoderó de las historias de Drácula (o versiones del mismo mínimamente disfrazadas) ya en la segunda década del siglo pasado; hoy, la *Internet Movie Database* incluye más de 150 películas (incluyendo para adultos, de dibujos animados y filmes televisivos) con «Drácula» en el título y con más de doscientos actores representando al Conde de un modo u otro [...]. Quienes contabilizan este tipo de cosas han coronado a Sherlock Holmes como el personaje más cinematográfico de todos los tiempos, seguido por Drácula y después por Tarzán» (Klinger, 2012: xxiv).

3. «EL HIJO DEL VAMPIRO»: LA DEFORMACIÓN IRÓNICA DEL VAMPIRO GÓTICO

A pesar de que Julio Cortázar se alejó muy tempranamente de los ambientes lóbregos explorados por las ficciones góticas, parece claro que, al ubicar la siniestra historia de Duggu Van entre los muros de un castillo, su relato «El hijo del vampiro» recupera la tradición inaugurada por Horace Walpole en *El castillo de Otranto* (1764). Cabe preguntarse, entonces, por qué el temprano rechazo del escritor hacia «los trucos literarios sin los cuales lo gótico no alcanza su “pathos” más celebrado» (Cortázar, 1975: 148) —y, en concreto, hacia esa «escenografía verbal consistente en extrañar de entrada al lector» (Cortázar, 1975: 148)— no le impidió recurrir a un espacio típicamente asociado al cuento de horror o, incluso, a la literatura vampírica, según demuestra la novela de Stoker.

Lo cierto es que el relato ofrece muy tempranamente una respuesta a esta pregunta, puesto que ya en la descripción que Cortázar hace del vampiro Duggu Van es posible percibir que el cuento distancia irónicamente a sus lectores de lo que el autor argentino llamará, décadas más tarde, «los “gimmicks” y los “props”» (Cortázar, 1975: 148) de la literatura gótica. Entre ellos no solo se encuentran los escenarios tradicionalmente asociados al género —como los castillos, las ruinas o los cementerios—, sino también los atributos típicos de sus monstruos. Sin embargo, lejos de ostentar un aspecto terrorífico, el protagonista de «El hijo del vampiro» es sometido, desde las primeras líneas del relato, a una deformación caricaturesca que convierte en ridículos los rasgos que, en un principio, habrían de resultar aterradores. Es el caso de características ya descritas por Calmet en su *Traité sur les vampires*, como la hinchazón y los cambios de color que el cuerpo del no-muerto sufre tras el consumo de sangre y que en el cuento de Cortázar aparecen descritos con la siguiente metáfora:

La mucha sangre bebida desde su muerte aparente —en el año 1060, a manos de un niño, nuevo David armado de una honda-puñal— había infiltrado en su opaca piel la coloración blanda de las maderas que han estado mucho tiempo debajo del agua (Cortázar, 2010a: 31).

Además, como revela este fragmento, a la degradación humorística del semblante de la criatura se añaden las humillantes circunstancias de su muerte, ya que —a diferencia, por ejemplo, del *vurdalak* de Tolstói— Duggu Van no murió combatiendo a un forajido, sino como consecuencia del asalto de un niño. En cualquier caso, la descripción del vampiro no se detiene en el fragmento citado, pues poco más adelante el relato alude al «silencioso séquito de perfumes rancios» (Cortázar, 2010a: 31) que lo acompaña siempre y que evoca tanto el mal olor del monstruo folklórico como el nauseabundo aliento de Drácula: «Pudo deberse a que su aliento era fétido, pero sentí una horrible náusea que no pude evitar» (Stoker, 2012: 48). Asimismo, la «levísima carcomida mano» (Cortázar, 2010a: 31) de Duggu Van recuerda de forma muy evidente a la mano larga, flaca y descarnada de Varney en el relato de Rymer (2010: 201).

Por tanto, no resulta aventurado concluir que el modelo que Cortázar siguió para dar forma a su vampiro fue, principalmente, el del monstruo que cifraba su origen en las supersticiones eslavas y que obtuvo mayor concreción gracias a la pluma de autores como Calmet, Tolstói o el propio Stoker. Es probable, entonces, que el escritor argentino conociera, como este último, el folklore europeo asociado al vampirismo, lo cual no obstó para que el autor de *Rayuela* escribiese su propia versión del mito. En este sentido, Cortázar no solo ofrece, en su cuento, un retrato caricaturesco del no-muerto, sino que, además, relata una historia en la que el protagonista se revela como una criatura hipócrita, sentimentaloides y caprichosa, según demuestra el hecho de que, a pesar de hallarse supuestamente enamorado de Lady Vanda, la convierta en víctima tanto de su violento apetito sexual como de su incontenible sed de sangre:

Sin tiempo de sentirse perplejo ingresó Duggu Van al amor con voracidad estrepitosa. El atroz despertar de Lady Vanda se retrasó en un segundo a sus posibilidades de defensa. Y el falso sueño del desmayo hubo de entregarla [...] al amante. Cierta que, de madrugada, y antes de marcharse, el vampiro no pudo con su vocación e hizo una pequeña sangría en el hombro de la desvanecida castellana. Más tarde, al pensar en aquello, Duggu Van sostuvo para sí que las sangrías resultaban muy recomendables para los desmayados (Cortázar, 2010a: 31-32).

En efecto, teniendo en cuenta que el monstruo se atreve a agredir doblemente a la dama y que, por otro lado, se autoengaña con justificaciones claramente indefendibles, resulta difícil creer que sienta verdadero amor por ella. De hecho, la deformación grotesca del aspecto de Duggu Van sigue agravándose conforme se acrecienta su obsesión por Lady Vanda, hasta el punto de que, cuando la castellana está a punto de dar a luz, el vampiro luce una apariencia que, por su exagerado patetismo, delata el absurdo de sus pretensiones:

Cierta que el rostro de Duggu Van no era para provocar sonrisas. El color terroso de su cara se había transformado en un relieve uniforme y cárdeno. En vez de ojos, dos grandes interrogaciones llorosas se balanceaban debajo del cabello apelmazado.

—Es absolutamente mío —dijo el vampiro con el lenguaje caprichoso de su secta— y nadie puede interpolarse entre su esencia y mi cariño (Cortázar, 2010a: 33).

Pero, además, el propio Cortázar ironiza, a través de la voz narrativa, con la posibilidad de que estos seres se muestren capaces de amar: «Que los vampiros se enamoren es cosa que en la leyenda permanece oculta» (Cortázar, 2010a: 31). Por consiguiente, resulta evidente que tanto la caricaturización de los rasgos de Duggu Van como la continua satirización de sus aspiraciones emocionales sirven para revelar irónicamente la distancia que el relato asume con respecto a las ficciones que sirvieron para inspirarlo. Así pues, el autor de *Rayuela* no solo se burla, en el cuento, de los atributos vampíricos afianzados por la literatura gótica, sino también del vínculo que autores como Gautier o Le Fanu establecieron entre el amor y la violencia, y que concretaron en mujeres fatales como Clarimonda o Carmilla, respectivamente. Porque, en efecto,

resulta absurdo —y, en consecuencia, cómico— que una criatura grotesca e incapaz de refrenar sus pulsiones destructivas quede deformada hasta la caricatura por el amor que siente hacia una de sus víctimas:

Pensaba a veces —horizontal y húmedo en su nicho de piedra— que quizá *Lady Vanda fuera a tener un hijo de él. El amor recrudecía entonces más que el hambre. Soñaba su fiebre con violaciones de cerrojos, secuestros, con la erección de una nueva tumba matrimonial de amplia capacidad. El paludismo se ensañaba con él ahora* (Cortázar, 2010a: 32).

De cualquier modo, si bien es cierto que el escritor argentino consigue ridiculizar a Duggu Van hasta desdibujar su parecido tanto con el monstruo del folklore como con el modelo del vampiro byroniano, no lo es menos que la decadencia física de Lady Vanda tras el ataque del no-muerto evoca el horror experimentado por las víctimas del vampirismo en las narraciones de Calmet, Stoker o Le Fanu. Así pues, del mismo modo que, en el cuento de Cortázar, la dama se muestra «más blanca, más aérea» (Cortázar, 2010a: 33) a medida que el bebé va creciendo en su interior, la narradora de «Carmilla» languidece sin remedio tras los sucesivos ataques de la vampiresa. Por otro lado, en *Drácula*, los asaltos del conde producen en la joven Lucy Westenra un «progresivo decaimiento» (Stoker, 2012: 169), según explica el diario de Mina Murray: «Las rosas de sus mejillas palidecen y ella se debilita y languidece día tras día; por la noche la oigo respirar entrecortadamente, como si le faltase el aire» (Stoker, 2012: 169-170).

Pero, sin duda, también «El almohadón de plumas» ejerció una influencia fundamental en la escritura de «El hijo del vampiro», pues el cuento del Horacio Quiroga—a quien el autor argentino recordó de manera elogiosa en más de una ocasión⁷— narra igualmente el declive paulatino de una muchacha que va desangrándose hasta morir consumida:

Los médicos volvieron inútilmente. Había allí delante de ellos una vida que se acababa, desangrándose día a día, hora a hora, sin saber absolutamente cómo [...]. Durante el día no avanzaba su enfermedad, pero cada mañana amanecía lívida, en síncope casi. Parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en nuevas oleadas de sangre (Quiroga, 1990: 115).

Ciertamente, también en el relato de Cortázar los médicos se muestran incapaces de detener la anemia que afecta a la joven, con la diferencia de que, en el cuento del uruguayo, no es un bebé quien provoca las *pérdidas* de sangre, sino «*un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa*» (Quiroga, 1990: 116). Además, en evidente contraste con lo que sucede en «El almohadón de plumas» el progresivo agotamiento de Lady Vanda no finaliza con su muerte, sino con su espeluznante transformación en

7 «Casi en paralelo a la aparición de Borges en nuestra literatura, un uruguayo con una biografía tenebrosa y un destino trágico escribe en Argentina una serie de relatos alucinantes, muchos de los cuales son auténticamente fantásticos» (Cortázar, 2003: 777).

el vástago vampírico de Duggu Van⁸: «Entonces, cuando dieron las doce, el cuerpo de quien había sido Lady Vanda y era ahora su hijo se enderezó dulcemente en el lecho y tendió los brazos hacia la puerta abierta» (Cortázar, 2010a: 33).

En suma, teniendo en cuenta que el cuento recogido en *La otra orilla* incluye pasajes de terror claramente inspirados en la literatura gótica, resulta difícil negar que el desafecto irónico de Cortázar hacia los rasgos que este tipo de ficciones atribuyeron a los vampiros no impide que la narración recogida en *La otra orilla* pueda entenderse como un relato de horror⁹. No resulta, entonces, descabellado entender esta historia como un homenaje del autor argentino a escritores como Stoker, Quiroga o Le Fanu, a quienes pudo conocer desde muy joven para, finalmente, descubrir que el camino de sus propios cuentos fantásticos debía discurrir por las sendas ocultas de lo cotidiano.

4. «REUNIÓN CON UN CÍRCULO ROJO»: LA ATMÓSFERA SINIESTRA DEL VAMPIRISMO

«*Reunión con un círculo rojo*» constituye, sin duda, una perfecta muestra de cómo, para Julio Cortázar, la vivencia de lo siniestro — *das Unheimliche*, de acuerdo con el artículo homónimo de Freud (2005) — es tanto más aterradora cuanto mayor sea el contraste entre la extrañeza del fenómeno narrado y la cotidianidad del entorno en que se produce. Efectivamente, según el autor argentino, el escritor puede intensificar el efecto «lo *Unheimlich*, que los ingleses llaman *uncanny*» (Cortázar, 1975: 150) en la medida en que sitúa sus manifestaciones en una realidad ordinaria, «puesto que aprovecha de creencias o supersticiones que dábamos por superadas y que vuelven, como los fantasmas auténticos, en la plena luz del día» (Cortázar, 1975: 150). Así, no debería resultar extraño que el relato de *Alguien que anda por ahí* ubique su historia la cotidianidad de un restaurante.

Es cierto, no obstante, que el Zagreb dista mucho de ser un establecimiento corriente. A pesar de que la narradora en ningún momento utiliza el término «vampiro», el cuento está poblado de referencias literarias que evocan la figura del monstruo, como ya notó Romero Chumacero (2010: 26). De hecho, el salón donde Jacobo¹⁰ se sienta a cenar exhibe ciertas características que evocan claramente el texto de *Drácula*, como, por ejemplo, su aspecto «levemente balcánico» (Cortázar, 2010b: 202). Teniendo en cuenta que el castillo del conde se sitúa, según la novela de Stoker,

8 A pesar de que la metamorfosis de Lady Vanda ocurre al final de la historia, este hecho había sido anticipado por el narrador desde los mismos comienzos del relato: «Ojos en la figura de Lady Vanda, *dormida como un bebé* en el lecho que no conocía más que su liviano cuerpo [cursivas mías]» (Cortázar, 2010a: 31). Podemos encontrar otro ejemplo de esta técnica anticipatoria en la siguiente frase: «[Duggu Van] tenía aún la débil esperanza de que su hijo, poseedor acaso de sus mismas cualidades de sagacidad y destreza, se ingeniara para traerle algún día a su madre» (Cortázar, 2010a: 32-33).

9 En su artículo, Romero Chumacero también llama la atención sobre la mordacidad de quien narra la historia: «Pese al escalofriante desenlace, no deja de asomar en el relato la vena cáustica del narrador» (2010: 25).

10 Este personaje comparte nombre con Jacobo Borges, el pintor venezolano que inspiró el cuento y que figura en la dedicatoria del mismo (Torres Vergel, 2018: 13).

en Transilvania (Stoker, 2012: 16) — esto es, al norte de la península balcánica — parece claro que Cortázar quiere establecer una conexión con la obra del autor irlandés, y, más en general, con las historias de vampiros, pues, como demuestra el tratado de Calmet, muchas de ellas se ubicaban en esta región de Europa. Además, un poco más adelante el escritor argentino define el restaurante como un «enclave transilvánico [...] de una ciudad alemana no excesivamente interesante» (Cortázar, 2010b: 202-203).

En esta misma línea, resulta llamativo que el Zagreb incorpore «un mostrador con espejos» (Cortázar, 2010b: 203), especialmente si tenemos en cuenta que los vampiros no pueden reflejarse en ellos¹¹. Así lo demuestra el célebre pasaje de la novela en que Jonathan Harker se está afeitando y descubre repentinamente esta anomalía:

De repente, sentí una mano en mi hombro y escuché la voz del Conde que me decía: «Buenos días». Me sobresalté, pues me sorprendió no haberle visto, ya que el espejo reflejaba toda la habitación que tenía a mis espaldas. Al sobresaltarme, me corté ligeramente, pero no me di cuenta de ello en ese momento. Una vez que hube respondido al saludo del Conde, volví a mirar al espejo para comprobar que me había equivocado. Esta vez no había error posible, pues el Conde estaba cerca de mí y podía verme por encima de mi hombro. ¡Pero no se reflejaba en el espejo! (Stoker, 2012: 62).

A diferencia de Drácula, los camareros de «Reunión con un círculo rojo» sí pueden proyectar su imagen detrás del mostrador, lo cual probaría, en un principio, que no se trata de vampiros. Sin embargo, el hecho de que el reflejo de sus espaldas tuviera «algo de falso, como una cuadruplicación difícil y engañosa» (Cortázar, 2010b: 203), hace dudar de la veracidad de dichas representaciones y, además de enrarecer la atmósfera del cuento, permite plantear la posibilidad de que dichas proyecciones no existan. Por supuesto, también es posible que, al aportar este detalle, Cortázar pretenda distanciarse de las ficciones vampíricas y, en consecuencia, desorientar al lector en lo que se refiere a la extraña naturaleza de los camareros.

Sea como fuere, más allá de las características del establecimiento, las comidas que allí se sirven recuerdan de forma evidente a los platos que Jonathan Harker degusta durante su viaje por el este europeo. En efecto, cuando se hospeda en Bistritz — hoy en día Bistrița, una ciudad ubicada en la región histórica de Transilvania — el pasante inglés prueba un vino «que produce un raro picor en la lengua, el cual, sin embargo, no es desagradable» (Stoker, 2012: 28) y cena «trozos de panceta, cebolla y carne de vaca, sazonado con pimentón picante, y todo ello ensartado en palitos y asado al fuego» (Stoker, 2012: 28). Por su parte, Jacobo elige, en el cuento de Cortázar, «pinchitos de carne con cebolla y pimientos rojos, y un vino espeso y fragante que nada tenía de occidental» (2010b: 202). Esta última apreciación de la narradora resulta interesante en tanto en cuanto muestra cómo ambas narraciones establecen una clara separación entre el oriente y el occidente europeos. De hecho, el propio Jonathan Harker anota

11 De acuerdo con Leslie S. Klinger, «Wolf (*The Essential Dracula*) y otros relacionan esta característica de los vampiros con la creencia popular de que los espejos reflejan el alma, pero los vampiros, carentes de ella, no se reflejan» (Stoker, 2012: 63).

lo siguiente en la primera entrada de su diario: «La impresión que tuve es de que estábamos dejando el Oeste y entrando en el Este» (Stoker, 2012: 9).

No obstante, la singularidad del Zagreb en Wiesbaden — es decir, la ciudad alemana en la que se ubica — no solo se hace evidente por los rasgos balcánicos del restaurante, sino también por el hecho de que los camareros hacen un uso deficiente de la lengua nativa de la región: «Las escasas palabras necesarias habían sido cambiadas en el mal alemán previsible del comensal y en quienes lo servían» (Cortázar, 2010b: 203). De forma similar, en *Drácula*, la anciana que recibe a Harker en el hotel de Bistritz se muestra incapaz de hablar en ese idioma cuando su huésped está a punto de marcharse: «Se encontraba en tal estado de excitación que parecía haber perdido el dominio del alemán que sabía, y lo mezclaba con otra lengua que yo no conocía en absoluto» (Stoker, 2012: 24).

En cuanto a la apariencia y actitud de los personajes que atienden a Jacobo, resulta significativo que la mano del camarero que le sirve el vino esté «cubierta de pelos», ya que, el propio Drácula exhibe una característica similar: «Hasta ahora sólo había visto sus manos por el dorso, [...] pero ahora, teniéndolas tan de cerca, me di cuenta de que [...] tenía vello en el centro de las palmas» (Stoker, 2012: 48). Pero, además, el comportamiento de los responsables del salón no deja de causar extrañeza, no solo por la inquietante vigilancia a la que someten a la turista inglesa desde que entra al restaurante, sino también por la ejecución mecánica de sus gestos, que evocan otra figura tradicional de cuento de horror: el autómeta. Efectivamente, para cuando Cortázar escribió «Reunión con círculo rojo», el monstruo ya había aparecido en numerosas narraciones fantásticas, entre las que destacan «El hombre de la arena» (1817), de E. T. A. Hoffmann; «Horacio Kalibang o los autómetas» (1879), de Eduardo Ladislao Holmberg; o *El golem* (1915), de Gustav Meyrink.

Por último, a los «gestos mecánicos» (Cortázar, 2010b: 206) de los camareros, se añaden la palidez de su piel, que evoca la tez mortecina de los vampiros, y los rasgos de la mujer que atiende a Jacobo y que, por su cabello y ojos negros (Cortázar, 2010b: 203), podría remitir a la protagonista de «Carmilla». En cualquier caso, teniendo en cuenta que la naturaleza sobrenatural de estos personajes nunca llega a revelarse, es muy probable que las alusiones de «Reunión con un círculo rojo» a la literatura gótica — y, muy especialmente, a *Drácula* — sirvan, en el cuento, para generar un clima de tensión que anticipa el desgraciado final del protagonista, a saber: su muerte a manos de los extraños trabajadores del Zagreb. Así, el cuento parece reflejar una de las prácticas que, para Cortázar, definen el oficio de escritor, a saber, la búsqueda de

una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera. En el caso de *El tonel de amontillado* y de *Los asesinos*, los hechos despojados de toda preparación saltan sobre nosotros y nos atrapan; en cambio, en un relato demorado y caudaloso de Henry James — *La lección del maestro*, por ejemplo — se siente de inmediato que los hechos en sí carecen de importancia, que todo está en las fuerzas que los desencadenaron, en la malla sutil que los precedió y los acompaña (Cortázar, 2003a: 381).

En esta misma línea, para autores como H. P. Lovecraft, la piedra de toque del relato de horror se encuentra en su atmósfera¹², que este literato define como «un profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos» (Lovecraft, 2010: 32). Por lo que respecta al escritor de Providence, lo cierto es que Cortázar vituperó su obra por ejemplificar lo que en «Del cuento breve y sus alrededores» llamó el «gran despliegue de cotillón sobrenatural» (Cortázar, 2010c: 45), esto es, la búsqueda de «una especie de “full-time” de lo fantástico» (Cortázar, 2010c: 45) que en la narrativa de Lovecraft se habría manifestado, según el autor argentino, como «una repetida y monótona serie de paisajes ominosos, nieblas mefíticas en pantanos mal afamados, mitologías cavernarias y criaturas con muchas patas procedentes de un mundo diabólico» (Cortázar, 1975: 149-150).

Sin embargo, no resulta menos evidente que los ecos terroríficos de los espacios y monstruos característicos de la literatura gótica resuenan con vehemencia en algunos cuentos de Julio Cortázar. Es el caso de «Reunión con un círculo rojo», donde las referencias intertextuales a la novela de Stoker suplen la función de esa «escenografía verbal que consiste en desorientar al lector desde el comienzo, condicionándolo con un clima mórbido para obligarlo a acceder dócilmente al misterio y al *miedo*» (Cortázar, 2003b). Porque, en efecto, a pesar de que en su relato el autor argentino renuncie a enmarcar la acción en los escenarios típicos de los cuentos de terror, «Reunión con un círculo rojo» se hace eco de estas obras –y, en concreto, de las ficciones vampíricas– para sugerir la acechanza de lo sobrenatural y, por consiguiente, para generar en los lectores el estremecedor sentimiento de que «algo va a ocurrir, [...] de que las cosas están como dormidas y prestas a despertar» (Neuman, 2006: 175).

5. CONCLUSIONES

La impronta que la lectura de relatos de vampiros –y, en particular, de novelas como *Drácula*– dejó en la imaginación de Julio Cortázar es perceptible a lo largo y ancho de su obra, según demuestran su «Soneto gótico», el personaje de Frau Marta en *62/ Modelo para armar* o los cuentos «El hijo del vampiro» y «Reunión con un círculo rojo». En estas dos últimas narraciones es posible encontrar referencias tanto a las características asociadas al monstruo por la literatura occidental como a los textos que tuvieron al no-muerto como protagonista, de manera que los mencionados relatos no solo reformulan los significados de esta figura como motivo literario, sino que, además, adquieren nuevos sentidos a la luz de las ficciones a las que aluden.

En el caso de «El hijo del vampiro», parece claro que el modelo que el escritor argentino utiliza para dar forma a Duggu Van, el protagonista, es el del monstruo folklórico retratado por Augustin Calmet en su *Traité sur les vampires* y desarrollado en narraciones como «La familia del vurdalak», «Varney, el vampiro» o *Drácula*. No

12 Teniendo en cuenta que, según Lovecraft, «un relato es fantástico [...] por el nivel emocional que alcanza» (2010: 32) es fácil entender por qué en sus obras la atmósfera tiene una importancia fundamental: «El ambiente es primordial, ya que el criterio terminante de autenticidad no es el ensamblaje de la trama, sino la creación de una sensación determinada» (Lovecraft, 2010: 31).

obstante, en el cuento Cortázar somete a su personaje a una deformación caricaturesca que lo distancia irónicamente de su prototipo, por lo que el autor consigue ridiculizar los rasgos que tanto las supersticiones del este de Europa como las ficciones góticas atribuyeron al no-muerto. Pero, además, en la medida en que el relato hace patente el absurdo de las aspiraciones amorosas de Duggu Van, es posible afirmar que la narración satiriza el malditismo amoroso que Gautier y Le Fanu encarnaron, respectivamente, en figuras como Clarimonda o Carmilla. En cualquier caso, la siniestra decadencia que Lady Vanda sufre antes de su abominable transformación permiten definir cuento como un homenaje irónico al terror de las historias vampíricas que posiblemente lo inspiraron.

Por otra parte, «Reunión con un círculo rojo» funciona como un claro ejemplo de cómo Cortázar se aleja en sus relatos de los escenarios tradicionalmente asociados a la literatura gótica. Sin embargo, el hecho de que el escritor emplace la acción en un restaurante aparentemente ordinario no obsta para que el horror acabe materializándose. La diferencia con «El hijo del vampiro» es que, en este caso, los asesinos del protagonista no revelan su naturaleza sobrenatural, que, sin embargo, puede advertirse tanto en las características del establecimiento como en el comportamiento de quienes lo administran.

En efecto, el Zagreb pronto revela poseer una serie de atributos que evocan la estada de Jonathan Harker en la Transilvania de *Drácula* y que, por lo tanto, anuncian la inminencia de un episodio funesto. Por otro lado, a pesar de que los agresores de Jacobo y de la difunta narradora no se descubren nunca como criaturas monstruosas, comparten ciertas características no solo con los vampiros de «Carmilla» y la novela de Stoker, sino también con la figura del autómatas, que protagoniza ficciones góticas como «El hombre de la arena» o *El golem*, de Gustav Meyrink.

Así, es posible concluir que, aunque Cortázar trata de cimentar su quehacer literario en «la irrupción de *lo otro* [...] de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas ad hoc y atmósferas apropiadas» (Cortázar, 2003b), en cuentos «Reunión con un círculo rojo», las referencias intertextuales a los monstruos y espacios característicos de la tradición instaurada por Walpole contribuyen a crear un clima de tensión que predispone al lector para la irrupción de una realidad oculta y sobrecogedora.

BIBLIOGRAFÍA

- Bennett, A. (2011): *Global Legends and Lore. Vampires and Werewolves Around the World*, Broomall, Mason Crest Publishers.
- Calmet, A. (2009): *Tratado sobre los vampiros*, Lorenzo Martín del Burgo (trad.), Madrid, Reino de Cordelia.
- Cortázar, J. (1975): "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 25, 145-151.

- Cortázar, J. (2003a): "Algunos aspectos del cuento", en (2003) *Obras completas VI. Obra crítica*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 370-386.
- Cortázar, J. (2003b): "El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica", en (2003) *Obras completas VI. Obra crítica*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 766-785.
- Cortázar, J. (2010a): *Cuentos completos I*, Madrid, Alfaguara.
- Cortázar, J. (2010b): *Cuentos completos II*, Madrid, Alfaguara.
- Cortázar, J. (2010c): "Del cuento breve y sus alrededores", en (2010) *Último Round*, Barcelona, RM Verlag, 35-45.
- Freud, S. (2005): "Lo siniestro", en J. M. Cuesta Abad y J. J. Heffernan (eds.) (2005) *Teorías literarias del siglo xx*, Madrid, Akal, 660-682.
- Gautier, T. (2010): "La muerta enamorada", en J. Siruela (ed.) (2010) *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 137-164.
- Hogle, J. E. (2008): "Introduction: the Gothic in western culture", en J. E. Hogle (ed.) (2008) *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1-20.
- Klinger, L. S. (2012): "El contexto de *Drácula*", en Bram Stoker (2012) *Drácula anotado*, Madrid, Akal, xix-xlix.
- Le Fanu, J. S. (2010): "Carmilla", en J. Siruela (ed.) (2010) *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 211-294.
- Lovecraft, H. P. (2010): *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*, Madrid, Valdemar.
- Martínez Fernández, J. E. (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- Neuman, A. (2006): "El cuento del uno al diez", en Eduardo Becerra (ed.) (2006) *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 169-184.
- Polidori, J. W. (2010): "El vampiro", en J. Siruela (ed.) (2010) *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 81-101.
- Praz, M. (1999): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, Acantilado.
- Quiroga, H. (1990): "El almohadón de pluma", en (1990) *Los desterrados y otros textos*, J. Lafforgue (ed.), Madrid, Cátedra, 113-117.
- Romero Chumacero, L. (2010): "Torvo, inspirador aleteo: Julio Cortázar y sus vampiros", *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, 7, 19-29. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3123734> (Consultado en junio de 2023).
- Ronay, G. (1972): *The Dracula Myth*, London, W H Allen & Co.
- Rymer, J. M. (2010): "Varney, el vampiro", en J. Siruela (ed.) (2010) *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 197-203.
- Siruela, J. (2010a): "Alexei Tolstoi. La familia del vurdalak (ca. 1840)", en J. Siruela (ed.) (2010) *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 165-166.
- Siruela, J. (2010b): "John William Polidori. El vampiro (ca. 1819)", en J. Siruela (ed.) (2010) *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 79-80.
- Siruela, J. (2010c): "Prólogo", en J. Siruela (ed.) (2010) *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 11-43.

- Stoker, B. (2012): *Drácula anotado*, Madrid, Akal.
- Țăranu, I. I. (2012): “Personajes húngaros en la obra de Cortázar”, *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 3, 71-86. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5249306> (Consultado en junio de 2023).
- Tolstói, A. (2010): “La familia del vurdalak. Fragmento inédito de «Memorias de un desconocido»”, en J. Siruela (ed.) (2010) *Vampiros*, Barcelona, Atalanta, 167-193.
- Torres Vergel, F. (2019): “La maldad disfrazada: el Vampiro en ‘Reunión con un círculo rojo’ de Julio Cortázar”, *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 76, 11-23. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/rlh/article/view/30361> (Consultado en junio de 2023).
- Yurkievich, S. (2003): “Antecedentes de esta edición”, en J. Cortázar (2003) *Obras completas I. Cuentos*, S. Yurkievich (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 1117-1120.

[Estudios]

LA MÚSICA DEL MARIACHI: CONSERVATOR OF MEXICAN CULTURE AND HERITAGE¹

LA MÚSICA DEL MARIACHI: CONSERVADOR DE LA CULTURA Y LA HERENCIA MEJICANA

RACHEL YVONNE CRUZ

The University of Texas at San Antonio

Resumen:

La música de los mariachis, sus textos profundos, ritmos y mestizaje mantienen la cultura mejicana y su herencia. La música de los mariachis es un sinónimo de Méjico. Nacidos ambos de un comienzo violento de forzosa asimilación y mestizaje, el mariachi es uno de los símbolos principales de orgullo nacional.

Las letras y los ritmos de la música mariachi comparten y preservan una historia de supervivencia acunan epistemologías ancestrales, todo lo que es Méjico: sus raíces indígenas, españolas y africanas así como su historia pre y post 1821. Tal y como el estudio de cualquier otra música, lengua o cultura es relevante que traducciones literales precisas de música mariachi se conviertan en accesibles para todos los descendientes de mejicanos, especialmente estudiantes chicanxs y sus instructores. Un currículo relevante culturalmente fomenta la identidad y la inclusividad a la vez que promueve el éxito académico.

Sin embargo, en lo que respecta a la educación musical, la historia, teoría, notación musical y práctica de la música de Europa occidental domina la escena. Con más de 62 millones de hispanos viviendo en los Estados Unidos, un 62% de ascendencia mejicana, es urgente crear espacios musicales decolonizados que ofrezcan más de una sola narrativa. Dentro de estos espacios, es crucial que se proporcionen recursos de calidad de manera equitativa. Gracias a su popularidad y adopción en el currículo básico de escuelas en los Estados Unidos, resulta fundamental acumular recursos educativos de calidad, partituras y otros materiales curriculares de música mariachi. En este artículo, describo formas de canciones mariachi populares, su región de origen, métrica, estructura textual y ofrezco análisis de ritmo, así como ejemplos de cómo hacer las notaciones musicales.

Palabras clave: Mariachi, herencia mejicana, espacios musicales decolonizados, cultura, identidad

Abstract:

Mariachi music, its profound texts, rhythms, and mestizaje (racial mixture) preserve Mexican culture and heritage. Mariachi music is synonymous with Mexico. Both birthed through a violent beginning of forced

1 Correo-e: rachel.cruz@utsa.edu. Recibido: 06-09-2023. Aceptado: 24-10-2023.

assimilation and mestizaje, mariachi is one of the foremost symbols of Mexican national pride. Mariachi's lyrics and distinctive rhythms, share and preserve a story of survival, cradle ancestral epistemologies, all that is Mexico, its Indigenous, Spanish, and African roots and history pre and post 1821. And just as in the study of any other music, language, or culture, it is consequential that precise, literal, translations (scores) of mariachi music, research, and other scholarly, cultivated resources are accessible to all Mexican descent people, especially Chicana/x/o students and those who teach them. Culturally relevant curriculum fosters identity and inclusivity and promotes academic success. However, as it pertains to music education, western European music history, theory, notation, and praxes dominate. With over 62 million Hispanics living in the United States, 62% of Mexican descent, it is dire to create decolonized music spaces that offer more than a single narrative. And within these spaces, it is crucial that quality resources are provided equitably. Because of its popularity and adoption as core curriculum in schools around the United States, amassing quality mariachi educational resources, musical scores and transcriptions, and other curricular materials is central to Mexican descent student success. In this article, I describe common mariachi song forms, their region of origin, meter, text structure and offer rhythmic analyses and examples for notating them.

Keywords: Mariachi Music, Mexican Heritage, Decolonized Music Spaces, Culture and Identity

1. INTRODUCTION

The Mariachi is a conservator of Mexican history. Mariachi music's profound texts, rhythms, and mestizaje (racial mixture) preserve Mexican culture and heritage. Mariachi is synonymous with Mexico. It is one of the foremost symbols of Mexican national pride as it encompasses all that is Mexico, its Indigenous, Spanish, and African roots and history pre and post 1821. And just as in the study of any other music, language, or culture, it is consequential that precise, literal, translations (scores) of mariachi music, research, and other scholarly, cultivated work is accessible to all Mexican descent people. Mariachi music is an international phenomenon that on any given day can be heard in a multitude of venues ranging from world-class theatres and middle and high school auditoriums to local restaurants and backyard fiestas. Because of its popularity and adoption as core curriculum in secondary schools around the United States, it is integral that musical scores, research, and other salient resources are prevalent, available, and notated--rhythmically and melodically precise, and cultivated by Mexican music scholars. A notated mariachi song should sound absolute, verifiably mariachi, regardless of who or what ensemble type interprets the composition. However, composers and transcribers of mariachi music are just as diverse in their formal, western music level of education and respective abilities to notate mariachi music as is mariachi music itself. And when they do notate their work, they do not always agree how to notate mariachi rhythms to the same musical or audible end. In fact, the work of notating mariachi music has multifarious shorthand notations for both rhythms and melodies that can range from lines of letters on a page with no indication of rhythm, to rhythms notated with letters written below or above indicating pitch, but not octave to just lyrics with guitar chords written above. The least offensive being lyrics written in the form of the song. For instance, multiple stanzas of an equal number of lines might indicate a corrido or a bolero, significantly narrowing the field of possible song styles. In these situations, one must be taught by someone who is a mariachi specialist, someone who knows mariachi music, its intricacies, and

nuances. A music educator unfamiliar with mariachi repertoire, regardless of their level of virtuosity, would be hard-pressed to teach the music; it would be impossible without knowing the rhythm or the melody of a particular song. In this article, I describe common mariachi song forms and meters and offer rhythmic analyses and examples for notating them in the western tradition so when realized by any ensemble, the resulting sound is autochthonous to Mexico; it sounds like mariachi whether it is taught and/or played by learned mariachis or not.

Mariachi music is multidimensional. Its instrumentation allows the ensemble to realize music from the most subtle and romantic to the most poignant, virtuosic, and technically demanding. The mariachi has the potential to sound like a symphony. This is what attracted my younger brother, at the time concert master for the Jr. Mid-Texas Symphony, to mariachi music. He heard Mariachi Vargas de Tecalitlán (arguable the best mariachi in the world) performing Rossini's "William Tell Overture" and exclaimed "They sound like a symphony!" So why is it, in their infinite capacity to cross genres of music, have mariachis only recently begun adding classical, even jazz, and other instrumental music to their repertoire? Is it not mariachi music if it is performed using mariachi instrumentation and musicians?

Late 18th Century Romantic Period musicians began experimenting with abstract forms of instrumental music. This abstract music was called "absolute" music--absolute because it was thought to be the purest form of music. Instrumental music, it was believed, left the meaning of the composition to the imagination of the listener. The composer wrote music for art's sake, music that pleased the ear and not necessarily the mind or the heart. There was no preconceived meaning behind the music and because of this, many romantic philosophers believed instrumental music to be far superior to music with words. This was a concept with which many composers quite verbally disagreed, including Wagner who debunked the idea using Beethoven's Symphony #9 as a definitive argument. The fourth movement of Symphony #9, for the first time within a symphonic piece, incorporated the use of text and voices, a choral setting of Friedrich Schiller's poem "Ode to Joy." Wagner was quoted as saying, "'where music can no farther, there comes the word' (the word stands higher than the tone)." (Goehr, p. 112) Words carry meaning, preserve culture and heritage, conocimiento, passion and pain, heartache, and struggle; they tell the story of a people. And when words are supported by music, the two coalesce into impassioned speech—a tumultuous expression of feelings whatever they may be, romantic, political, sentimental, or sorrowful.

Mariachi ensembles can have the same virtuosic ability and even more dexterity than a symphony, however, mariachi music is antithetical to western European music like that of Bach, Mozart, or Beethoven. Mariachi music is the product of colonialism: racial, cultural, instrumental, melodic, and rhythmic mestizaje. Mexico's history of colonization gives mariachi a distinct musical character, its own language, and colloquialisms. Mariachi music epitomizes the concept of "musical mestizaje" --a hybrid music created through cultural and racial mixture; a fusion of indigenous, European, and African (Asian and Middle Eastern) musical elements. In 1519, Spanish

conquistador Hernán Cortés first made contact in what, after 300 years of Spanish rule, would become Mexico in 1821. From the occupation of Spaniards, who brought with them African slaves (amongst them other Indigenous captives and immigrants), their music, instruments, customs, was born the mariachi. Built on the foundation of the Spanish Theatrical Orchestra of harps, guitars, and violins, the mariachi evolved into the ensemble with which we have become familiar. Throughout its lifespan, the mariachi expanded its instrumentation. It included instruments indigenous to Mexico, the guitarrón (more portable than a harp), guitarra de golpe, and the vihuela, and in the 1930's, the sound of the modern trumpet playing in close harmony (3rds) became undeniably mariachi. As a result of this broad instrumentation, the mariachi ensemble can assume innumerable musical identities; it has the capacity to realize almost any type of music, quite literally genres from Bach (classical music) to rock (popular music).

Mariachi is a consummate ensemble because of its heterogeneity, *mestizaje*. Albeit "...Spanish colonialists, disturbed by a growing population composed of offspring from relations between Spaniards, Africans and Indigenous people in colonial Mexico, developed a complex set of rules creating a race-like caste system with a distinct anti-black bias..." (Banks, p. 204) in this article, I use the term "*mestizaje*" as one that recognizes and celebrates all racial, ethnic, and cultural influences that comprise Mexico and its music. There are many different themes and narratives, meters and rhythms, and tempos heard in traditional mariachi music, but the music itself is most comparable to African origin music, where rhythms are intricately tied to the footwork of dancers. In mariachi, like African music, it is "...unrealistic to separate music from dance or from bodily movement." (Gorlinski, n.d., para. 1) Mariachi music is polyrhythmic, intricate, syncopated, and coincides with the patterns found in regional folkloric dances. Its region of origin in Mexico, the people who inhabit the region regardless of their race, gender, or ethnicity, meter (how the beat is divided) and rhythm make the sound of mariachi music patently mariachi. The sound of the music is not what makes mariachi distinctly mariachi, however. Mariachi music is not absolute music or music written for art's sake. Its purpose is not background music for dinners or fiestas or easy listening. Mariachi music is the guardian of Mexican culture and heritage. There was no Mexico prior to 1821. Mariachi, an ensemble born from *mestizaje*, is a living expression of Mexican identity. The words tell the story, the history of Mexico, the Indigenous, Spaniards, and Africans from whence it came. In the gritos, we hear the pain, suffering, and struggle and the celebration and the joy. This is why mariachi is a part of everyday life for Mexicans and Chicano's alike, every holiday, milestone – mariachi is our origin story albeit bittersweet. And just like translating languages, considering regional dialects, when notating mariachi music into the musical language of western Europe, much can be lost in translation. Mariachi music resounds racial mixture as an aesthetic ideal, a tangible reality; it preserves the history of people. It is so much more than merely transcribing folk tunes; accordingly, much regard must be taken when preserving the music of the Mariachi.

2. MARIACHI METERS AND RHYTHMS

Corrido/Ranchera 2/4

The corrido could be referred to as the Mexican Pony Express as it was one of the only sources of news and information that reached rural and secluded areas. The news and information provided in corrido storytelling was usually based on factual events and real people; tales about heroes, people who might have been wrongfully accused of crimes and who escaped the law, and sometimes epic love stories with both happy and disastrous endings. Although, like in the telling of any good story, it is likely some of the historical facts and miraculous feats were embellished to say the least. Corridos were a powerful tool used for resistance and protest to government inequities. “The corrido is considered one of the foremost folk expressions of Mexico’s rural, working-class culture.... Emerging as an art from during a tumultuous century marked by war and revolution, corridos often provided an eyewitness to historic events in Mexico and helped define its modern, national identity. The corrido captures Mexican values and ideals through the actions of the genre’s epic protagonists....” (Gurza, paras. 2-3)

The corrido is a literary ballad that lends itself to the strophic song form, a song structure where all the verses are sung to the same music. Most corridos were written in a common poetic meter, four-line stanzas (quatrains) of six to eight syllable (iambic) lines. Each corrido could have anywhere from four to twenty stanzas or quatrains, there were no established rules for this type of informal songwriting. The rationale for the simple poetic structure was so the stories could be taught and shared easily in the oral tradition, without the use of musical notation. In other words, the songs were kept simple so that they could be easily memorized, and history preserved and easily recounted in song.

A popular example of the corrido is El Corrido de Gregorio Cortez. A trovador (singer and guitarist), who witnessed what transpired, recounted the story from village to village in song. As the story evolved, so did the corrido into a twenty-verse composition about Gregorio, a man wrongfully accused of having stolen and sold a male horse. Apparently, the whole incident was a misunderstanding. Gregorio had indeed sold a horse; a “yegua,” which is a mare or female horse. The stolen horse was a “caballo,” a male horse. When questioned by the sheriff about whether he had stolen and sold a caballo, a male horse, Gregorio answered “no.” He said that he had not sold a male horse, which was the truth; he sold a female horse. The sheriff, believing that Gregorio was lying, drew his weapon. The sheriff shot and wounded Gregorio’s brother and Gregorio in turn, shot and killed the sheriff. Gregorio’s actions were in defense of himself and his brother, however because he was Mexican, he ran for his life. Although Gregorio was eventually apprehended and prosecuted, he became a folk hero. The chase became legendary and the story of how the Texas Rangers hunted him became a tale of epic adventure with Gregorio accomplishing miraculous triumphs in the days it took (as the story is told) over 300 hundred Texas Rangers to capture him. The Corrido of Gregorio Cortez lives on to this day and recordings are plentiful. Why

is it the corrido (song form) was and still is so popular and why did Gregorio have so many supporters when the incident transpired? The Mexican/Chicano people needed a hero, a champion, someone who stood up for themselves and their people win-or-lose. Gregorio did this. The corrido is a song form that emerged out of necessity; it was a tool for uniting people in a common cause, in their fight against subjugation and oppression, against corruption and injustice. What follows is only part of the story, eight of the twenty verses that tell the story of Gregorio Cortez.

El Corrido de Gregorio Cortez (composer: unknown guitarrero)

[Written in 2/4 meter; 20 strophic verses of 8-syllable iambic quatrains.]

En el condado del Carmen	Venían los americanos
Miren lo que ha sucedido:	Que por el viento volaban
Murió el Cherife Mayor	Porque se iban a ganar
Quedando Román herido	Tres mil pesos que les daban

Otro día por la mañana	Tiró con rumbo a González
Cuando la gente llegó	Varios cherifes lo vieron
Unos a los otros dicen:	No lo quisieron seguir
“No saben quien lo mató”	Porque le tuvieron miedo

Anduvieron informando	Venían los perros jaunes
Como tres horas después	Venían sobre la huella
Supieron que el malhechor	Pero alcanzar a Cortez
Era Gregorio Cortez	Era alcanzar a una estrella

Decía Gregorio Cortez	Decía Gregorio Cortez
Con su pistola en la mano:	Con su pistola en la mano:
“No siento haberlo matado	“No corran rinces cobardes
Al que siento es a mi hermano”	Con un solo mexicano”

Decía Gregorio Cortez	Ya con esta ahí me despido
Con su alma muy encendida:	Con la sombra de un Ciprés
“No siento haberlo matado	Aquí se acaba cantando
La defensa es permitida”	La tragedia

Meter in music, is different than poetic meter. Poetic meter speaks to the number of syllables and how the syllables are divided in a line of text and musical meter denotes the division of the beat; how the beat is divided within a measure. In the corrido, there are two beats per measure, the first beat of each measure is the strong beat, therefore, the corrido is notated in 2/4 meter. The word “corrido” literally means “running.”

Therefore, as the term denotes, corridos are usually performed at a lively tempo that might compel one to dance. In this case, the score might be labeled “polkeado,” to be played like polka. [The polka originated in Czechoslovakia and Poland and was later introduced in Mexico, a product of colonialization (musical mestizaje). The Mexican polka proliferated in Northern Mexico; it is commonly referred to as the “Polka Norteña.” The term polka has evolved overtime and become synonymous with the Conjunto Norteño and the Texas-Mexican border conjunto.] The time signature defines the meter, not the tempo; therefore, the corrido can be played at a variety of tempos depending on the subject matter of the text. In the following example, I have notated the armonia (harmony) parts: guitarrón and vihuela. The armonia or rhythm section of the mariachi carries the meter, keeps the beat. The guitarrón (the heartbeat of the mariachi, a large round-backed bass guitar like instrument with six-strings; indigenous to Mexico) plays on the downbeats (beats one and two) and the vihuela (a small round-backed guitar like instrument with 5 strings; indigenous to Mexico) on the up-beats or the “ands” of the beats; the resulting sound, “one-and-two-and” with one (the first beat played by the guitarrón) always being the strong beat.

[The guitarrón and the vihuela, because they are the two instruments that are indigenous to Mexico are what make the mariachi distinctly “mariachi.” To be an authentic mariachi, the ensemble must include a guitarrón and a vihuela.]

Example A

Ranchera 2/4
↓ = Down Strum

Vihuela

Guitarrón

Ranchera

Music and art reflect the spirit of the times, and ranchera music is no exception. The Canción Ranchera, literally “country song,” was born as a reaction against Mexico’s upper-class. The music originated in Mexico’s rural areas and like the corrido, song lyrics speak about politics and patriotism, opinions about pre- and post-Revolutionary Mexico and the lifestyles of hard-working country folk, vaqueros, and farmers. However, the rancheras I am particularly drawn to are the ones that speak about unrequited love, that topic that floats through every genre, every culture and language; even in purely instrumental music, it can be heard.

Music has the power to alter affections. It is called “The Doctrine of the Affections” or “The Power of the Affections”; music’s ability to reach into the soul and evoke feelings and emotions. When speaking of the Power of the Affections, one is referring to musical modes Ionian, Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian, Aeolian,

and Locrian that each provoke a different emotion, feeling, or reaction. Today, primarily Major (Ionian) mode, and Minor (Aeolian) modes are used; evoking feelings of happiness and sadness respectively. Ranchera songs sometimes incorporate mode mixture, meaning they combine modes. The effect of combining modes creates sounds that are seductive. Imagine trumpet and violin introductions and fills coupled with heart wrenching lyrics and vocal melodies (sometimes sung by untrained voices that only add more *sentimiento*) that sound like that kind of weeping that only comes from an unmendable affliction. This is music's power to alter the affections when the energy provoked by bewitching combination of lyrics and music must be released finally and completely in a "grito" – the ultimate expression of all that is inexpressible. Ranchera music is the music of the mariachi. It speaks to relationships between lovers and sometimes even between a person and their animal companion that just cannot be compared. It speaks words and puts sound to raw, naked emotions; puts them on display for the world to hear, words one dare say, much less brazenly sing – not without the support of the music, the grandeur and majesty of an ensemble of brown people standing erect and sheathed in *trajes de charro*.

The ranchera (country song) can be notated in 2/4 meter, as in the previous example, or in 3/4 meter. Played slowly (not like a *Corrido*) in 2/4, it would be called a *Ranchera Lenta*, which literally translates to "slow ranchera." It is, however, more commonly played in 3/4 meter. Depending on the song, it is sometimes called a "vals" or waltz because it sounds like a traditional waltz with the repeating "one-two-three" and the *guitarrón* playing the strong beat on the one. The vals, can be played the tempo that best suits the subject of the text. The ranchera is one of the song forms most closely associated with the mariachi.

Ranchera 3/4
↓ = Down Strum
C

Example B

Vihuela

Guitarrón

"Drawing on rural traditional folk music, the ranchera developed as a symbol of a new national consciousness in reaction to the aristocratic tastes of the period." (Eberhart, para. 1) Ranchera music is truly folk music, music of the working-class. Like country music in the United States, ranchera music covers a variety of topics: love, usually unrequited, horses and chickens, death, etc. I would be remiss not to mention the most prolific composer of ranchera music, José Alfredo Jiménez, whose sultry, intoxicating lyrics made him composer of some of the most well-recognized rancheras, like *El Rey* and *Hermoso Cariño*. Rancheras are usually written in the following song form: instrumental introduction-verse-verse-chorus (repeat), and ends with the *cajón*,

a short instrumental ending. There is a formula to the cajón; it can be a full scale or only two notes – mariachis learn cajónes in every key. Musically speaking, the form of the ranchera typically looks like this: A-A-B-A-A-B; verses repeat the same melody (A) and then the chorus (B) has its own melody. The instrumental introduction is usually a variation of the chorus section and makes the song recognizable from the very beginning. Some might include a bridge or short deviation in the repeat section that happens immediately before the chorus, otherwise, the form is fairly consistent. Note the example below.

El Rey (composer: José Alfredo Jiménez)

[Written in 3/4 meter; Song form: instrumental introduction-verse-verse-chorus (repeat) and cajón (short instrumental ending).]

Instrumental Introduction

Verse (A)

Yo sé bien que estoy afuera
Pero el día que yo me muera
Sé que tendrás que llorar

Verse (A)

Una piedra en el camino
Me enseñó que mi destino
Era rodar y rodar

Verse (A)

Dirás que no me quisiste
Pero vas a estar muy triste
Y así te me vas a quedar

Verse (A)

También me dijo un arriero
Que no hay que llegar primero
Pero hay que saber llegar

Chorus (B)

Con dinero y sin dinero
Yo hago siempre lo que quiero
Y mi palabra es la ley
No tengo trono ni reina
Ni nadie que me comprenda
Pero sigo siendo el rey

Chorus (B)

Con dinero y sin dinero
Yo hago siempre lo que quiero
Y mi palabra es la ley
No tengo trono ni reina
Ni nadie que me comprenda
Pero sigo siendo el rey
cajón

Bolero: 4/4 Meter

The bolero is a song form that originated in Cuba in the 19th century. The first of the genre, it is believed, is a work entitled “Tristezas” written by José “Pepe” Sanchez. “Tristezas” typifies the bolero song form: a song in two parts that each have sixteen measures/bars (not including the introduction and ending. Although the bolero originated as a song form in Cuba, it was Mexico and the Golden Age of Cinema that popularized ranchera music and bolero all around the world. “It came

into its own after mostly Mexican composers, working in the 1940s, wrote songs that became popular throughout the Spanish-speaking world. The lyrics often reflect themes of bittersweet, unrequited, betrayed, or eternal love.” (Contreras, 2008, para. 1) Composers such as Agustín Lara and Consuelo Velásquez, wrote boleros that were embraced by musicians ranging from Trio’s to Big Band orchestras and quite literally the Beatles who did a rendition of Velásquez’s *Besame Mucho* on their album “At the Cavern Club: Anthology 1.” Mariachis in their infinite capacity have some of the most beautiful and seductive arrangements of boleros.

Bolero 4/4
↓ = Down Strum

Example C

Vihuela

Guitarrón

The bolero is notated in 4/4 (four beats per measure, quarter note gets the beat) meter as illustrated above and incorporates a couple of recurring harmonic progressions that while not unique to the genre, are frequently used. While harmonic progressions do not pertain to the subject matter of this paper, I find it important, especially for educators, to note that there are harmonic formulas common to mariachi music and that learning these formulas in all common keys (A-B-C-D-E-F-G) is a good method for teaching mariachi alongside western music theory and ear training: I-ii-iii-biii-ii-V7-I and I-iv-ii-V7-I. [It’s all notated in my book, *The Art of Mariachi: a Curriculum Guide.*]

Si Nos Dejan (composer: José Alfredo Jiménez)

Instrumental Introduction: I-vi-ii-V7-I

<p>(A) Si nos dejan Nos vamos a querer toda la vida (4 bars)</p>	<p>(B: I-ii-iii-biii-ii-V7-I) Yo creo podemos ver el nuevo amanecer De un nuevo día Yo pienso que tú y yo Podemos ser felices, todavía (8 bars)</p>
<p>(A) Si nos dejan Nos vamos a vivir a un mundo nuevo (4 bars)</p>	

(A)	Será lo que soñamos
Si nos dejan	Si nos dejan, te llevo de la
Buscamos un rincón cerca del	mano, corazón
cielo (4 bars)	Y ahí nos vamos (8 bars)
(A')	Repeat: Instrumental
Si nos dejan	Introduction through D
Haremos con las nubes	
terciopelo (4 bars)	(D)
(C)	Si nos dejan, Si nos dejan, ¡Si
Y, ahí, juntitos los dos,	nos dejan!
cerquita de Dios	

The bolero is not so much defined by the song form, but rather the romantic sentiment of the lyrics. And although there may be a form to the poetry as mentioned above, what makes bolero discernably bolero are the musical devices used to support the romantic nature of the texts. There are well established harmonic progressions, mode mixture, shifting from the minor mode to the major mode, and other musical trademarks of bolero that build suspense, tension, and romance. And, the 4/4 meter divided into eighth notes propelled by the bass ostinato of the guitarrón sounding on beats 1, 3, and four drives the music through its climax and resolution.

Son Jaliscience: 3/4 Meter

Mariachi originated in Cocula, Jalisco (known as “The Cradle of mariachi”) and its signature song type or “son,” the son jaliscience. The term “son,” literally means sound or song. There are many different types of sones, each defined by their region of origin. For instance, son jaliscience was born in the state of Jalisco and named accordingly. The most well-known arrangement of son jaliscience, “El Son de La Negra,” is accredited to composers Sylvestre Vargas and Ruben Fuentes (the authorship of the piece has been questioned), two of the most prolific composers of mariachi music. It is more likely that the piece was composed, “...in the late 1800’s (Estrada- Barrera, 2000). Enrique Estrada Barrera writes in his book titled *De Cocula Es El Mariachi, De Tecalitlan Los Sones* ‘...around 1890, the Mariachi of Cocula, performed for the first time in that same town (Cocula) El Son De La Negra, composed supposedly by the director of the group named Salvador Flores...’ (Estrada-Barrera, 2000) ...” (Serrano, C, 2023, para.5.) However, performed in the style of the Mariachi Vargas de Tecalitlán, the world’s most renown mariachi, “El Son de La Negra” is considered by many the second National Anthem of Mexico. Why is this? Because the son embraces the concept of mestizaje; it combines Indigenous, Spanish, and African elements in both the music

and the lyrics. In this son, the composer writes about the teasing nature of a black woman--literally titles the son "Song of the Black Girl." The lyrics are few, only four, four-line stanzas, each line eight syllables long -- 3 quatrains of iambic tetrameter (the third quatrain is repeated): 1. Black girl of my sorrows, paper eyes flying; 2. You say "yes" to everyone, but you never tell them when; that's what you said to me and that's why I live in pain; 3. When you bring me my black girl, I want to see her here wearing the silk shawl that I brought her from Tepic.

El Son de La Negra (arranged by Sylvestre Vargas and Ruben Fuentés)

[Written in 3/4 meter; 3 verses of iambic tetrameter.]

Negrita de mis pesares	¿Cuándo me traes a mi Negra
Ojos de papel volando	Que la quiero ver aquí?
Negrita de mis pesares	Con su rebozo de seda
Ojos de papel volando	Que le traje de Tepic

A todos diles que sí
Pero no les digas cuándo
Así me dijiste a mí
Por eso vivo penando

Son jaliscience, is defined by its meter, the rhythm carried through the manicos or strumming patterns of the armonia (guitarrón, vihuela, guitarra de golpe, guitar) section of the mariachi. The overlying meter of the son jaliscience is 3/4. There are sections that should be notated with fermatas (used to sustain or elongate notes) and rubato (allows for slowing and quickening of tempo for the purpose of expression) markings; however, especially for pedagogical purposes, the meter does not shift. Son jaliscience is a two-measure pattern that introduces more complex manicos or strumming patterns than the previously mentioned rhythms [This rhythm could arguably be notated in 6/4, as you will see when we get to the son huasteco. The pattern of the manicos or strumming patterns in the armonia fall into 6 equal beats.]. It begins in the first measure with a down strum, followed by a redoble (a fast turn), and then a down strum followed by a quick up strum (eighth notes). In the second measure comes a down-down-up, down-down-up maniqueo in the armonía. This is the disputed measure some mistake for a hemiola (shift in meter to 6/8). Son jaliscience has been notated by some in 6/8 meter (six beats per measure, eighth note gets the beat). 6/8 meter is a compound duple meter, meaning the division of the beat is in two--two big beats per measure each divided into three beats. It sounds like "one-two-three two-two-three," with the strong beats on one and two. This is not what son jaliscience sounds like. Son jaliscience is incontrovertibly in either 3/4 or 6/4 meter. If one shifts the meter at this point and not the tempo, it simply doesn't work. The result without a drastic tempo shift is a 3/4 measure followed by a 6/8 measure that is double

the speed of the 3/4 measure. Keeping a consistent tempo in 3/4 is pedagogically and methodologically more sound, especially for young musicians.

Son Jalisciense 3/4

↓ = Down Strum
↑ = Up Strum

Example D

Vihuela

Guitarrón

(Redoble)

Son Huasteco, Huapango: 6/4 Meter

Son huasteco is from the Huasteca region of Northeast Mexico. This is not a mistake in spelling. When speaking of the region, the word is feminine and ends with an 'a.' When speaking of the type of son, it is masculine and ends with an 'o.' Son huasteco, is influenced by Indigenous, Spanish, and African descent people. Its traditional instrumentation includes violin accompanied by jarana (5 course, double stringed instrument) and guitarra huapanguera (5 course, eight stringed instrument). When notated, son huasteco and huapango look the same. Although, while the meter and manicos (strumming patterns) are the same, they are two different song types. The Son huasteco is more of an upbeat dance song that incorporates virtuosic violin parts, improvised lyrics, and falsetto (a vocal technique created by falling-off support of the breath to create a thin, high-pitched, whistle like sound). Huapango is slower and its subject matter romantic love, requited and unrequited. Like son huasteco, one will also hear falsetto, dramatizing the sentiment of the song. One of the most popular examples of a huapango is "La Malagueña." It is attributed to Elpidio Ramirez and Pedro Galindo; albeit its true authorship is unknown. There is a poetic structure to this particular song, quatrains of iambic tetrameter, with the second and third lines of each stanza repeated verbatim. However, the poetic structure of the lyrics is not consistent from one song to another.

La Malagueña (attributed to Elpidio Ramirez and Pedro Galindo)

[Huapango Written in 6/4 meter; Quatrains of iambic tetrameter.]

Que bonitos ojos tienes	Debajo de esas dos cejas
Debajo de esas dos cejas	Que bonitos ojos tienes

Ellos me quieren mirar	Eres linda y hechicera
Pero si tu no los dejas	Como el candor de una rosa
Pero si tu no los dejas	
Ni siquiera parpadear	Si por pobre me desprecias
	Yo te concedo razón
Malagueña salerosa	Yo te concedo razón
Besar tus labios quisiera	Si por pobre me desprecias
Besar tus labios quisiera	
Malagueña salerosa	Yo no te ofrezco riquezas
	Te ofrezco mi corazón
Y decirte niña hermosa	Te ofrezco mi corazón
Y eres linda y hechicera	A cambio de mi pobreza

The son huasteco and the huapango both incorporate manicos used in Spanish guitar and Flamenco guitar playing. Those techniques are rasgueado or abanico, a strumming technique where all the fingers of the strumming hand are drawn across the strings in a fan like pattern, and apagón or quedo, a technique where the strings are muted, and the fingernails of the strumming hand continue across the strings creating a percussive effect.

The son huasteco is in 6/4 meter (six beats per measure, quarter note gets the beat). Analyzing the manicos or strumming patterns in the armonia, it is evident the rhythm includes six equal beats per measure, the first beat, the downbeat, being the strong beat. Notating the meter any other way divides the huasteco/huapango pattern (into two parts), potentially creating unnecessary confusion, especially for musicians who are not mariachi specialists.

Son Huasteco/Huapango 6/4
 ↓ = Down Strum ↓ = Rasgueado or Abanico
 ↑ = Up Strum X = Apagón or Quedo

Example E

The musical notation for Example E consists of two staves. The top staff is for the Vihuela, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. It begins with a chord diagram for Em (E2, G2, B2, D3, E3). The notation shows a series of chords with strumming patterns indicated by arrows (downward for down strum, upward for up strum) and 'X' marks for apagón or quedo. The bottom staff is for the Guitarrón, written in bass clef with the same key signature and time signature. It features a bass line with quarter notes and rests, providing a harmonic foundation for the Vihuela.

As mentioned previously concerning the son jalisciense, so are the son huasteco and huapango often notated as 6/8 meter (a compound-duple meter that divides the rhythmic pattern into two strong beats, dotted-quarters, subdivided into groups of three eighth notes), or 3/4 meter (one strong down-beat in each measure of three beats). These two notations incorrectly divide the six-beat rhythmic pattern.

Son Jarocho: Fluid Meter

“The rapid decimation of the Indigenous population due to epidemics and inhumane labor practices had created a need for an alternative labor source.” (Díaz-Sánchez & Hernández, 2013, p. 188) African slaves were brought into Mexico during this period through the Port of Veracruz, many of whom escaped and formed cimarrones, hidden communities off the route from Veracruz to Mexico City. It was in the cimarrones where son jarocho proliferated. Son jarocho, closely related to African descent people, is fluid in meter, which means it makes use of multiple and shifting meters. It commonly employs 3/4 and 4/4 meters (simple meters), as well as 3/8 and 6/8 meters (compound-duple meters). The music can be riddled with hemiolas, short shifts in meter. For instance, it can shift into 9/8 meter (a compound-triple meter) for a couple of measures and then back again to 6/8 meter. “Rhythm in son jarocho is fluid rather than fixed. The dominant meter in the tradition is 6/8, and there are two common ways of counting it (2 groups of 3, and 3 groups of 2). It is the rhythmic tension between the two counting methods, and the variety of ways to mark the rhythm, that define son jarocho. This tension is where the sense of “feel” comes into play and why fixed and formulaic rhythmic concepts are not true to the style. In the context of a fandango, the play of rhythmic subdivision is often remarkably demonstrated by the dancers on the tarima, an aspect that reveals the deep connections between the style and the dancing that accompanies it.” (Levy & Azcona, 2010, p.52) The example below in 4/4 meter is an illustration of how the mariachi rhythm section would play, “La Bamba.” “La Bamba” is one of the most well-known son jarochos since Ritchie Valens’s rock-and-roll style recording was released in 1958, sounding little like an authentic son jarocho.

Son Jarocho 4/4
 ↓ = Down Strum
 ↑ = Up Strum

Example F

Vihuela

Guitarrón

La Bamba is a call and response; the copla (verse or stanza) followed by the coro (chorus) or response. The song form is improvisational, but the chorus is repetitive. The verses employ a loose version of the literary technique, “antimetabole”; literally meaning to turn-around. Son jarocho employs this device, but it does not repeat the entire phrase in reverse order as the term “antimetabole” would suggest. It uses repetition to make the lyrics predictable, catchy, and easy with which to sing along. In La Bamba, examples of antimetabole are the following: “Para bailar la bamba se

necesita una poca de gracia, una poca de gracia y otra cosita..." and "Quisiera tener la dicha, la dicha que el gallo tiene...."

La Bamba (Mexican Traditional (Folk) Song from the State of Veracruz)

[Improvisational Form: Repeated, Copla-Coro]

Para bailar la Bamba
Para baila la Bamba
Se necesita un poco de gracia,
Una boca de gracia y otra cosita.

Cuando canto la Bamba
Cuando canto la Bamba
yo estoy contento porque yo me acompaño
porque yo me acompaño con mi instrumento

Ay arriba y arriba
Ay arriba, y arriba y arriba iré
Yo no soy marinero
Yo no soy marinero
Soy capitán, soy capitán, soy capitán.

Ay arriba y arriba
Ay arriba, y arriba y arriba iré
Yo no soy marinero
Yo no soy marinero
Por ti seré, por ti seré, por ti seré.

Bamba, bamba.
Baila la Bamba.
Bamba, bamba.
Baila la Bamba.

Bamba, bamba.
Baila la Bamba.
Bamba, bamba.
Baila la Bamba.

Son Joropo: 3/4 Meter

Son joropo, literally translated "party song," is a product of Venezuelan musical mestizaje – called "Música Criolla" or Creole (of mixed European and Black descent) Music by Venezuelans because of its African and South American influences. Much like other styles discussed, son joropo is the music of the working-class, rural people, ranchers, and cattle herders, who celebrate with as much fervor as they work. "Joropo is performed with vocals or in instrumental form.... Joropo music features both slower, more lyrical songs called pasajes and faster tunes called golpes. The hallmarks of the traditional joropo singer are a powerful voice that can handle the fast, hard-edged vocal style and the ability to improvise the lyrics." (Romero, A. 2023, para. 2-3)

The more popular son joropos in the mariachi repertoire is "La Bikina" written by Ruben Fuentes. "Bikina," as I have learned is a word made-up by Fuentes. After a day at the beach with his son, Fuentes said "women who wear bikinis should be called 'bikinas.' The song lyrics speak about a bikini clad woman (la bikina) who walks pompously about, seeing without seeing, carrying a sorrow, a pain. She doesn't know love. Someone loved her and left her; now she cries for him. To listen to the music that carries one of mariachi's most haunting and unforgettable melodies, one would

think that there is much more to the lyrics. Whatever the story is lacking in words, one understands through the sentiment of the soul-stirring music – The Doctrine or Power of the Affections.

La Bikina (music and lyrics, Rubén Fuentes)

[Verses Can be Improvisational Form: Repeated, Copla-Coro]

Solitaria, camina la bikina	La bikina,
Y la gente se pone a murmurar.	tiene pena y dolor.
Dicen que tiene una pena	La bikina,
Dicen que tiene una pena, que la hace llorar.	no conoce el amor.

Altanera, preciosa y orgullosa	Altanera, preciosa y orgullosa
No permite la quieran consolar.	No permite la quieran consolar.
Pasa luciendo su real majestad	Dicen que alguien ya vino y se fué
Pasa, camina y nos mira sin vernos jamás.	Dicen que pasa las noches llorando por él.

Like son huasteco, son joropo incorporates the apagón or quedo manico and is primarily in 3/4 meter with occasional shifts into 6/8 meter (hemiola). The armonia part of the end of “La Bikina” is notated below. The example highlights the shift from 3/4 to 6/8 and back again.

Son Joropo 3/4

Example G

↓ = Down Strum = Apagón or Quedo
 ↑ = Up Strum

The musical notation shows two staves: Vihuela (top) and Guitarrón (bottom). The Vihuela staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Guitarrón staff is in bass clef with the same key signature. The piece starts in 3/4 time, shifts to 6/8 time (hemiola), and then returns to 3/4 time. Chords are indicated above the Vihuela staff: G, Em, Am, D7, G, Em, Am, D7, G. Rhythmic markings (up and down arrows, and 'x' marks) are placed below the Vihuela staff to indicate strumming patterns. The Guitarrón staff shows a simple bass line with quarter and eighth notes.

Paso Doble: 4/4 and 2/4 Meter

Although not a large part of the mariachi repertoire, mariachis in their infinite capacity do perform paso dobles. Paso doble has its roots firmly planted in Europe. And while it has been argued that the paso doble originated in France, there are 18th century Spanish scores that antedate the French paso doble and make it more likely the paso doble is indeed a Spanish invention, another product of mestizaje (Castillian and Romani cultures).

The paso doble derived from a dance called by the same name, the “two step,” and the meter accordingly moves from 4/4 to 2/4. When I hear “España Cani (Spanish

Gypsy),” (Pascual Marquina Narro) the *paso doble* I have taught most frequently to my high school level mariachis, I think of matadors making their grand entrance to the plaza de toros. It is not difficult to find music written well in this style, as it is a popular song form found in the western music repertoire, but it is not typically arranged for mariachi including the *manicos* as shown in the example below.

Paso Doble 4/4
 ↓ = Down Strum
 ↑ = Up Strum

Example H

It is more common for *paso dobles* to be written purely instrumental as accompaniment to dance; however, it is not uncommon for vocal pieces to be written in the *paso doble* style. Many composers, including Agustín Lara, one of Mexico’s most prolific composers, wrote *paso doble*. One of Lara’s *paso dobles* is entitled “Novillero.” It means “novice bullfighter” or bullfighter that is not yet a matador. The song speaks about an aspiring bullfighter whose enthusiasm gets the best of him and he jumps in the arena on a Sunday afternoon. He’s anxious to be a bullfighter, valiant and brave. He has faith that the Virgen will take care of him. But who knows if he will pay the price with his blood and life. The lyrics fit the *paso doble* style and melody, the mode and rhythms of the piece convey the action in the plaza de toros (the bullfighting arena). The piece changes meters and mode as the storyline progresses. While there are some repetitive sections it is more through composed meaning that each section, for the most part, is different: Instrumental Introduction-Text Introduction-Instrumental Interlude 1-Verse A-Verse B-Verse C-Instrumental Interlude (Melody and accompaniment for Verses A and B)-Verse B-Exit. It could be called binary, or in two parts, because the music for Verses A and B returns in the second half of the song, however, there are no lyrics; the return is purely instrumental.

Novillero (music and lyrics, Agustín Lara)

[Song Form, Binary/Through Composed (see above).]

Un domingo en la tarde
 Se tiró al ruedo
 Para calmar sus ansias
 De novillero
 Torero valiente

Despliega el capote sin miedo, sin
 miedo a la muerte
 La virgen te cuida
 Te cubre su manto que es santo mantón
 de Manila

Muchacho, te arrimas	Ah, ah, ah, ah, ah, ah
Lo mismo en un quite gallardo, que en	Ah, ah
las banderillas	Muchacho, te arrimas
Torero, quién sabe	Lo mismo en un quite gallardo, que en
Si el precio del triunfo lo paguen tu vida	las banderillas
y tu sangre	Torero, quién sabe
Ah, ah, ah, ah, ah	Si el precio del triunfo lo paguen tu vida
Ah, ah	y tu sangre

Cumbia: 2/4 Meter

The cumbia is a product of *mestizaje*, derived from a combination of African, Spanish, and South American dance. Known as the “Baile de Negros” or dance of the blacks because of the African influence in the drumming patterns that mark the *andante* tempo in 2/4 meter, its percussive and danceable style makes it a very popular song form. While cumbia evolved through the cultural and racial mixture of Africans and Colombians, it proliferated throughout Latin America into many subgenres including Mexican cumbia. Cumbia, what began as predominantly percussive music, is now performed by many different types of ensembles. Cumbias, what began as a predominantly percussive, instrumental genre designed to accompany dance, have become standard repertoire for the mariachi ensemble because of their lively tempo and danceability. Adding lyrics to cumbias is a modern invention. In listening to cumbia, I learned that themes for cumbias with lyrics are just as diverse as the musicians and ensembles that play them. What is consistent in the mariachi cumbia is the *andante* rhythmic ostinato that propels the movement of the music.

Cumbia 2/4

↓ = Down Strum
 ↑ = Up Strum
 X = Apagón or Quedo

Example I

Son Jarabe: 6/8, 2/4, and 3/4 Meter

In the Spanish language, *jarabe* literally means “syrup.” The *son jarabe* began as what young people would reference today as a “mashup,” or medley of songs. The *jarabe* dance is a courtship dance and because of this, it was thought by colonialists

to be undesirable, vulgar, and immoral; it was for the same reason that common folk appreciated the music. Son jarabe, like paso doble and cumbia, is an instrumental genre meant as accompaniment for dance. However, as we learned earlier, during the Mexican Revolution, music originally written as purely instrumental music sometimes included politically charged lyrics as a means of spreading political propaganda, news, and information—jarabe was no exception.

Because son jarabe combines multiple songs, it makes sense it would include multiple song forms and meters. One of the most recognizable examples of this song type is “El Jarabe Tapatio,” commonly known as “The Mexican Hat Dance,” written by Jesús González Rubio. El Jarabe Tapatio is in 6/8 meter with transitions in and out of 2/4 and/or 3/4 meter. Below is an example of how a jarabe introduction or ending might be notated.

Jarabe 6/8, 3/4, 2/4
 ↓ = Down Strum
 ↑ = Up Strum

Example I

Vihuela

Guitarrón

Vih.

Guitarrón

3. CONCLUSION

Just as in the study of any other music, language, or culture, it is paramount precise, literal, translations (scores) of mariachi music are accessible to all, professional and student musicians alike. Incorporating culturally relevant curriculum is integral in providing the inclusive learning experience students need to be successful in academics. As it pertains to music in the United States (and the rest of the colonized world), western European music history, methods and theory dominate music notation and praxes; correspondingly, music education. We learn from Toosha Swain of the National Association for Music Education “...a curriculum solely based on Western methodology can isolate minority students, making it harder for them to learn.” (Improving Music Education for Hispanic Students. NAFME, 2018, para. 8) With over 62 million Hispanics living in the United States (62% of Mexican descent), it is dire to create decolonized music spaces that offer more than a single narrative; provide students with information that facilitates understanding and self-awareness and cultivates identity. And within these spaces, it is crucial all students are privy to the same quality of resources, including students who choose to take mariachi or

other non-Western centered music classes instead of band, choir, or orchestra in public schools.

My initial intent for writing this article was to amplify the necessity of properly documenting mariachi music for the reason of providing a resource for musicians, composers, and music educators, Mexican music or mariachi specialists or not, that would make straightforward the work of notating mariachi music. However, through the process of analyzing lyrics, going beyond listening to the music because it was aesthetically pleasing to me, I began to discern the marked significance of mariachi music to the history of Mexico. Mariachi's lyrics and distinctive rhythms preserve Mexican culture and heritage. The music tells the story of the Mexican people; their epistemologies, *conocimiento*, hearts, hopes, safeguarded in the music--rhythms interwoven musical ideas that merge Indigenous, Spanish, and African roots and lyrics encapsulated history and *Zeitgeist* pre and post 1821.

Mexico's story is unequivocally scarred by colonialism, racial mixture and forced assimilation; it underscores the *mestizaje*, hybrid nature of mariachi music. It was through this violent history of colonization mariachi instrumentation, rhythms, music, and repertoire evolved. Mariachi music, its lyrics, cultural and ethnic hybridity, and incendiary rhythms, is synonymous with Mexico--a symbol of national pride. The mariachi is an ensemble indigenous to Mexico that gathers its repertoire from every region in Mexico, ingenerated to tell a concise story of Mexico's history pre and post its official birth in 1821. The music of the mariachi tells a profound story, guards ancestral epistemologies, and treasures *conocimiento*; it has the power to transcend oceans and borders, build spirits, cultural understanding and pride, especially when it is realized authentically.

BIBLIOGRAPHY

- Banks, Taunya Lovell. (2006): "Mestizaje and The Mexican Mestizo Self: No Hay Sangre Negra So There is No Blackness," *Southern California Interdisciplinary Law Journal*, 15, 199-234.
- Contreras, F. (2008, February 14): "Canciones de amor: Boleros for your lover" [<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=19023782>] (accessed in February 2, 2022).
- Cruz, R. Y. (2017): "The Art of Mariachi: A Curriculum Guide," *Conocimientos Press*; San Antonio, TX.
- Díaz-Sánchez, M., & Hernández, A. (2013): "The Son Jarocho as Afro-Mexican Resistance Music," *The Journal of Pan African Studies*, 6(1), 187-208.
- Eberhart, George. (2021): "Ranchera. Encyclopedia of Music Genres" [<https://www.georgemeberhart.substack.com/p/ranchera>] (Accessed in July 2023).
- Estrada-Barrera, E. (2000): "De Cocula Es El Mariachi, De Tecalitlan Los Sones," Mexico: Estrada Editores.

- Goer, Lydia (1998): "The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy: the 1997 Ernest Bloch Lectures," University of California Press.
- Gorlinski, G. (n.d.): "Musical structure. Encyclopedia Britannica" [<https://www.britannica.com/art/African-music/Musical-structure>] (Accessed February 2022).
- Gurza, Agustine (2017): "Strachwitz Frontera Collection The Mexican Corrido: Ballads of Adversity and Rebellion, Part 1: Defining the Genre" [<https://frontera.library.ucla.edu/blog/2017/11/mexican-corrido-ballads-adversity-and-rebellion-part-1-defining-genre>] (Accessed July 2023).
- iHeart. (n.d.): "José Alfredo Jiménez" [<https://www.iheart.com/artist/jose-alfredo-jimenez-129908/>] (Accessed February 2022).
- Levy, D., & Azcona, E. (2010): "Global Encounters Music of Mexico," Carnegie Hall Cooperation.
- Méx, R. E. (2019): "Polka nortea, UN Baile de Origen Europeo hecho mexicano: Espacio Méx. Espacio Méx | La revista que une a México y España." [<https://espaciomex.com/cultura/polka-nortea-un-baile-de-origen-europeo-hecho-mexicano/>] (Accessed February 2022).
- NAfME. (2018, October 23): "Improving music education for Hispanic students" [<https://nafme.org/improving-music-education-hispanic-students-2016/>] (Accessed February 2, 2022).
- Romero, A. (2018): "Joropo, the National Song and Dance of Venezuela. World Music Central" [<https://worldmusiccentral.org/2018/01/18/joropo/>] (Accessed June 2023).
- Serrano, C. (n.d.): "El Son De La Negra: An Analysis of Historical and Cultural Impacts of Mariachi." WordPress.com. [<https://claudiasportfolio.wordpress.com/el-son-de-la-negra-an-analysis-of-historical-and-cultural-impacts-of-mariachi/>] (Accessed June 2023).

WRITTEN SUBJECT PRONOUN EXPRESSION AMONG SPANISH HERITAGE LANGUAGE LEARNERS¹

LA EXPRESIÓN ESCRITA DEL PRONOMBRE SUJETO ENTRE HABLANTES DE HERENCIA DE LENGUA ESPAÑOLA

CARMEN FERNÁNDEZ-FLÓREZ

Grand Valley State University

Resumen

Este artículo revisa la expresión del pronombre sujeto (PS) en español desde una perspectiva poco estudiada: las narrativas escritas. A través del análisis de 90 ensayos escritos por estudiantes de español como lengua de herencia, el presente estudio tiene como objetivo mejorar nuestra comprensión del comportamiento del pronombre sujeto en la lengua escrita de esta comunidad de hablantes. Si bien el uso del pronombre sujeto en la lengua oral varía en términos de tasas generales de expresión entre los diferentes dialectos del español, se ha descubierto que una gramática subyacente similar predice su comportamiento (Carvalho et al., 2015). El presente estudio explora si estos patrones subyacentes se mantienen en las narrativas escritas.

Palabras clave: variación lingüística, sociolingüística, expresión del pronombre sujeto, lengua de herencia

Abstract

This paper revisits variable subject pronoun expression (SPE) in Spanish from an understudied perspective: written narratives. Using a total of 90 essays written by heritage language learners (HL) of Spanish, the present study aims to further our understanding of SPE's behavior in written language. While spoken SPE varies in terms of overall rates of expression across dialects, a similar underlying grammar has been found to predict its behavior (Carvalho et al., 2015). The current study explores if these underlying patterns are maintained in written narratives.

Key Words: language variation; sociolinguistics; subject pronoun expression; heritage languages

1 Correo-e: fernacar@gvsu.edu. Recibido: 21-06-2023. Aceptado: 04-10-2023.

1. INTRODUCTION

The Spanish language, with its rich cultural and linguistic heritage, has spread its influence across the globe, creating a diverse community of speakers, including heritage speakers – individuals raised in Spanish-speaking environments but exposed to varying degrees of formal instruction in the language. While much research has focused on second language acquisition, the study of Spanish heritage speakers offers a unique lens through which to examine the intricate dynamics of language development. A central aspect of this exploration is the expression of subject pronouns in Spanish – a topic that unveils an intriguing interplay of linguistic variation, identity, and cultural connection. It is not uncommon for teachers of Spanish as a heritage language to hear their students make claims like the following:

“He crossed out all my subject pronouns except these two; I guess these were important.” This comment was made by a student in an advanced Spanish for heritage speakers course while revising a class essay. Clearly, he was aware of the variability of subject expression in Spanish but not of the patterns underlying that usage. This gap is fairly common, since the rules for subject pronoun expression (SPE) are rarely taught in university Spanish courses (Dracos, 2018). The issue of SPE is complicated by the fact that teachers and textbooks alike usually overproduce subject pronouns during early phases of instruction to reinforce verb conjugation. Consequently, learners often acquire this grammatical feature without any explicit instruction on when to produce or omit the subject pronoun.

In this study, we analyze patterns of SPE in a context barely studied before, written language, to discover how Spanish heritage language (SHL) learners use a variable feature that has been abundantly investigated in spoken language but almost never in writing. It is well established that “language must be studied as both a spoken and written phenomenon. Written language has its own norms, it produces for unique communicative needs, and variation and change in written language merits study just as much as that of spoken language” (Romaine, 1982, p. 24). Therefore, the current study investigates variation of SPE in written narratives of SHL learners.

Biber (1995) and Biber and Conrad (2001) compared spoken to written language. They concluded that written language differs from spoken mainly in being more structurally elaborate, complex, and explicit. These characteristics are especially important for SPE, since its usage entails control of syntactic, morphosyntactic, and pragmatic features. In this regard, evidence from corpus-based register studies show spoken and written modalities differ mainly in their potential for linguistic variation, probably because the inherent linguistic characteristics of spoken language are highly constrained whereas writing allows for a wider range of linguistic expression (Biber & Conrad, 2009, p. 261). Written language may resemble spoken utterances or be structurally more complex, a fact that is especially relevant for this study.

Due to the different linguistic backgrounds of the participant groups, the writing of SHL participants with lower proficiency levels is likely to resemble their spoken communication more closely than is the case for advanced SHL learners or monolingual Spanish speakers. Therefore, this study will focus narrowly on analysis of

a specific grammatical feature, SPE, in semi-formal written texts and will not address formal written texts, such as academic papers.

2. CHARACTERISTICS OF SHL LEARNERS

Many definitions for “heritage language learner” have been proposed due to the diversity of the population. Valdés describes an HL learner as “a language student who is raised in a home where a non-English language is spoken, who speaks or at least understands the language, and who is to some degree bilingual in that language and in English” (2001, p. 38). Meanwhile, Carreira defines HL learners based on three characteristics: “A) the learner’s place in the HL community, B) the learner’s personal connection to the HL and heritage culture through his/her family background, and C) the learner’s proficiency in the HL” (2004, p. 2).

The varying backgrounds of the U.S. Latina/o/x² SHL population create very different types of Spanish speakers who have specific educational needs. The present study aims to contribute to the SHL field through a better understanding of the linguistic traits that differentiate HL learners’ oral and written SPE. Because no SPE data has been collected for written texts, data on L1 written SP usage (see Appendix A) was also collected as a baseline comparison with HL, although establishing a direct comparison between both groups is not the focus of this paper.

2.1. Writing Production of Heritage Learners

Investigations of the writing performance of SHL students have been relatively prolific (Martínez, 2007; Mikulski & Elola, 2011; Gevers, 2018). Heritage speakers tend to use informal speech, and many have low writing skills because they have not received formal instruction in their heritage language. Writing requires much more than oral proficiency in the target language (Beaudrie et al., 2014). In fact, in a survey of 1,700 U.S. heritage learners of 22 languages, participants rated themselves lowest on writing skills (Carreira & Kagan, 2011).

Although writing is an important concern in the language development of heritage learners, little attention has been given to this modality, and few methodological advances in teaching writing have been made (Roca, 1997; Spicer-Escalante, 2006). A major difficulty HL teachers face is that heritage learners in the same classroom may have very different proficiency levels. At the same time, most HL curricula emphasize academic writing. Therefore, the particular profile of heritage learners makes analysis of their writing an interesting research topic.

Regarding stylistic differences, sentence-length structural differences between English and Spanish are particularly relevant to the present study. Spicer-Escalante

2 Latina/o/x is a term that aims to be gender inclusive for those who do not identify as binary (either female or male). This term is most widely used in the U.S., where the participants in our study are from.

(2009) compared the writing skills of SHL college students to those of English L1 speakers, Spanish L2 learners, and Spanish monolinguals. Regarding sentence length (measured by t-units³) the written texts of heritage learners were more similar to those of L2 native English speakers than to those written by Spanish monolinguals. However, both Spanish monolinguals and heritage learners used more subordinate clauses than did L2 learners of Spanish. These complexities make SHL students' written production a unique style that "borrows" from both of their languages when they write in either Spanish or English (Spicer-Escalante, 2009; see also Fairclough, 2006).

SHL speakers develop their own expressive writing space by shifting between both of their writing systems. They take elements from both English and Spanish to create their own discourse that reflects their everyday reality of living between two languages and two cultures in the United States. Therefore, their writing represents not only a translingual practice, but also a cultural one. HL instructors should recognize the value and richness of this written discourse to make writing instruction more effective in both Spanish and English.

2.2. Subject Pronoun Oral Expression among SHL Learners

Overall rates of SPE are variable across different varieties of Spanish. However, researchers have explained higher than average SPE production in certain Spanish dialects as based on contact with English (Abreu, 2009). Since subject pronouns are almost always overtly expressed in English, an important thread in the literature has investigated whether higher rates of SPE in bilingual or English-contact communities are indeed due to crosslinguistic influence.

Of special interest for this study is Silva-Corvalán's (2015) article analyzing the acquisition of subject pronouns by two Spanish-English bilingual siblings who had learned both languages from birth and had attained different levels of proficiency in Spanish. Her main research question was whether the young siblings would overproduce null subjects in English and/or overproduce overt subjects in Spanish compared to adult input, to their monolingual counterparts, and also to each other. Silva-Corvalán's results show that, for the acquisition of SPE, the dominant language, English, does not evidence any influence from contact with Spanish. A lesser degree of exposure to Spanish, however, results in higher frequency of overt subjects. The sibling with less exposure to Spanish expressed subject pronouns much more frequently, "suggesting that his Spanish is experiencing some degree of stress as English patterns become more entrenched" (p. 346).

3 *Minimal terminable unit* or *Total unit*, a linguistic concept used to measure the length and complexity of sentences. A t-unit consists of a main clause and any associated subordinate clauses or phrases that are attached to it. It is a way to break down complex sentences into smaller, more manageable units for analysis. Each t-unit represents a complete thought or idea that can stand alone as a sentence or be part of a larger sentence.

However, other studies of SPE in bilinguals have not found evidence of crosslinguistic interaction between null and overt pronoun languages. Ezeizabarrena (2012) found that for heritage bilinguals, the production of overt subjects increases developmentally in the overt pronoun language (English), while in the null language, Spanish, overt subjects are maintained at approximately the same rate over time. The type of early bilingualism is also an important factor. Montrul and Sánchez-Walker (2015) go beyond developmental vulnerabilities, erosions, or incomplete acquisition of the pragmatic features of Spanish overt subjects or a tendency toward structural convergence with English to find an alternative explanation for the SPE behavior. They emphasize the complex interplay of syntax and pragmatics in null-subject languages, “where pragmatic features of overt subjects play an important role” (p. 356). According to the authors, bilingual speakers tend to opt for SPE not because of English influence but because overt subjects are linguistically less complex than unmarked ones (see also Sorace, 2011).

In the case of oral narratives, Montrul (2004) found that young adult SHL speakers usually overproduce overt pronouns when maintaining reference across two consecutive grammatical subjects and overproduce null ones when switching reference. In spoken language, simultaneous Spanish-English bilingual children “exhibit the highest rates of overt subjects in pragmatically illicit contexts” (Montrul & Sánchez-Walker, 2015, p. 357), or, in variationist terms, in contexts normally unlikely to trigger the realization of a pronoun. The differences between children and young adults in regard to producing a subject pronoun in these different contexts are proof of distinct developmental paths in the SPE of heritage speakers.

In general, oral narratives tend to be more spontaneous than written texts; therefore, one could expect written production to show less SPE in pragmatically illicit contexts. The written style tends to be more formal and perhaps might be less redundant than oral discourse. Martínez Mira (2009) analyzed the subjunctive expression of SHL speakers in New Mexico. Analyzing written sentences and oral samples from Spanish monolinguals and heritage speakers, she found the two groups behaved very similarly in oral but not in written production. While both groups used subjunctive with concessive clauses in oral data, in the written samples, the monolinguals maintained the subjunctive usage but heritage speakers produced lower rates of subjunctive than in the oral task. The author concedes that differences in the tasks could have contributed to eliciting different results, but she also concludes that more attention to the written production of heritage speakers is needed in order to better understand their writing processes.

Regarding written variation, SHL speakers seem to borrow from both languages in their writing, so written texts may be an ideal context in which to analyze possible effects of contact with English, as well as developmental patterns of acquisition of SPE.

3. METHODOLOGY

By combining variationist methodologies from previous studies (Martínez, 2007; Travis, 2007; Torres Cacoullos & Travis, 2010, 2011), this study seeks to identify the predictors for written Subject Pronoun Expression (SPE) performance among heritage language (HL) learners. By addressing this primary question, we aim to delve into a comprehensive analysis of the following sub-questions:

Firstly, we intend to examine how the written production of subject pronoun expression in HL learners compares with their oral production. This comparison will offer valuable insights into the dynamics of language production in the heritage language context and shed light on potential disparities between written and oral proficiency.

Secondly, our study will explore whether a comparison of subject pronoun expression at three distinct proficiency levels among HL learners reveals discernible stages of acquisition. This sub-question aims to discern whether there is a developmental trajectory in the acquisition of SPE in the context of heritage language learners, thereby providing a more nuanced understanding of their language patterns.

3.1. Participants

Participants were 36 L1 Spanish-speaking students at the Instituto Tecnológico de Nogales (Sonora, Mexico) and 90 SHL learners attending a university in the U.S. Southwest. The L1 speakers were between the ages of 19 and 23 ($M=19.89$, $SD=1.62$). They had never lived in the U.S. and had had no contact with English other than the courses they took in high school. The HL learners ranged in age from 18 to 23 ($M=19.78$, $SD=1.39$) and were enrolled in either Intermediate Spanish I or Intermediate Spanish II for Heritage Learners. They completed a language background questionnaire adapted from the Corpus de español en el sur de Arizona (CESA, Carvalho, 2012) to ensure they had similar backgrounds, had never lived abroad, and spoke the same variety of Sonoran Spanish as the students from the Instituto Tecnológico. Thus, only HL speakers with Northern Mexican ascendancy were considered.

3.2. Data Collection

Student participants were recruited by means of classroom visits. They were asked to write an essay of around 500 words (in Microsoft Word) based on a prompt shown on the classroom projector:

Por favor, escriba sobre una experiencia interesante que haya tenido en el pasado o relate las aventuras del mejor viaje que haya hecho.

[Please, write about an interesting experience that you have had in the past, or narrate the adventures of the best trip you have ever had.]⁴

4 This and all translations hereafter are own translations

This topic was chosen based on Martínez (2007), who also asked his students to write about a personal experience. He argued that such informal writing would show more similarities to speech routines. For purposes of comparing oral and written SPE production, it was determined that informal texts would produce more relevant results. Formal texts would contain more differences due to both literacy skill transfer and differences in the nature of the oral and written tasks. Students completed these compositions as in-class practice assignments that did not affect their course grade. Assigning an ungraded story about students' own lives was intended to reduce "the pronounced relational asymmetry with the instructor and [ensure] that they did not write with the specific intent of living up to the instructor's expectations" (Martínez, 2007: 34). The participants uploaded their completed compositions to a designated folder during the same week (week 13 in a 16-week semester). This measure assured that all students had the same amount of in-class input and experience with their corresponding instructors at the time of data collection. The course instructors varied in country of origin (most were Mexican, but a few were Spaniards); however, none were from the Caribbean, which is home to a Spanish variety known for its distinct use of SPE (Abreu, 2009).

3.3. Analysis

This section explains why only first-person SPE was analyzed, followed by a description of the coding criteria, the statistical analyses, and the variationist analysis of this variable.

3.3.1 Why Only Analyze First-Person Subject Pronouns?

There were several reasons to limit analysis to first-person subject pronouns. First, previous research has uncovered differences in the way linguistic variables function across different verbal conjugations (Travis 2007; Torres Cacoullós & Travis 2010; Geeslin & Gudmestad, 2011; Shin 2014). Second, a personal narrative, by its nature, tends to elicit first-person voice and could contain insufficient references to other grammatical persons for analysis. In addition, research has shown that SHL learners usually demonstrate increased use of overt third-person pronominal subjects, mainly attributed to contact with English (Otheguy & Zentella, 2012), but results of studies on first-person pronouns are less conclusive (Travis & Torres Cacoullós, 2012).

3.3.2 Coding Criteria

The data for this study included all first-person singular and plural verbs with which a human pronominal subject could be expressed or omitted. Therefore, any contexts where use of a first-person pronoun was mandatory were omitted from the data. Examples are *yo que sé* or *que sé yo* (what do I know), which are fixed expressions containing the pronoun. Other contexts that are usually excluded in analyses of oral SPE, such as abandoned utterances (e.g., *ella iba a...*; 'she was going to...'), did not occur

in this dataset since participants had the option to revise their texts. This makes the analysis of written data even more interesting, because the two discourse modalities can produce and follow different norms to some extent. Another difference between the data collected in sociolinguistic interviews versus the written data in this study is that compositions are a unidirectional discourse where the presence of the researcher is less direct and the observer's paradox is less likely (Labov, 1984). Because participants are not influenced by the SPE of the interviewer, they are more likely to demonstrate their own command of SPE.

3.4. Coding of SPE

The following paragraphs describe in detail each independent factor accounted for in codification of the data. Table 1 lists the factors, with examples for each.

Table 1. Independent factors coded in the data.

Factor	Example	Gloss
Number		
First-person singular	<i>Yo viajo a México</i> (participant HL-15)	I travel to Mexico
First-person plural	<i>Nosotros fuimos a esquiar</i> (participant L1-12)	We went skiing
Tense, mood, and aspect (TMA)		
Present simple indicative	<i>Ø Pienso que ella era muy bonita</i> (participant LH-85)	I think she was very pretty
Present progressive	<i>Yo estoy yendo al gimnasio todos los días</i> (participant LH-65)	I'm going to the gym every day
Present perfect	<i>Nunca Ø he ido a Nueva York</i> (participant LH-66)	I have never been to NYC
Preterit	<i>Yo fui a México</i> (participant LH-30)	I went to Mexico
Imperfect indicative	<i>Cuando Ø iba a mi pueblo</i> (participant LH-33)	When I used to go to my village
Pluperfect indicative	<i>Yo había viajado la semana anterior</i> (participant LH-35)	I had traveled the previous week
Imperfect subjunctive	<i>Ojalá Ø estuviera de vacaciones</i> (participant L1-12)	I wish I were on vacation
Pluperfect subjunctive	<i>Si yo hubiera sabido lo que pasaba</i> (participant L1-07)	If I had known what was going on

Conditional	Ø <i>iría allí de nuevo</i> (participant L1-11)	I would go back there again
Other (rare verb tenses occurring in less than 3% of tokens)	<i>Yo no querré volver</i> (participant LH-66)	I won't want to come back
Clause type		
Main	<i>Yo tenía mucho sueño</i> (participant LH-31)	I was very sleepy
Subordinate	<i>Lo mejor fue cuando Ø fui con mis amigas</i> (participant L1-08)	The best part was when I went with my friends
Coordinate	<i>Yo fui y yo compré los boletos</i> (participant L1-20)	I went and I bought the tickets
Switch reference		
First token	<i>Yo pienso que es interesante</i> (participant LH-65)	I think it is interesting
Same reference	<i>Yo siempre voy y Ø compro dulces</i> (participant LH-33)	I always go and I buy candies
Switch reference	Ø <i>Siempre voy pero ella nunca va</i> (participant L1-08)	I always go but she never does
Discourse connectedness		
Degree 1: Subject, verb tense, and verbal mood remain the same throughout the clauses.	<i>El jueves fui a la tienda. Ø Fui con unas amigas</i> (participant LH-45)	Last Thursday I went to the store. I went with my friends.
Degree 2: Subject stays the same, but either the tense, mood, or aspect of the verb changes.	<i>Hace tiempo que compré el carro y Ø estoy muy contenta</i> (participant LH-52)	I bought the car a while ago and I am very happy with it.
Degree 3: Subject changes, but the clause between the subject pronoun and the previous token is not a rival candidate for subject.	<i>En verano yo fui de vacaciones a México. Hacía mucho calor y entonces yo sufrí mucho</i> (participant LH-63)	Last summer I went to Mexico. It was very hot and I suffered a lot.
Degree 4: Subject changes and it last appeared in a different syntactic function (e.g., direct object, possessive).	<i>Ellos me llamaron a las 6am. Ø estaba muy cansada</i> (participant LH-57)	They called me at 6am. I was very tired.

Degree 5: Subject continuity is not maintained in the adjacent or in the following clause.	Ø Fuimos a cenar a un italiano. Mi amiga pidió lasaña y Ø le gustó mucho. Yo pedí pizza carbonara (participant L1-20)	We went to an Italian for dinner. My friend ordered lasagna and she liked it a lot. I ordered pizza carbonara.
Degree 6: Discourse topic entirely changes.	La cena duró dos horas y Ø comí mucho. En cuanto a mi viaje a Florida, Ø fui en marzo (participant L1-20)	Dinner lasted two hours and I ate a lot. In regards to my trip to Florida, I went in March.
Reflexivity		
Reflexive verb	Mis amigos y yo nos conocimos hace mucho (participant LH-33)	My friends and I met long ago
Non-reflexive verb	No Ø voy a volver (participant L1-09)	I am not going to come back
Accuracy: Beginner; Intermediate; Advanced ⁵		

3.4.1 Number

In previous analyses, both monolingual and bilingual speakers tended to omit pronouns with a plural subject (Flores-Ferrán, 2004; Hurtado, 2005; Abreu, 2009); therefore controlling for the effect of number on SPE was important (LaCasse, 2019), especially given that this is the first time SPE has been analyzed in naturalistic written texts.

Analyzing the difference between first-person singular and plural pronouns is relevant since previous research indicates speakers exhibit different trends based on person and number. It was hypothesized that the monolingual group would follow the trend found for monolingual oral SPE, with higher expression of the singular pronoun than the plural. For the SHL learners, it was expected that those from the lower-level group would produce higher rates of overt singular pronouns but similar rates of plural pronouns compared to the monolinguals. Heritage speakers from the more advanced group were expected to present a similar pattern of SPE as monolingual speakers for both singular and plural pronouns.

3.4.2 Tense, Mood, and Aspect (TMA)

TMA is one of the most common factors considered when coding for SPE because it helps determine whether verb morphology influences the selection of one type of pronoun over another. In Spanish, verb ambiguity exists in first- and third-person

5 No language example presented here since only a comprehensive analysis of the entire writing sample could be proof of a certain accuracy level. More details of this comprehensive analysis in section 3.4.8.

singular forms in the conditional, subjunctive, and imperfect tenses. Some previous research indicates this ambiguity triggers an increase in the selection of overt pronouns (Bayley & Pease-Álvarez, 1997; Shin & Montes-Alcalá, 2014); other studies, however, found no effects due to ambiguity in oral discourse (Bentivoglio, 1987; Travis, 2007).

To clarify the effects of morphological ambiguity on SPE, Linford & Shin (2013) conducted a study that combined TMA with lexical frequency. Their results showed that, among fourth-semester L2 Spanish students, TMA does not play a role in SPE unless the verbs are coded by frequency: imperfect morphology shows a bigger effect on SPE for frequent verbs. Shin (2016) found a similar pattern for monolingual children (6-7-year-olds), who were not sensitive to the effect of the imperfect, except when frequent verb lexemes were isolated. For this reason, frequency is also considered in the present analysis. It is hypothesized that because of the less ambiguous nature of written discourse, the frequency of imperfect verbs will not affect SPE.

3.4.3 Clause type

Previous research has found pronouns are most likely to be expressed in main clauses, are less likely in subordinate clauses, and are least likely in coordinate ones (e.g., Carvalho et al., 2015). This general tendency has been found in the oral discourse of monolinguals (Abreu, 2009; Orozco & Guy, 2008) and bilinguals (Flores-Ferrán, 2004; Otheguy & Zentella, 2012; Shin & Montes-Alcalá, 2014; Bessett, 2017). However, a few studies with bilingual speakers did not find an effect for clause type (Prada Pérez, 2009; Carvalho & Child, 2011; Torres Cacoullós & Travis, 2011). It is hypothesized that, if English is influencing participants' SPE behavior, they will not be sensitive to clause type (especially for main and subordinate clauses, since pronoun dropping may occur in English with coordinate clauses). Moreover, the written modality may influence the type-of-clause factor. Since writing favors the retrieval of information by returning to the text, participants might not need to express pronouns as often, not even in main clauses. If this is the case, lower rates of SPE would be expected in all types of clauses.

3.4.4 Switch Reference

This category codes the relationship between subjects in consecutive sentences. Topic continuity is important when analyzing discourse because "what is continuing is more predictable, and what is predictable is easier to process" (Givón, 1983: 12). In general, pronouns are expressed more often when there is a switch in reference than when the reference is maintained across clauses (Carvalho et al., 2015).

3.4.5 Discourse Connectedness

Paredes Silva (1993) introduced the concept of discourse connectedness in an analysis of personal letters written in Brazilian Portuguese. Because this linguistic factor was specifically designed for written data, it suits the purpose of the current

study. Discourse connectedness goes beyond a switch in reference to consider the relationship of a given reference with references in the previous clauses. This linguistic factor, adapted from Paredes Silva (1993), consists of six degrees of connectedness (see Table 1). Paredes Silva (1993) found that the lower the degree of discourse connectedness, the higher the probability of finding explicit pronouns. Similar results are expected in the present data, with a clearer tendency toward connectedness among the L1 speakers, who have formal training in Spanish writing.

3.4.6 Reflexivity

Previous literature found that reflexive verbs triggered the omission of subject pronouns (Abreu, 2009, 2012; Bayley & Pease-Álvarez, 1996; Carvalho et al., 2015; Otheguy & Zentella 2012; Shin & Montes-Alcalá, 2014); therefore, both participant groups in this study are expected to show some degree of effect for verb reflexivity.

3.4.7 Accuracy

Recall that SHL participants were recruited from two consecutive intermediate-level courses. In reading the compositions, it became obvious that participants enrolled in the same course had very different Spanish linguistic proficiency levels and SPE behavior. Therefore, an “accuracy” coding criterion was added to group participants based on linguistic ability rather than course enrollment. Because language proficiency tests can be extremely inaccurate for heritage learners (Thompson, 2015), particularly as most participants in the present study had never taken a Spanish course before and were unfamiliar with language testing practices, their compositions were individually analyzed to assign an accuracy level. A cumulative rating scale commonly employed in sociolinguistics to interpret the social categories of participants was used to derive a score corresponding to beginner, intermediate, or advance accuracy (Blommaert et al., 2025). Table 2 shows how the analysis was operationalized.

Table 2. Operationalization of linguistic accuracy scores

# Non-Target-Like Forms	0-3	4-7	+8
Points Assigned	1	2	3
Multiplier for Error Type	Syntactical = 0.5	Morphological = 0.3	Lexical = 0.2
Accuracy Level by Score	Beginner = 2.01-3.0	Intermediate = 1.01-2.0	Advanced = 0-1.0

The three categories of syntactical, morphological, and lexical errors had a weighting multiplier assigned to them, from 0.5 for syntactical errors to 0.2 for lexical ones. Participants' compositions received a point value from 1 to 3 for each category based on the number of non-target-like forms. A composition with more than 8 non-target-like syntactic forms, 3 non-target-like morphological forms, and 5 non-target-like lexical ones would receive a total score of 2.2 by the following equation: (syntax: 3 x 0.5) + (morphology: 1 x 0.3) + (lexicon: 2 x 0.2) = 2.2. The higher the score, the greater the number of non-target forms and hence the lower the accuracy level. As Table 2 shows, a score of 2.2 corresponds to beginner level. Recall that all the participants were in intermediate Spanish courses, so "beginner," "intermediate," and "advanced" merely ranks them within an overall intermediate level. Therefore, an "advanced" speaker in this context does not necessarily correspond to the characteristics of an advanced speaker in other proficiency scales (e.g., ACTFL). This classification system offers a holistic analysis of participants' language skills, based on their own written production and, therefore, is expected to well describe their language performance. It is hypothesized that accuracy will have a significant effect on SPE behavior and that the statistical analyses will support this method of grouping participants.

4. STATISTICAL ANALYSES AND RESULTS

Initially, overall rates of pronominal subject expression were examined, followed by a multivariate logistic regression analysis to investigate the influence of the various linguistic factors on SPE across groups. Rbrul software was used for the mixed-effects model analyses to determine which linguistic factors were and were not significant "over and above the effect of individual" (Tagliamonte, 2012: 143).

4.1. Percentages of Overt Pronoun Expression by Accuracy Level

The overall percentage of overt SPE is similar across the three accuracy groups (see Table 3). However, beginner-level participants show a significantly higher rate of overt expression than the other groups ($p = <.0001$). This is not surprising given that beginning learners of Spanish and English-dominant bilinguals usually show a higher rate of overt SPE due to cross-linguistic influence from English. Regardless, the overall rates clearly progress from the highest overt expression rate at the beginner level to the lowest rate at the advanced level. Overall rates of SPE are markedly lower than found in previous studies of bilingual speakers (e.g., the Mexican-descendent immigrant children in Bayley & Pease-Álvarez, 1997, expressed subject pronouns 24% of the time), and also lower than rates reported for monolingual Mexican adults, usually around 20% (Lastra & Martín Butragueño, 2015; Michnowicz, 2015; Otheguy & Zentella, 2012; Silva-Corvalán, 1994).

Table 3. Overall rates of SPE among HL students by accuracy level

	Beginner		Intermediate		Advanced	
	#	%	#	%	#	%
Expressed SP/overall SP	58/413	14	59/740	8	44/875	5
Unexpressed SP/overall SP	355/413	68	681/740	92	831/875	95

Research on SPE among heritage learners is scarce, and most of what exists was conducted with balanced bilinguals or involved grammaticality judgment tests rather than spontaneous production (e.g., Montrul & Rodríguez-Louro, 2006). Though overall rates of SPE in this study differ from findings of previous studies, all the previous studies addressed spoken language, whereas this study examined written texts (see Table 4).

Table 4. Previous studies of HL speakers' oral SPE compared to present study.

Community (Study)	Overall %
Mexican Spanish in Los Angeles (Silva-Corvalán, 1994)	30%
Mexican Spanish in California (Bayley & Pease-Álvarez, 1997)	23%
Puerto Rican Spanish in Florida (Abreu, 2009)	33.5%
Mexican Spanish in Tucson, AZ (Bessett, 2017)	16.7%*
Mexican Spanish in Arizona (current study with written data)	8%

*only first-person singular

Because most studies on HL SPE production have been conducted with spoken language, it is difficult to compare rates of production across bilingual varieties due to differences in the type of task. However, the data in Table 4 do show two clear tendencies. First, Caribbean Spanish demonstrates significantly higher rates of pronoun expression in comparison to mainland varieties such as Mexican Spanish; second, overall SPE production is clearly different between oral and written narratives, with written narratives showing a greater tendency to avoid the expression of pronouns. In the table we can also see how in Bessett (2027), who also only analyzed first person pronouns but in spoken language, the overall production rate was double the production in the current study with written data (16.7% vs. 8%).

4.2. Multivariate Rule Analysis for Beginner Accuracy Level

After reviewing the overall tendencies in subject pronoun expression, it is turn now to describe the specific linguistic factors that influence SPE among beginner heritage learners. The factor weights in Table 5 show the direction of the effect; weights higher than .50 indicate that overt pronouns are favored in that context. The range indicates the effect size of each linguistic factor group, and factors are listed in order from largest to smallest magnitude effect.

Table 5. Multivariate rule analysis of linguistic factors influencing overt SPE among beginner heritage learners.

Factor	Weight	%	# SPE Tokens/ Total Tokens	<i>p</i> Value
Clause type				<0.0001
Main	.75	18%	36/217	
Subordinate	.70	15%	20/133	
Coordinate	.13	2%	2/63	
Range 62				
Grammatical number				<0.001
1st-person singular	.60	18%	41/227	
1st-person plural	.40	11%	21/186	
Range 20				

Total N 413

Nagelkerke R2 .5

Intercept -2.15

Log.likelihood -143.428

As Table 5 shows, only two linguistic factors were significant for beginner heritage learners. Clause type, as the factor with the biggest range, had the greatest effect on the realization of overt pronouns for these speakers. Within this factor, main, subordinate, and coordinate clauses are ranked as expected, with the last being the least likely to trigger an overt subject pronoun. With a range of 20, grammatical number behaves very similarly to the results obtained for this factor group in previous literature: first-person singular triggers more overt pronouns than first-person plural does (e.g., Abreu, 2009; Bayley & Pease-Álvarez, 1996).

4.3. Multivariate Rule Analysis for Intermediate Accuracy Level

Turning now to the SPE behaviors among intermediate-level learners, Table 6 presents the linguistic constraints that significantly influence them.

Table 6. Multivariate rule analysis of linguistic factors influencing overt SPE among intermediate heritage learners.

Factor	Weight	%	# SPE Tokens/ Total Tokens	<i>p</i> Value
Grammatical number				<0.0001
1st-person singular	.75	13%	47/361	
1st-person plural	.25	1%	4/379	
Range 48				
Switch reference				<0.001
First token	.68	47%	7/15	
Switch reference	.57	10%	37/374	
Same reference	.31	5%	18/351	
Range 37				
Clause type				<0.01
Main	.63	10%	39/395	
Coordinate	.50	5%	6/116	
Subordinate	.37	7%	16/229	
Range 26				

Total N 740

Nagelkerke R2 .63

Intercept -3.96

Log.likelihood -154.253

For intermediate learners, three linguistic group factors were important: grammatical number had the greatest impact, followed by switch reference. Like Abreu's (2009) results for bilingual speakers of Puerto Rican Spanish, this finding implies that a change in reference triggers more SPE. The fact that this effect was found in the intermediate heritage learners but not in the beginners group is also significant. The final constraint for the intermediate group, clause type, followed the expected pattern: main clauses triggered more SPE than the other types of clauses. Specifically,

in the current data, overt expression was low in coordinate clauses because they mainly occur in same-reference contexts and, thus, favor null expression.

4.4. Multivariate Rule Analysis for Advanced Accuracy Level

Continuing on to the advanced group of heritage learners, Table 7 shows the hierarchy of linguistic constraints influencing their selection of overt SPE.

Table 7. Multivariate rule analysis of linguistic factors influencing the appearance of overt SP among advanced heritage learners.

Factor	Weight	%	# Tokens	p Value
Grammatical number				<0.0001
1st-person singular	.83	9%	40/441	
1st-person plural	.17	1%	4/434	
Range 66				
Switch reference				<0.001
First token	.75	7%	30/426	
Switch reference	.53	3%	13/428	
Same reference	.23	8%	9/21	
Range 52				
TMA				
Subjunctive	.72	19%	3/16	<0.001
Imperfect indicative	.64	10%	14/144	
Pluperfect indicative	.63	13%	2/15	
Preterit indicative	.42	4%	22/532	
Present indicative	.27	2%	2/108	
Range 45				
Clause type				<0.01
Main	.60	6%	27/455	
Coordinate	.59	5%	6/125	
Subordinate	.33	3%	9/295	
Range 27				

Total N 875

Nagelkerke R2 .76

Intercept -7.493

Log.likelihood -132.985

This statistical analysis yielded four significant linguistic factors. The first, grammatical number, paralleled the results from the previous groups as well as generalized behavior in oral Spanish (Carvalho et al., 2015, p. xiii). First-person singular clearly triggered more SPE than first-person plural did (weights of .83 versus .17, respectively). Ranked next and following previous patterns for this factor, switch reference triggered more SPE than did same-referent contexts. Third in the hierarchy, with regard to tense, mood, and aspect, subjunctive and imperfect, both ambiguous forms, showed the biggest effect on the selection of SPE. The last influential factor for advanced heritage learners was clause type, where like in the intermediate group, main and subordinate clauses had stronger tendencies toward selection of overt SPE than subordinate clauses did (weights of .60, .59, and .33, respectively).

5. DISCUSSION

Based on the results in Tables 5, 6, and 7, various patterns of linguistic constraints affected SPE by students at all three accuracy levels. In this section, the results for each accuracy group are compared against each other and with previous findings regarding Spanish SPE by heritage learners and bilinguals.

5.1. Comparison of Significant Linguistic Factors across Accuracy Levels

Table 8 shows which linguistic factors were significant for each accuracy group.

Table 8. Significant linguistic constraints for SPE across HL beginner, intermediate, and advanced accuracy levels

	Beginner	Intermediate	Advanced
Grammatical number	✓	✓	✓
Switch reference		✓	✓
Clause type	✓	✓	✓
TMA			✓
Reflexivity			
Discourse connectedness			

Only four factors out of the six analyzed produced significant results. However, Table 8 also presents a clear progression toward the acquisition of factors in that learners increase the complexity of the variable by controlling more linguistic constraints as their language skills advance. To compare the similarities and dissimilarities of these three accuracy groups, the linguistic constraints that all three groups share are first discussed to then turn individually to those that affect only some groups.

5.2. Grammatical Number

Grammatical number was significant for all the accuracy groups. Since the current study only examined first-person pronouns, the results are difficult to compare with previous studies that generally looked at various grammatical persons. However, one clear tendency echoes what other studies have found: in terms of number, singular persons trigger more overt expressions than plural ones do (Abreu, 2012; Carvalho et al., 2015; Linford, 2016). Nonetheless, all three groups of heritage learners still show a lower overall rate than bilinguals in other communities used in spoken language (e.g., Otheguy & Zentella, 2012; Shin & Otheguy, 2013). These results highlight the differences across communication modes, suggesting that written and spoken language have different overall rates of SPE.

5.3. Switch Reference

Switch reference was significant for both intermediate and advanced heritage learners, but not for beginners. The tendencies among intermediate and advanced learners were expected and correspond to those in previous research on spoken SPE (Bessett, 2017): a switch in reference triggers production of more overt pronouns. However, the effect was lower in the written data analyzed in the current study compared to the previous findings for spoken language. Shin & Otheguy (2009), in their study of reference continuity effects in spoken SPE among first- and second-generation bilingual speakers in New York City, claimed a desensitization effect on continuity of reference as a predictor of the overt-versus-null variation of subject pronouns. They claimed that second-generation bilinguals had a weaker tendency to favor overt pronouns more in switch-reference than same-reference contexts. This desensitization occurred with first- and second-person verbs, where this variable is less important for communicative purposes. When reference tracking was more difficult, however – that is, when referring to third-person singular subjects – sensitivity to continuity remained essentially the same as among first-generation bilinguals. These results could help explain the behavior of heritage learners, for whom the effect of switch reference was lower than for L1 speakers. In the current study, however, heritage learners displayed an increasing sensitivity to switch reference as their accuracy level increased. This tendency is especially interesting if we consider that (due to the topic of the assigned composition) half of the data analyzed for this study consisted of first-person singular pronouns expressed in past tenses, such as the ambiguous imperfect tense. Thus, we could expect switch reference to have had a greater effect, since first person can create some ambiguous references if the pronoun is null (e.g., *yo iba* versus *él iba*). Yet, despite these characteristics of the data, switch reference affected written SPE in this study less robustly than it did in previous studies of spoken language (Abreu, 2009; Linford, 2016). One might postulate a slight loss of sensitivity to switch-reference. Yet, if we consider the data presented in Appendix A for L1 speakers, and how the direction and size of the switch-reference effect was similar in the writing of the HL learners and of the L1 speakers, it seems more plausible that the lesser impact

of switch reference on SPE was due to differences between oral and written language use, rather than desensitization.

5.4. *Clause Type*

Clause type was a significant factor at all three HL accuracy levels, with the largest size effect range (62) among beginners. These results align with previous research and are expected since, as Bybee (2002) mentioned, main clauses are the type most likely to bring new information into the discourse and, thus, trigger the selection of overt pronouns, while subordinate clauses usually contain previously presented information. Given this pattern, it makes sense that the beginner group relies most heavily on this factor to navigate the variability of subject pronouns in Spanish. Clause type is relatively easy to notice and control since, for example, coordinate sentences function similarly in English and Spanish. If the reference is maintained, null pronouns are favored, but when the coordinate clause introduces a change in reference, pronoun expression is mandatory in English and more likely in Spanish. Thus, this is an easier linguistic constraint for beginners to master since it does not rely on metalinguistic knowledge the way TMA does, but rather on information the writer possesses about the referents in the discourse. If a new person is not being introduced in a subordinate clause, the writer is able to realize that the pronoun likely already expressed in the main clause need not be repeated.

Beginner HL learners showed the pronominal behavior most similar to Spanish L1 speakers and Spanish-English bilinguals regarding clause type since the frequency of SPE follows the same hierarchy across groups: from main (most SP expression) to subordinate to coordinate (least SP expression). The intermediate and advanced HL students also showed an effect for clause type, but in their case, the order of the effect was main, then coordinate, then subordinate. Note, however, that the beginner group had around half the number of coordinate clauses (63) as the intermediate and advanced groups (116 and 125, respectively). This imbalance might have affected the order of the effect for the different clause types.

5.5. *Tense, Mood, and Aspect*

The last factor influencing SPE was TMA, which was significant only for the advanced group. Although most studies have claimed a functional effect of TMA on the oral SPE of monolinguals (Carvalho et al., 2015; Hochberg, 1986), other studies have found mixed results (Orozco & Guy, 2008). Among bilingual speakers, however, the common finding is that ambiguous forms trigger more overt pronouns. For example, in the case of Maya-Spanish bilinguals in Yucatán, 36% of overt pronouns were expressed with ambiguous tenses (Michnowicz, 2015). This 36% occurrence rate contrasts with the average of 9% SPE with ambiguous forms found in the writing of advanced heritage learners in the present study. Thus, while the current study aligns with previous findings in respect to ambiguous forms showing higher overt subject

pronouns, the overall rates of SPE are still significantly lower than those obtained in research based on oral data.

6. CONCLUSIONS

This study analyzed the different behaviors that heritage learners show in regard to patterns of SPE. Results show that they do acquire variability in this morphosyntactic structure. Their overall rates of production are very low (less than 20% for all three groups), clearly indicating that these participants are not drawing on their English grammar competence, since transfer from English would imply higher rates of SPE. Furthermore, each accuracy group shows clear behavioral patterns: beginning learners show command of two linguistic constraints (grammatical number and clause type), intermediate learners are sensitive to three constraints (grammatical number, clause type, and switch reference), while advanced learners have mastered four linguistic factors (grammatical number, switch reference, clause type, and TMA).

After confirming that heritage learners do indeed acquire this variable grammar and produce it in their writing, this study also demonstrated how using a bottom-up analysis of written data results in a more accurate description of their SPE behavior. This analytical approach offers better insights into the sequence of acquisition for these learners since it is able to capture how beginner versus advanced learners differ in terms of both overall rates of SPE and control of linguistic constraints. Whereas beginners produce overt SP 14% of the time, advanced learners do so 5% of the time, a distinction that would have been lost had participants been grouped based only on their course enrollment. This point is even more relevant if we consider that these students had taken a placement exam that had identified them as having similar levels of proficiency and had placed them in the same SHL course.

Finally, the present analysis of HL writing has shown that the linguistic constraints on SPE are consistent across spoken and written Spanish, showing that the grammar underlying SPE is basically the same for SHL learners (Michnowicz, 2015; Travis, 2007; Torres Cacoullos & Travis, 2010). However, given that overall rates of SPE in the present study are lower than was found in previous studies, we can conclude that heritage learners employ this variable structure differently in spoken language than in writing. Further research on written SPE is needed to determine whether HL learners' infrequent use of SPE holds across different types of writing or is in fact the result of writing a narrative.

This study provides further evidence of the importance of investigating variation in written versus oral discourses as separate phenomena. Doing so not only acknowledges the differences between these two modalities of communication, but might also establish a connection between these differences and the type of input SHL learners receive in their courses. Whereas recent approaches to the HL curriculum embrace code-switching practices during classroom discussions (Valdés et al., 2016), instruction in writing is still very much dominated by more formal academic language practices (Mikulski & Elola, 2011; Gevers, 2018). An analysis of these different

instructional approaches and how they affect the SPE of heritage learners would be a fruitful next step. Such a study could help inform writing instruction in the SHL classroom. If as language teachers we provide different types of input to foster the oral and written skills of our HL learners, as language researchers we should also employ distinct methodological tools to describe and better understand the differences between the oral and written data we collect for our research.

REFERENCES

- Abreu, L. (2009). *Spanish subject personal pronoun use by monolinguals, bilinguals, and second language learners*. PhD diss., University of Florida.
- Abreu L. (2012). Subject pronoun expression and priming effects among bilingual speakers of Puerto Rican Spanish. In Geeslin & Díaz-Campos (Eds.), *Selected proceedings of the 14th Hispanic Linguistics Symposium* (pp. 1-8). Cascadilla Proceedings Project.
- Bayley, R., & Pease-Álvarez, L. (1996). Null and expressed pronoun variation in Mexican-descent children's Spanish. In J. Arnold, R. Blake & B. Davidson (Eds.), *Sociolinguistic variation: Data, theory, and analysis* (pp. 85-99). Stanford: Center for the Study of Language and Information.
- Bayley, R., & Pease-Álvarez, L. (1997). Null pronoun variation in Mexican-descent children's narrative discourse. *Language Variation and Change*, 9(3), 349-371.
- Beaudrie, S., Ducar, C., & Potowski, K. (2014). *Heritage language teaching: Research and practice*. McGraw-Hill Education.
- Bentivoglio, P. (1987). La posición del sujeto en el español de Caracas: un análisis de los factores lingüísticos y extralingüísticos. In R. Hammond & M. Resnick (Eds.), *Studies in Caribbean Spanish dialectology* (pp. 13-23). Georgetown University Press.
- Bessett, R. M. (2017). Testing English influence on first-person singular 'yo' subject pronoun expression in Sonoran Spanish. *Contemporary Trends in Hispanic and Lusophone Linguistics*, 15, 355-372.
- Biber, D. (1995). *Dimensions of register variation: A cross-linguistic comparison*. Cambridge University Press.
- Biber, D., & Conrad, S. (2001). Quantitative corpus-based research: Much more than bean counting. *TESOL Quarterly*, 35, 331-336.
- Biber, D., & Conrad, S. (2009). *Register, genre, and style*. Cambridge University Press.
- Blommaert, J., Westinen, E., & Leppänen, S. (2015). Further notes on sociolinguistic scales. *Intercultural Pragmatics*, 12(1), 119-127
- Bybee, J. (2002). Word frequency and context of use in the lexical diffusion of phonetically conditioned sound change. *Language Variation and Change*, 14, 261-290.
- Carreira, M. (2004). Seeking explanatory adequacy: A dual approach to understanding the term "heritage language learner." *Heritage Language Journal*, 2(1), 1-25.
- Carreira, M., & Kagan, O. (2011). The results of the National Heritage Language Survey: Implications for teaching, curriculum design, and professional development. *Foreign Language Annals*, 44(1), 40-64.
- Carvalho, A. M. (2012). *Corpus del español en el sur de Arizona (CESA)*. University of Arizona.

- Carvalho, A. M., & Child, M. (2011). Subject pronoun expression in a variety of Spanish in contact with Portuguese. In *Selected Proceedings of the 5th Workshop on Spanish Sociolinguistics* (pp. 14-25).
- Carvalho, A. M., Orozco, R., & Shin, N. L. (Eds.). (2015). *Subject pronoun expression in Spanish: A cross-dialectal perspective*. Georgetown University Press.
- Dracos, M. (2018). Teacher talk and Spanish subject personal pronouns. *Journal of Spanish Language Teaching*, 5(1), 1-15.
- Ezeizabarrena, M. J. (2012). Overt subjects in early Basque and other null-subject languages. *International Journal of Bilingualism*, 17(3). <https://doi.org/10.1177/1367006912438997>
- Fairclough, M. (2006). Spanish/English interaction in U.S. Hispanic heritage learners' writing. In *Globalization and language in the Spanish-speaking world* (pp. 76-93). Palgrave Macmillan.
- Flores-Ferrán, N. (2004). La expresión del sujeto en el español de Nueva York: el factor de la perseverancia. *ASJU International Journal of Basque Linguistics and Philology*, 38(1): 349-362.
- Geeslin, K. L., & Gudmestad, A. (2011). Using sociolinguistic analyses of discourse-level features to expand research on L2 variation: Native and non-native contrasts in forms of Spanish subject expression. In L. Plonsky & M. Schierloh (Eds.), *Selected proceedings of the 2009 Second Language Research Forum: Diverse contributions to SLA* (pp. 16-30). Cascadilla Proceedings Project.
- Gevers, J. (2018). Translingualism revisited: Language difference and hybridity in L2 writing. *Journal of Second Language Writing*, 40, 73-83.
- Givón, T. (1983). Topic continuity in discourse: The functional domain of switch-reference. In J. Haiman & P. Munro (Eds.), *Switch-reference and universal grammar* (pp. 51-81). John Benjamins.
- Hochberg, J. (1986). Compensation for /s/ deletion in Puerto Rican Spanish. *Language*, 62, 609-621.
- Hurtado, L. M. (2005). Syntactic-semantic conditioning of subject expression in Colombian Spanish. *Hispania*, 88(2), 335-348.
- Johnson, D. E. (2009). Getting off the GoldVarb standard: Introducing Rbrul for mixed-effects variable rule analysis. *Language and linguistics compass*, 3(1), 359-383.
- Johnson, D. E. (2022). Rbrul, Package version 3.1.6.
- Labov, William. (1984). *The intersection of sex and social factors in the course of language change*. Paper presented at NWAVE, Philadelphia.
- LaCasse, D. (2019) The persistence of expression: Clusivity, partial co-reference, and socioeconomic differentiation of first-person plural subject pronoun expression in Spanish. *Studies in Hispanic and Lusophone Linguistics*, 12(1). DOI:[10.1515/shll-2019-2002](https://doi.org/10.1515/shll-2019-2002)
- Lastra, Y., & Martín Butragueño, P. (2015). Subject pronoun expression in oral Mexican Spanish. In A. M. Carvalho, R. Orozco, & N. L. Shin (Eds.), *Subject pronoun expression in Spanish. A cross-dialectal perspective* (pp. 39-57). Georgetown University Press.
- Linford, B. (2016). *The second-language development of dialect-specific morpho-syntactic variation in Spanish during study abroad*. ProQuest Dissertations and Theses.

- Linford, B., & Shin, N. (2013). Lexical frequency effects on L2 Spanish subject pronoun expression. In J. Aaron, J. C. Amaro, G. Lord, & A. de Prada Pérez (Eds.), *Selected proceedings of the 16th Hispanic Linguistics Symposium*.
- Martínez, G. (2007). Writing back and forth: The interplay of form and situation in heritage language composition. *Language Teaching Research*, 11(1), 31-41.
- Martínez Mira, M. (2009). Spanish heritage speakers in the Southwest: Factors contributing to the maintenance of the subjunctive in concessive clauses. *Spanish in Context*, 6(1), 105-126.
- Michnowicz, J. (2015). Subject pronoun expression in contact with Maya in Yucatan Spanish. In *Subject pronoun expression in Spanish: A cross-dialectal perspective* (pp. 101-119).
- Mikulski, A., & Elola, I. (2011). Spanish heritage language learners' allocation of time to writing processes in English and Spanish. *Hispania*, 715-733.
- Montrul, S. (2004). Subject and object expression in Spanish heritage speakers: A case of morpho-syntactic convergence. *Bilingualism: Language and Cognition* 7, 125-142.
- Montrul, S., & Rodríguez-Louro, C. (2006). Beyond the syntax of the null subject parameter: A look at the discourse-pragmatic distribution of null and overt subjects by L2 learners of Spanish. In L. Escobar and V. Torrens (Eds.), *The acquisition of syntax in romance languages* (pp. 401-418). John Benjamins.
- Montrul, S., & Sánchez-Walker, N. (2015). Subject expression in bilingual school-age children in the United States. In *Subject pronoun expression in Spanish: A cross-dialectal perspective* (pp. 231-247).
- Orozco, R., & Guy, G. R. (2008). El uso variable de los pronombres sujetos: ¿Qué pasa en la costa Caribe colombiana? In M. Westmoreland & J. A. Thomas (Eds.), *Selected proceedings of the 4th Workshop on Spanish Sociolinguistics* (pp. 70-80). Cascadilla Proceedings Project.
- Otheguy, R., & Zentella, A. C. (2012). *Spanish in New York: Language contact, dialectal leveling, and structural continuity*. Oxford University Press.
- Otheguy, R., Zentella, A. C., & Livert, D. (2007). Language and dialect contact in Spanish of New York: Toward the formation of a speech community. *Language*, 83, 770-802.
- Paredes Silva, V. L. (1993). Subject omission and functional compensation: Evidence from written Brazilian Portuguese. *Language Variation and Change*, 5, 35-49.
- Roca, A. (1997). La realidad en el aula: Logros y expectativas en la enseñanza del español para estudiantes bilingües. In C. Colombi & F. Alarcón (Eds.), *La enseñanza del español a hispanohablantes. Praxis y teoría* (pp. 55-64). Houghton Mifflin.
- Romaine, S. (1982). *Socio-historical linguistics: Its status and methodology*. Cambridge University Press.
- Shin, N. L. (2014). Grammatical complexification in Spanish in New York: 3sg pronoun expression and verbal ambiguity. *Language Variation and Change*, 26(3), 303-330.
- Shin, N. L. (2016). Acquiring constraints on morphosyntactic variation: Children's Spanish subject pronoun expression. *Journal of Child Language*, 43(4), 914-947.
- Shin, N. L., & Montes-Alcalá, C. (2014). El uso contextual del pronombre sujeto como factor predictivo de la influencia del inglés en el español en Nueva York. *Sociolinguistic Studies*, 8(1), 85-110.

- Shin, N. L., & Otheguy, R. (2009). Shifting sensitivity to continuity of reference: Subject pronoun use in Spanish in New York City. In M. Lacorte & J. Leeman (Eds.), *Español en Estados Unidos y en otros contextos: cuestiones sociolingüísticas, políticas y pedagógicas* (pp. 111-136). Iberoamericana.
- Shin, N. L., & Otheguy, R. (2013). Social class and gender impacting change in bilingual settings: Spanish subject pronoun use in New York. *Language in Society* 42, 429-452.
- Silva-Corvalán, C. (1994). *Language contact and change*. Oxford University Press.
- Silva-Corvalán, C. (2015). The acquisition of grammatical subjects by Spanish-English bilinguals. In *Subject pronoun expression in Spanish: A cross-dialectal perspective* (pp. 211-230).
- Sorace, A. (2011). Pinning down the concept of “interface” in bilingualism. *Linguistic Approaches to Bilingualism*, 1(1), 1-33.
- Spicer-Escalante, M. L. (2006). The use of verbal forms in the Spanish and English writing discourse of Spanish heritage speakers in the United States: A contrastive linguistic analysis. *Río Bravo*, 2(1): 13-24.
- Spicer-Escalante, M. L. (2009). Análisis lingüístico de la escritura bilingüe (español-inglés) de los hablantes de español como lengua hereditaria en los Estados Unidos. *Estudios de Lingüística Aplicada*, 27(50), 477-494.
- Tagliamonte, S. (2012). *Variationist sociolinguistics: Change, observation, interpretation*. Wiley-Blackwell.
- Thompson, G. L. (2015). Understanding the heritage language student: Proficiency and placement. *Journal of Hispanic Higher Education*, 14(1), 82-96.
- Torres Cacoullós, R., & Travis, C. (2010). Variable yo expression in New Mexico: English influence? In S. Rivera-Mills & D. Villa Crésap (Eds.), *Spanish of the US southwest: A language in transition*. Iberoamericana/Vervuert.
- Torres Cacoullós, R., & Travis, C. (2011). Testing convergence via code-switching: Priming and the structure of variable subject expression. *International Journal of Bilingualism*, 15(3), 241-267.
- Travis, C. (2007). Genre effects on subject expression in Spanish: Priming in narrative and conversation. *Language Variation and Change*, 19, 101-135.
- Travis, C., & Torres Cacoullós, R. (2012). What do subject pronouns do in discourse? Cognitive, mechanical and constructional factors in variation. In *Cognitive Linguistics*, 23.4, 711-748.
- Valdés, G. (2001). Heritage language students: Profiles and possibilities. In J. K. Peyton, D. A. Ranard, & S. McGinnis (Eds.), *Heritage languages in America: Preserving a national resource* (pp. 37-77). Center for Applied Linguistics/Delta Systems.
- Valdés, G., Fairclough, M., Beaudrie, S., & Roca, A. (2016). *Innovative strategies for heritage language teaching: A practical guide for the classroom*. Georgetown University Press.

APPENDIX A
RESULTS FOR L1 MEXICAN SPANISH SPEAKERS

Table 1. Overall rates of overt 1st person SPE among L1 Mexican Spanish speakers in written production

<i>Yo</i>	66/553	12%
<i>Nosotros</i>	11/469	2%

Table 2. Hierarchy of linguistic constraints significantly influencing SPE among L1 speakers' written language

Factor	Weight	%	# Tokens	p Value
Switch Reference				p< 0.0001
First token	.75	25%	3/12	
Switch Reference	.48	10%	51/507	
Same Reference	.26	5%	24/475	
Range 49				
Grammatical Number				p< 0.0001
1 st Person singular	.71	12%	66/553	
1 st Person plural	.29	2%	11/469	
Range 42				
Reflexivity				p< 0.005
Non reflexive	.69	9%	74/840	
Reflexive	.31	2%	3/182	
Range 38				
Frequency				
Continuous +1 logodds 0.022				

Total N 1,022

Nagelkerke R2 .51

Intercept -4.249

Log.likelihood -223.273

DESDE LA PANDEMIA HACIA LA PALABRA¹

FROM PANDEMIC TO THE WORD

PILAR GARRIDO CLEMENTE

Universidad de Murcia

Resumen:

El islam invita a descubrir el mundo no solo como realidad sino también como discurso. La palabra engendra el Cosmos y éste adquiere sentido porque es dicho o está escrito. El islam es una de las tres tradiciones del Libro y en ese universo simbólico, la Palabra tiene un poder esencial para nombrar, dar existencia y vivir. Parte de la cultura contemporánea sitúa su centralidad en el lenguaje, el valor del Logos. Así se manifiesta cuando en el confinamiento la gente ha buscado el relato, la historia, la Palabra para consolarse, imaginar el final, resistir.

Palabras clave: islam, espiritualidad, logoterapia, palabra, pandemia.

Abstract:

Islam, as a confession and not as an ideology, invites believers to discover the world not only as reality but also as discourse. Likewise, an important part of contemporary culture has discovered, from other starting points, the centrality of language, the extraordinary value of the Logos. The confinement provoked by COVID-19 has led people to seek the story, the history, the Word to console themselves, to imagine the end, to resist.

Keywords: Islam, spirituality, logotherapy, speech, pandemic.

1. Para adentrarnos en el islam y en su espiritualidad específica, consideramos la religión como una confesión –con el factor de compromiso personal que eso implica–, y no como una ideología más.

Mi propósito es dejar escrita una invitación a tejer, cual Penélope actual, lo textil y lo textual, las palabras hiladas y las historias entrelazadas. Con el objetivo de que la experiencia de la pandemia nos empuje a descubrir una aproximación más cercana

1 Correo-e: pilargarrido@um.es. Recibido: 25-03-2023. Aceptado: 26-09-2023.

a la palabra, al testimonio, a los relatos que nos devuelven el mundo interpretado, humanizado.

La espiritualidad es una de las dimensiones fundamentales de la experiencia humana, la espiritualidad es el alimento de la compasión y vivifica el diálogo entre dos fuentes de la revelación divina para los creyentes: la Escritura y la Naturaleza (Antón, 2010: 284).

Las tradiciones abrahámicas o religiones del Libro vienen a ser, por la propia naturaleza de su discurso y por su concepción de la palabra inspirada, una constante apelación al pensamiento y la interpretación.

Desde esa perspectiva, el mundo en su totalidad despliega y pone de manifiesto el discurso divino; es una logovisión integradora. Todos los seres, celestes y terrestres, son entidades lingüísticas llamadas a ser leídas y descifradas.

El ser humano es el hermeneuta – el viajero, el traductor – capaz de interpretar los signos del Libro. En tanto que seres hablantes y pensantes tenemos el derecho, pero también el deber de entender e interpretar los signos del universo.

En las tradiciones del Libro la palabra articula el universo. La palabra es la existencia. El cosmos entero es un Libro cuyas letras sostienen el discurso divino. La palabra divina se manifiesta en el Libro revelado (escrito/recitado).

Desde el interior del islam como confesión, el Creador da existencia a todas las criaturas del universo por medio de la Palabra. El imperativo “¡sé!” (*kun*) es la divina orden creadora general que según el Corán inaugura el devenir de todos los seres engendrados en el cosmos (*kawn*). Es un imperativo que hace posible su acceso al mundo, que conduce al dominio de la existencia efectiva desde la dimensión de la pura posibilidad. Cada cosa accede al ser en el momento en que Dios la nombra y le ordena (*irada*) que sea. El orden del cosmos está, por tanto, fundado por Dios (Garrido, 2010).

La diversidad de las palabras o nombres articulados (los diversos seres del mundo) responde a la unidad primordial intrínseca de la Palabra engendradora, un atributo de Dios en tanto que Hablante. Toda la existencia es un solo discurso. El mundo está unificado por la Palabra. De esta manera llegamos a una logovisión unificada que es una cosmovisión. El Logos, la palabra, es el Cosmos, el mundo.

La Palabra divina se manifiesta en el Libro revelado y en el Libro de la Creación que muestra los signos de los horizontes (*afaq*), y se manifiesta también en el microcosmos humano. El hombre como hermeneuta es el llamado a interpretar estas tres dimensiones del Libro, siguiendo las correspondencias que se establecen entre la Palabra divina, el Universo y el Libro. Antón Pacheco afirma que este es el trasfondo de toda hermenéutica de las religiones del Libro:

Podemos afirmar que el Libro revelado adquiere en la Edad Media el carácter de suprema categoría ontológica y teológica. La valoración metafísica del Libro (Biblia, Torá, Corán) lleva consigo un proceso de escrituración generalizada de la realidad (que ya comenzó con Filón de Alejandría). Todo en la Edad Media tiende a convertirse en libro, ya que el Libro es el paradigma de lo real.

La hermenéutica de la escritura vale para la de la Naturaleza, los sentidos de la escritura son los sentidos de la naturaleza. La escritura, la palabra, funcionan como un especulum que refleja y proyecta todos los contenidos del mundo (Antón, 2003: 50).

Avanzando en esta reflexión descubrimos que la potencialidad significativa de la palabra es infinita y que el potencial de interpretación también es infinito. El pensamiento y el verbo (palabra) son manantial de multiplicidad, pero a través de ella podemos reconocer la Unidad y ascender por la escala de ese éter que parece no tener fin.

Hablar, pensar y sobre todo sostener el diálogo es el incesante viaje de ida y vuelta que es la comunicación. El ser humano es concebido como ser hablante. El Corán invita a todos los musulmanes y musulmanas a reflexionar e interpretar. Una invitación a recitar, una misión personal intransferible, un peregrinaje ineludible que se vive como discípulo y creyente.

Desde el lenguaje simbólico cada palabra pronunciada es una participación en la lengua común, — primigenia, adámica o universal —, una lengua metafísicamente fundada para pensar, narrar y obrar de la que todos participamos. Una lengua que es polivalente y que revela una especificidad entendida como donación, como apertura esencial al sentido y a su comunicación.

Si conservamos el contacto con lo simbólico, con lo sacro, podremos obrar usando como herencia esa lengua originaria del hombre que es una entrada especial a la donación ontológica de sentido (sin engreimiento, sin altivez).

En esta época de incertidumbre y crisis donde con tanta fuerza aflora el discurso del odio (Tamayo, 2023), me parece oportuno que recordemos la capacidad (que es también responsabilidad) que tenemos como seres humanos para manejar los símbolos específicos de la lengua con un trasfondo común que nos abre paso a ese espacio en el que se unen todas las lenguas y la conducta simbólica de todos los seres humanos.

Al humano como ser hablante le corresponde la urgente tarea de tomar conciencia del discurso, de los discursos con los que damos sentido a nuestra vida, para que sea edificante, manteniendo vivo lo universal del ser y seamos intérpretes del mundo con libertad y con responsabilidad. Edificando discursos, construyendo diálogos, conciliando.

Así, la palabra, el ejercicio de la palabra, es el mejor recurso que encontramos en el devenir de la civilización, es la mejor herramienta creada colectivamente porque abarca toda la existencia: es potencia y acto.

Mediante la palabra establecemos la comunicación, el diálogo; la palabra es oralidad y discurso; las palabras son un poderoso vehículo que nos acerca a los demás y nos permite comprender y enriquecer nuestra experiencia.

2. Ibn `Arabi explica que en sus obras practica expresamente la diseminación de contenidos para evitar lecturas indebidas. Una análoga diseminación de contenidos encontramos en la obra de Rumi porque la palabra en el lenguaje simbólico está

hinchida de significaciones y, a su vez, el lector puede acceder desde su desarrollo interior a múltiples lecturas.

Los polivalentes símbolos que emplea preñan sus relatos de sentidos insospechados que sólo afloran, renovándose, en lo que podemos llamar la lectura del instante, mientras que, por otra parte, apuntan siempre a aquello que los posibilita y unifica: la Unidad última del Ser, el significado vivo que subyace a todos los sentidos.

La palabra creadora, el cosmos y el Libro para los sufíes, como es propio del esoterismo de tradición escrituraria, todos los seres son palabras del Creador y el universo es Su discurso.

Dice Rumi en su *Fihī mā fihī*: “La raíz de todas las cosas es el discurso y las palabras. Quien no sabe nada del discurso y las palabras los considera insignificantes. Sin embargo, el discurso es el fruto del árbol de la acción. El Altísimo creó el mundo por medio de una palabra, pues dijo ‘¡sé!’ y cobró existencia”. Así, en el mundo de correspondencias propio de la ciencia tradicional simbólica, el Corán increado, Matriz del Libro, se manifiesta en la recitación coránica, en el Libro del mundo y en el Libro del Hombre.

Pero si el cosmos es Palabra divina que ha de interpretarse, la Esencia es, en última instancia, incognoscible e inefable. Por ello este genial poeta, maestro de la palabra, se ve llevado, como intérprete de los misterios, a trascender el lenguaje llegando, por su propia inspiración, en su vuelo de pájaro solitario, a desdeñar, incluso, la poesía misma: Rumi es así, ante todo, portavoz de lo inefable, heraldo del silencio, de ese silencio que es escucha del Misterio, inconmensurable poder creador, amor ilimitado, origen de los nombres de todas las cosas.

Mientras leemos a Rumi, descubrimos que cada línea exhala inspirada autenticidad. Este maestro por excelencia de la vía del amor nos da de beber, en la cristalina copa de la sinceridad, el madurado vino de su desbordante ebriedad espiritual. La obra de Rumi constituye un verdadero reflejo del hombre, deseante y deseado, al encuentro del Amigo, un pulido espejo donde se contemplan, al desnudo, los secretos de los estados y moradas que en su viaje interior hacia la Realidad atraviesa el corazón.

Sentimos a cada instante que todo cuanto Rumi ha escrito procede de lo más profundo de su ser, del contacto directo con la fuente de la Vida. Por ello su palabra alcanza, penetra y parece embargar todos los planos de nuestra percepción —lo más sutil del sentimiento, lo más íntimo de nuestra alma, nuestro entendimiento y nuestra esencia—, liberando la comprensión, súbita o paulatinamente, con preciosas intuiciones que dejan la conciencia iluminada.

Desde su condición de musulmán plenamente enraizado en el islam y comprometido tanto con su fondo como con su formulación exterior, este poeta del amor —cuya obra, en particular el *Mathnawī* (Rumi, 2006), constituye en el fondo una auténtica exégesis mística del Libro—, supo comunicar el alcance universal del mensaje coránico, exponiendo con suma belleza y eficacia la ciencia sufí de la progresión espiritual que conduce, a través de las sucesivas moradas, hasta la realización del Misterio de la Unidad.

Mawlana Rumi, heredero tanto de la tradición literaria persa –narrativa y poesía–, como de la cultura arabo-islámica, orientada por la revelación coránica y la Sunna, logró extraer y combinar con insólita maestría y vitalidad la esencia de los diversos lenguajes y registros de su época, produciendo una de las obras más originales y reveladoras de la literatura de todos los tiempos. Su palabra es siempre una enseñanza íntima, de corazón a corazón, que traspasa fronteras lingüísticas y culturales. Espíritu de diálogo y convivencia.

¡Qué acertado nos pareció que la UNESCO conmemorara a Rumi en 2007! Sin duda, el maestro de Konya, a cuyas reuniones acudían miembros de diferentes religiones y tendencias, ha sido uno de los más grandes representantes del espíritu de convivencia entre las diversas tradiciones. Su enseñanza implica el reconocimiento de la especificidad y la validez de las distintas confesiones, al tiempo que, en virtud de su esencia integradora y trascendente, invita a superar todo distanciamiento, a disolver cualquier obstáculo que dificulte el diálogo y la escucha. Las oposiciones y las diferencias se revelan, a la luz de su palabra, realidades y aspectos complementarios que se enriquecen mutuamente en la reunión de los contrarios.

Rumi enseña que el espíritu no está confinado a los límites de la identidad, la definición y la pertenencia, pues únicamente se debe a la Verdad: la naturaleza humana original, en virtud de su realidad esencial, acoge y a la par trasciende todas las identidades y creencias en el seno de la Unidad.

Con esta breve evocación de Rumi quiero sumarme a aquella conmemoración internacional, rindiendo homenaje a la vigencia de la enseñanza de este maestro de maestros y celebrando la oportunidad que este acontecimiento nos brinda una oportunidad para hacernos eco del diálogo de las aves en el encuentro atemporal de los corazones. Cuando nos referimos al diálogo de los pájaros o aves, desde el referente del sufí Attar, estamos remitiendo a un diálogo que se establece en un lenguaje simbólico, es decir, en el que las palabras integran una relación simbólica entre significante y significado. Formadas como estructura ontológica que constituye y sostiene la realidad epifánica del propio arte o comunicación que es el símbolo en sí. Los símbolos dentro de este lenguaje que nos trasladan directamente a cada pájaro con su significado activo lo que posee es que cada símbolo de ave-palabra aúna y sintetiza la representación y el concepto. Así, el símbolo manifiesta y oculta, te hace partícipe del mundo sensible y el inteligible a la vez, ese diálogo hace de mediación. Manifiesta en la medida en que su esencia misma consiste en traer a la presencia una realidad superior, en representarla, ser su epifanía, y oculta en la medida en que el icono (ave y su cualidad o esencia) representado no es la realidad misma que se quiere simbolizar de modo que siempre existirá una diferencia ontológica entre lo representado y su referente trascendental. Teniendo en cuenta que dentro de este diálogo en lenguaje simbólico como las propias aves en esencia es un coloquio perennemente abierto, porque el símbolo no es tampoco absoluta equivocidad, nos dice algo de su referente, es analogía y todo esto propicia la incesante interpretación. Y el contenido simbolizado se adapta a la capacidad recipiendaria del símbolo.

En unos célebres versos que se atribuyen al autor, todos están invitados a la reunión:

¡Ven, ven con nosotros! ¡Ven, quienquiera que seas! Ya seas fugitivo, vagabundo o adorador del fuego, ¡ven! Nuestra morada no es lugar para el desconsuelo. Aunque mil veces hayas faltado a tu palabra, ¡ven con nosotros, ven! (Safavi, 2006: 142)

Un aspecto de la cualidad universal del discurso de Rumi se aprecia en el hecho de que quienes lo leen, a menudo sienten que comprenden con facilidad, que lo que dice “les llega” inmediatamente, sin necesidad de estudio previo, que pueden de algún modo “hacerlo suyo”, independientemente de cuáles sean su formación, su contexto cultural o su sistema de creencias.

Desde luego, la obra de Rumi, como la de otros maestros espirituales de su altura, puede ser interpretada a distintos niveles en función de la capacidad, la preparación y el grado de maduración del intérprete. En cualquier caso, el sufí de Balkh, siguiendo el consejo profético, parece dirigirse a cada cual según sean su entendimiento y su necesidad: en ello reside la extraordinaria eficacia de su estilo y de su magisterio.

3. Con un salto en el tiempo, vemos como en la filosofía contemporánea de Occidente, el lenguaje, la Palabra, adquiere una enorme importancia desde el punto de vista epistemológico. Tanto en la filosofía del vienés Ludwig Wittgenstein como en la del británico Bertrand Russell, el lenguaje se convierte en la senda que debemos transitar para llegar a un conocimiento cierto y seguro de la realidad. Y en el marco que hay que explorar hasta que se vuelva trasparente y no nos dejemos engañar por los espejismos del habla.

La revolución que el estructuralismo francés causó en las ciencias sociales durante los años 50 y 60 del siglo pasado – desde la antropología de Lévi-Strauss a la historia de la cultura de Michel Foucault – también tuvo al Lenguaje, a la Palabra como punto de referencia. Conocer la realidad es conocer el Lenguaje.

Con estas reflexiones en la cabeza y en el corazón, teniendo presentes las tradiciones del Libro, y en especial la sabiduría del islam, creo que en la coyuntura especial provocada por la pandemia de la Covid-19 adquiere un sentido muy especial la reivindicación de la palabra como sanadora, como parte de la terapia que la salida de la pandemia exige que pongamos en práctica.

En este sentido, es oportuno recordar la figura de un autor eminente que fundó una escuela de psicoterapia denominada “logoterapia”. La Logoterapia es un tipo de psicoterapia – “la tercera escuela vienesa de psicoterapia”, tras el psicoanálisis de Freud y la escuela de Alfred W. Adler – fundada por el psiquiatra vienés Viktor Frankl, que elige este término porque Logos es la palabra griega que equivale a “sentido”, “significado” o “propósito”. La logoterapia centra su atención en el significado de la existencia humana, así como en la búsqueda de dicho sentido por parte del hombre.

En la logoterapia se busca una visión integral de la persona, a la que se ve como un ser único e irreplicable, dando una consideración especial a su dimensión espiritual. Busca una consonancia incesante entre microcosmos y macrocosmos. El logoterapeuta tiene la función de ampliar y ensanchar el campo visual del paciente de forma que le resulte consciente y visible todo el espectro de significados y principios.

Así, genera un modo de existencia consciente, alerta a las percepciones, abierta a los sentidos y receptiva, siempre reactualizándose en cuanto al modo de estar para configurar un existir pleno y un vivir presente. Para esta corriente de logoterapia, la fuerza inicial motriz del hombre es la quimera por encontrarle un sentido a su propia vida. Por eso habla Frankl de voluntad de sentido en contraste con el principio de placer o voluntad de placer en que se centra el psicoanálisis freudiano y en contraste con la voluntad de poder que enfatiza la psicología individual de Alfred W. Adler. Para Frankl la búsqueda por parte del hombre del sentido de la vida constituye una fuerza primaria y no una "racionalización secundaria" de sus impulsos instintivos. Este sentido es único y específico en cuanto es uno mismo y uno solo quien tiene que encontrarlo; únicamente así logra alcanzar el hombre un significado que satisfaga su propia voluntad de sentido (Frankl, 2015).

Frankl se refiere a una estructura habitual del modo de operar del ser humano que se halla en crisis y deriva en un enfrentamiento o en un intenso replanteamiento del sentido de su vida actual. A la persona que lleva a cabo esta terapia se le ayuda a encontrar el sentido de su vida, le hace consciente de lo que anhela en lo más profundo de su ser y también de sus responsabilidades, que consisten en decidir por qué. Y la pieza clave, que entronca con un referente tradicional de la catarsis griega, es que se atreve a penetrar en la dimensión espiritual, en el sentido de aspirar a una existencia más significativa. Lo que los sabios sufíes, y más tarde recoge Massignon (Massignon, 1983), señalan como testigos del instante (Antón, 2015). Algo que en la actualidad incluso podemos encontrar en varios manuales o libros de autoayuda que tratan de transportar al ser de lo somero a lo profundo (y viceversa), para vivir el aquí y ahora. Estas tendencias van más hacia el futuro que el psicoanálisis entendido al modo freudiano porque procuran cometidos y sentidos que se pueden realizar.

El logoterapeuta tiene la función de ampliar y ensanchar el campo visual (visión interior y exterior) del paciente de forma que sea consciente y visible para él todo el espectro de significados y principios. Nunca debe imponer juicios sino dejar que el paciente busque por sí mismo y sea artesano de su trayectoria. Es una alternativa que se ha de seguir pensando reiteradamente en sus dificultades y síntomas, así pues, reflejando esa renovación a cada instante de la que hablan los maestros sufíes, entre otros místicos.

También aquí el ser humano vuelve a ser ese intérprete, ese traductor, que deber cruzar de su existencia a la existencia, en un camino de ida y vuelta.

Para Frankl, la vida adquiere sentido gracias a la realización de unos valores de tres tipos: creativos, vivenciales y de actitud. Nos refleja todo esto en su obra: *El hombre en busca de sentido*, entre otras, y en su propia práctica como facultativo.

La capacidad de autotranscendencia es una fuente de sentido, lo que quiere decir que el hombre se realiza en el mundo y no dentro de sí mismo; en otras palabras, tiene la posibilidad de vivir abierto y no cerrado a la existencia. Frankl niega que la meta resida en la autorrealización, es decir que se realiza no al centrarse en sí mismo sino al cumplir el sentido de su vida, lo que puede ser un efecto secundario de la autotranscendencia (hacia otros, hacia lo que sucede, hacia Dios, etc.).

Frankl también considera que las ideas religiosas pueden ofrecer una posibilidad de sentido para algunas personas; y define la religión como la búsqueda del significado último por el hombre. En la misma línea Nietzsche nos dice que quien tiene un porqué para vivir puede soportar casi cualquier cómo. Esto se pudo ver en los campos de concentración en donde sobrevivían mejor los que esperaban algo por realizar en sus vidas.

Una gran historia, efectivamente, es el mejor refugio.

La palabra es sanadora. La palabra es narración. Las historias son esa fuerza interior que sana la desolación y cura la soledad. Las historias son ese legado íntimo e intocable. Las palabras son esa pócima de aliento humano. Las palabras alimentan. Las palabras cuidan.

4. En esta etapa de confinamiento parcial o total, una gran tarea es cuidar el jardín interior, y parte de ese jardín que nos puede llevar al paraíso es la palabra. La palabra es existencia y es cuidado. La palabra es restauradora. Puede ser pronunciada o no, puede estar oculta o manifiesta. Es personal y universal. Al atesorar palabras, recordamos historias y creamos esa habitación interior que no te puede robar nadie y que puede ser, siempre, una tabla de salvación en situaciones drásticas.

De hecho, a lo largo de la historia de la humanidad ¿por qué salvamos los libros? Porque los libros nos salvan a nosotros. Y nos contamos porque lo necesitamos.

Durante la pandemia ha habido dos cuestiones claves que se han manifestado y se repiten, que son la constatación de lo que hemos expuesto en este texto. Por un lado, las víctimas de la covid que han podido superar la enfermedad han expresado que lo peor ha sido la incomunicación, el estar aisladas en un centro congestionado, en UCIs sin el trato humanizado del médico o del enfermero. Ese estado en el que se le corta la unión con las palabras y con el diálogo pasa a ser completamente desolador. Porque las historias son sanadoras y las palabras nos cuidan.

Por lo demás, hemos podido constatar — y se ha insistido mucho en múltiples países porque ha sido un fenómeno planetario acontecido en las plataformas audiovisuales por Internet— un ascenso impresionante del consumo de series audiovisuales. Todos necesitamos que nos cuenten y contar. Hemos tratado de mitigar el rigor del confinamiento pidiendo que nos cuenten historias.

En tiempos de pandemia las palabras que tejen historias, al mismo estilo que Ovidio con su *Arte de amar* que es cuento de cuentos o el *Decamerón* o *Las mil y una noches* han sido una puerta de acceso al mundo, una ventana abierta a la realidad.

En esta reivindicación del poder sanador de la palabra, de las historias, me gustaría mencionar tres testimonios:

Joseph Campbell decía que somos animales simbólicos (Campbell, 2014).

Muriel Rukeyser, poetisa nos recordaba que el universo no está hecho de átomos, sino de historias (Rukeyser, 1968).

Jean Baudrillard, filósofo puntualizaba: “el lenguaje (la palabra) piensa, nos piensa y piensa para nosotros por lo menos tanto como nosotros pensamos a través de él” (Baudrillard, 2002: 5).

En esta época además en la que, ante la desazón y el desamparo, el discurso del odio y la incomunicación y/o la soledad se empeñan en aflorar en todos los ámbitos, me gustaría también parafrasear a Blas de Otero y unirme a su petición inagotable: “Pido la paz y la palabra”.

Y finalizar con unos versos de Mawlana Rumi (Rumi, 2001: 17-18), siempre intérprete, espiritual y cercano a la vez:

I
Ven, recitémonos poemas el uno a otro,
por medio del Alma,
diciendo cosas secretas para los ojos y los oídos.

Sonriamos como un jardín de rosas,
Sin labios ni dientes.
Conversemos con pensamientos,
sin lenguas ni labios.

Nombremos todos los secretos
del mundo, hasta el final,
sin abrir nuestra boca,
como intelecto divino.

Algunos sólo pueden comprender
escuchando y mirando a las bocas.
Mantengámonos fuera de su tienda.
Nadie habla en voz alta a sí mismo.
Ya que nosotros somos uno,
hablemos así.

¿Cómo puedes decir a tu mano “toca”?
Ya que todas las manos son una,
hablemos así.

Las manos y los pies saben lo que quiere el Alma.
Cerremos nuestra boca y hablemos con el Alma.
El Alma conoce el destino, paso a paso.
Si quieres, te daré ejemplos.

BIBLIOGRAFÍA:

- Antón Pacheco, J. A. (2003): *Los testigos del instante: ensayos de hermenéutica comparada*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Antón Pacheco, J. A. (2010): *El ser y los símbolos*. Madrid: Mandala ediciones.
- Antón Pacheco, J. A. (2015): *Intersignios: aspectos de Louis Massignon y Henry Corbin*, Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias.
- Attar, F. (1992): *The Speech of the Birds*. Oxford, The Islamic Texts Society.
- Attar, F. (1999): *El libro de los secretos*. Madrid, Mandala ediciones.
- Attar, F. (2002): *La conferencia de los pájaros*. Madrid, Gaia.
- Baudrillard, J. (2002): *Contraseñas*, Barcelona, Anagrama.
- Campbell, J. (2014): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Chittick, W. C. (1983): *The Sufi Path of Love*. Albany, SUNY.
- Frankl, V. E. (2002): *El hombre en busca de sentido último*. Madrid, Paidós.
- Frankl, V. E. (2015): *El hombre en busca de sentido*. Barcelona, Herder.
- Garrido Clemente, P. (2010): *El inicio de la Ciencia de las Letras en el islam: la Risalat al-huruf del sufí Sahl al-Tustari*. Madrid, Alquitara.
- Kilito, A. (2018): *Hablo todas las lenguas, pero en árabe*. Santander, El desvelo.
- Lewisohn, L. y Shackle Ch. (2007): *Attār and the Persian Sufi Tradition*, Londres, I.B. Tauris.
- Massignon, L. (1983): *Parole donnée*, París, Seuil.
- Rumi (2001): *Uno magnificiente*. Madrid, Mandala ediciones.
- Rumi: (2006): *Mathnavi*, Ed. Sufi, Madrid, vol. I, 2003; vol. II, 2004; vol. III.
- Safavi, S.G. (2006): *The Structure of the Mathnawi*, Londres, London Academy of Iranian Studies Press (LAIS).
- Tamayo, J.J. (2023, 3ª ed.): *La Internacional del odio. ¿Cómo se construye? ¿Cómo se deconstruye?* Barcelona, Icaria
- Tamayo, J.J. (2018): *¿Ha muerto? ¿Triunfan las distopías?* Madrid, Biblioteca Nueva.
- Tamayo, J.J. (2023, 2ª ed.): *La compasión en un mundo injusto*, Barcelona, Fragmenta.
- Rukeyser, M. (1968): *The Speed of Darkness*, Length, Publisher Random House.

AN ANALYSIS OF SOUNDS AND SPELLINGS BASED ON RP [i:] IN THE NINETEENTH-CENTURY LANCASHIRE VERNACULAR¹

ANÁLISIS DE SONIDOS Y GRAFÍAS BASADAS EN LA PRONUNCIACIÓN ESTÁNDAR ACEPTADA DE [i:] EN LA VARIEDAD VERNÁCULA DE LANCASHIRE DEL SIGLO XIX

NADIA HAMADE ALMEIDA

Universidad Camilo José Cela

Resumen

El dialecto de Lancashire ha tenido una extensa representación en la literatura. En este sentido, la literatura regional es considerada una herramienta eficaz en el estudio dialectal. Este artículo pretende analizar los sonidos y las grafías relacionadas con el grupo léxico FLEECE en el dialecto de Lancashire del siglo diecinueve a través de un análisis manual de varias obras de dialecto literario. Este estudio también examina la coexistencia de sonidos considerando razones históricas y dialectales.

Palabras clave: dialecto de Lancashire; dialecto literario; grafías no estándares; sonidos dialectales; grupo léxico FLEECE

Abstract

The Lancashire dialect has been substantially represented in literature. In this sense, regional literature is believed to be a useful tool in dialect research. This paper attempts to analyze the sounds and spellings related to the FLEECE lexical set in the nineteenth-century Lancashire vernacular through the manual examination of several literary dialect works. This study also examines the coexistence of sounds on the grounds of historical and dialect reasons.

Keywords: Lancashire dialect; literary dialect; deviant spellings; dialect sounds; FLEECE lexical set.

1. INTRODUCTION

Regional literature is considered a valuable source for dialect study (Sullivan 1980: 21; Sánchez García 2003; Ruano-García 2007: 111; García-Bermejo Giner 2010: 31). Dialect representation in literature is classified into two distinct approaches: dialect literature and literary dialect. The first type refers to those works that are completely

1 Correo-e: nhamade@ucjc.edu. Recibido: 01-03-2023. Aceptado: 27-11-2023.

written in a non-standard variety. As a result, dialect literature is mainly addressed to a limited readership: those readers who are capable of reading and understanding the vernacular variety represented. Alternatively, literary-dialect texts are largely composed in Standard English or the prestige variety except the characters' dialogues that are marked with a particular dialect, most often to denote their low social status or to stereotype their discourses. One of the most salient characteristics of this type of representation is the presence of readable non-standard or deviant spellings based upon semi-phonetic spellings of Standard English. As a result, readers who are not well connoisseurs of the variety depicted would not find the reading cumbersome. As literary-dialect writers were not linguists or dialect experts, they were not thoroughly rigorous and meticulous in dialect depiction as that was not their principal concern.

Nevertheless, literary-dialect texts are believed to be useful tools for linguists in dialect study (Ruano-García 2007: 111; Beal 2011: 204). As noted, literary dialect works attempt at representing the pronunciations that were once typical in a regional variety by means of deviant spellings. Thereby, a detailed examination of the non-standard or deviant spellings may aid to obtain phonological information about a particular vernacular variety. Therefore, these works allow philologists to inquire into the phonological realizations of a particular dialect at a specific period of time. In the light of the significance of literary-dialect production, this paper relies on these texts to examine the Lancashire vernacular variety.

This paper is framed within the synchronic research of the Lancashire dialect during the nineteenth century. Despite previous studies on this dialect (Ruano-García 2007; Barras 2015), the phonological features of this variety still remain unexplained. This is because research has mainly tackled the general linguistic phenomena of northern dialects or general dialect features of the Lancashire dialect. This paper shall endeavor to broaden the scope of previous investigations by exploring the distinct realizations that might have been in use in the dialect.

As a complete analysis of the Lancashire vernacular would be beyond the scope of this research, this paper aims at examining the non-standard or deviant spellings represented in nineteen different literary dialect works and their possible suggested pronunciation associated with RP [i:] or the FLEECE lexical set, according to the classification Wells (1982) provides for words related to that RP monophthong. The present research focuses on this lexical set due to the possible historical and linguistic reasons underlying both the standard pronunciation and the dialect sounds in FLEECE. This paper will also attempt to set out and explain the distinct dialect pronunciations and the possible coexistence of sounds within the same group of words.

On approaching a synchronic study on the Lancashire dialect through the examination of various literary-dialect texts, the degree of accuracy in dialect depiction needs to be regarded. As previously mentioned, literary-dialect authors may not be exceptionally conscientious in dialect portrayal as they were not philologists or dialect specialists. As a result, pronunciations or phonological linguistic details might be incorporated erroneously. The issue of historical grounds, when it comes to the linguistic and historical development

of sounds, should also be considered, since pronunciations that do not correspond to a particular set of words may appear. These two aforementioned factors can trigger the emergence of more than one dialect realization for the FLEECE lexical set.

The present paper will try to discuss the possible coexistence of sounds within the same lexical set by contemplating historical and dialect reasons in order to address the two aforementioned issues. This procedure may help ascertain which sounds were possible or typical for FLEECE in the Lancashire dialect during the nineteenth century.

2. THEORETICAL FRAMEWORK

Prior to the nineteenth century, English dialects, especially northern dialects, were stigmatized varieties. In this regard, the scholars Wales (2010: 61) and Hickey (2010: 13) point out that northern regional varieties were the most stigmatized forms as they were socially unaccepted. Görlach (1991: 84) also adds that non-standard dialects were principally limited to humorous and nostalgic aspects.

The publication of the Lyrical Ballads in the eighteenth century marked the approval of regional dialects and literary dialect works. Görlach (1981: 84) considers that writers such as Robert Burns or Sir Walter Scott contributed to this since they employed regional dialects in their writings. The reassessment of non-standard varieties involved an increase of the Lancashire literary production. *A view of the Lancashire Dialect* (1746) by John Collier, also known by the pseudonym Tim Bobbin, is a clear example of Lancashire dialect literature. This literary work, which was first published in Manchester, contains several dialogues wholly composed in a non-standard variety (Honeybone & Maguire 2020: 3). Other works such as *That Lass O' Lowrie's* (1877) and *The Haworth's* (1879) by Frances Hodgson Burnett (1849-1924) or *Th' barrel Organ* (1862) and *Home-Life of the Lancashire Factory Folk* (1867) by the notable Lancashire writer Edwin Waugh (1817-1890) are valuable examples of this literary expansion of the Lancashire vernacular.

Samuel Laycock (1826-1893) was also a prominent writer in the representation of the Lancashire dialect. This poet attempted to depict this vernacular variety in works such as *Warblin's fro' an Owd Songster* (1893) and *The Collected Writings of Samuel Laycock* (1900). Other Lancashire authors such as Isabella Banks (1821-1897), Benjamin Brierley (1825-1896) and William Bury Westall (1834-1903) also outstand in the nineteenth century.

Regional literature is a valuable source for dialect study (Ruano-García 2007: 111; Beal 2011: 204). Traditionally, dialect representation was assumed to be divided into two distinct categories: dialect literature and literary dialect. The former refers to novels, plays and poems totally composed in one particular dialect and written by non-native speakers of that variety. Therefore, this literary approach is addressed to a non-standard dialect-speaking readership. The latter refers to those writings that are entirely composed in Standard English except for the characters' interventions which are marked with a particular vernacular variety. Despite this distinction, both approaches are sometimes

difficult to identify. Hodson (in Honeybone and Maguire 2020: 13) considers that “the boundary between dialect literature and literary dialect can be a rather permeable one”.

This categorization of dialect writing should be broadened. Honeybone and Maguire (2020: 4) also identify ‘non-fiction dialect writing’, present in journalism; ‘Generic literary dialect’, which uses general features without attempting to represent a particular dialect; ‘Contemporary humorous localized dialect literature’, normally exemplified by published comic texts; and ‘translations into a dialect’, whose principal examples are *Gospels in Scouse* and *Alice’s Adventurers in Wonderland*.

As literary-dialect writers wished their works to be read by a wide readership, they adopt deviant readable orthographical conventions suggesting other sounds which are ‘phonetic’ or ‘semiphonetic’ spellings of Standard English (Brook 1963: 185). Sánchez (2003: 20) suggests that these writers employ a set of traditional spellings that allow them to represent the non-standard pronunciations. Additionally, Honeybone & Maguire (2020: 15) suggest that these literary writings contain “long traditions and established orthographic conventions” in order to depict specific dialect features. The non-standard spellings <ay> and <eea>, which are present in the corpus compiled, are good instances of traditional spellings as they constitute long-established conventions within literary dialect writing.

Literary-dialect works have become a valuable source to obtain linguistic information such as phonology, syntax, or lexis of a particular regional dialect at a specific period of time (García-Bermejo Giner 1999: 252; Ruano-García 2012: 60). García-Bermejo Giner (1999: 252) also points out that comparing the standard and the non-standard orthography or the deviant spellings may allow researchers to predict particular dialect sounds or regional linguistic traits.

Despite the importance of literary-dialect works in dialect research and the previous studies that have been carried out on the Lancashire dialect (Downing 1980; Sánchez 2003; Ruano-García 2007; Barras 2015), the phonological aspects of this variety remain largely unexplored. Thereby, the present paper expects to contribute to a better understanding of the phonological phenomena of the Lancashire vernacular.

3. METHODOLOGY

In the interest of examining the sounds and spellings within the FLEECE lexical set, a corpus compilation consisting of different literary-dialect works² was elaborated in order to undertake the present research. Table 1 illustrates the distinct writers and their corresponding literary works selected for this study. As shown, nineteen different nineteenth-century literary-dialect texts³ written by five authors were adopted.

2 The majority of the works selected for the corpus are novels except for *The Three Buckleys: A Local Farce in One Act* (1870) by Benjamin Brierley, which corresponds to the theatrical genre.

3 The corpus contains three literary texts that belong to the first decade of the twentieth century. This is because, their corresponding author, John Ackworth, was a nineteenth-century writer who succeeded in mastering the Lancashire dialect of that time and tried to represent it in all their writing compositions.

Table 1. Selected nineteenth-century writers and literary-dialect works for the corpus.

John Ackworth (1854-1917)	Benjamin Brierley (1825-1896)	Isabella Banks (1821-1897)	James Marshall Mather (1834-1903)	William Bury Westall (1834-1903)
<i>Beckside Lights</i> (1897)	<i>Gooin' to Cyprus</i> (1850)	<i>The Manchester Man</i> (1876)	<i>Lancashire Idylls</i> (1895)	<i>The Old Factory: A Lancashire Story</i> (1881)
<i>The Scowcroft Critics</i> (1898)	<i>The Layrock of Langley-Side: A Lancashire Story</i> (1864)	<i>Caleb Booth's Clerk: A Lancashire Story</i> (1882)	<i>The Sign of the Wooden Shoon</i> (1896)	<i>Ralph Norbreck's Trust</i> (1885)
<i>The Minder</i> (1900)	<i>Ab-Oth'-Yate at the Isle of Man</i> (1869)	<i>The Watchmaker's Daughter</i> (1882)	<i>By Roaring Loom</i> (1898)	<i>Birch Dene: A Novel</i> (1889)
<i>The Mangle House</i> (1902)	<i>The Three Buckleys: A Local Farce in One Act</i> (1870)	<i>Forbidden to Marry</i> (1883)		
<i>The Partners</i> (1907)				

Most of the literary compositions chosen and examined for this study were collected from The Salamanca Corpus: Digital Archive of English Dialects⁴. The works *The Manchester Man*, *The Watchmaker's Daughter* and *Forbidden to Marry* were retrieved from the Internet Archive: Digital Library of Free and Borrowable Books⁵. Finally, the novel *By Roaring Loom* was obtained from the resource *Minor Victorian Poets and Authors*⁶.

The selection of the five writers was based on whether they were born in the county of Lancashire or found in the dialect their vehicle of communication in literature, as is the case of John Ackworth and James Marshall Mather. These two authors, despite being born in Yorkshire and Durham, respectively, turned to the Lancashire vernacular

4 *The Salamanca Corpus* is a free-access digital corpus comprising valuable documents representative of literary dialects and dialect literature. It is available at <http://www.thesalamancacorpus.com/>.

5 This is a free-access digital repository containing a large number of documents, books, movies, etc. It is available at <https://archive.org/>.

6 *Minor Victorian Poets and Authors* is a digital collection of texts composed in poetry and prose, the majority of which written in the Lancashire dialect. It is available at <https://minorvictorianwriters.org.uk/>.

in order to represent the speeches of nineteenth-century Lancastrians⁷. The literary-dialect texts were chosen when they contained the representation of the Lancashire dialect. This is because some of the writers' literary works are entirely composed in Standard English without any trace of dialect depiction.

In literary dialect works, as the dialect is solely used to mark the discourse of the characters when they intervene, this study principally examines and focuses on their dialogues, but without overlooking the storyline and the context of the texts. As noted, literary-dialect works are a significant source to obtain linguistic information of a particular regional variety at a specific time. In this regard, García-Bermejo Giner (1999: 252) affirms that a comparison between the standard and the non-standard orthography is of great value when researchers attempt to approach a phonological study via literary-dialect texts. Accordingly, the deviant spellings that are associated with RP [i:] or the FLEECE lexical set are grouped together and attributed to their possible pronunciation in the dialect. The gathering of the different orthographical conventions was done manually without the assistance of any concordance tool.

As previously noted, the present study principally centers on the different characters' dialogues. In the reading and analysis of the characters' speeches, words related to the FLEECE lexical set are first identified and collected. Afterwards, the distinct non-standard spellings contained in those terms are gathered and classified based on their similarity and attributed to their possible pronunciations in the Lancashire dialect. In order to analyze the sounds suggested by the digraphs collected, the present paper is grounded on two central pillars. On the one hand, the structure of Standard English orthography, since the deviant spellings present in literary dialect works are based on semiphonetic spellings of the standard. On the other hand, the use of relevant literature related to northern dialects and the Lancashire dialect, such as Wright (1905), Wakelin (1977), Wells (1982), Shorrocks (1994), Sánchez (2003), and Clark (2004).

4. DEVIANT SPELLINGS AND THEIR RELATED DIALECT SOUNDS BASED ON THE RP MONOPHTHONG [i:]

This section addresses words comprising the non-standard spellings <ay>, <ey>, <ei>, and <eea> which relate to the standard orthography <e>, <ea>, and <ee> and the standard sound [i:]. According to Wells (1982a: 140), terms containing the RP monophthong [i:] but other realizations in other dialects and accents, are grouped into the FLEECE category.

As far as the readability of the spellings <ay>, <ey>, <ei>, and <eea> are concerned, readers who are not familiar with the Lancashire vernacular may not find their reading cumbersome. This is because all of them are present in the Standard English orthography, with the exception of <eea>.

7 The concept Lancastrians refers to those native speakers or inhabitants of the county of Lancashire.

Table 2 illustrates the different deviant spellings included in the lexical set of FLEECE and the types and tokens. The second column comprises the total number of terms containing each deviant spelling. The third right column includes both the types or the different word forms and tokens. Tokens or the total number of each type is indicated by “x” and the corresponding frequency in brackets.

Table 2. Deviant spellings, total amount of words, types and tokens, according to the corpus

Deviant spellings	Total number of words represented	Types and tokens
<ay>	4	Craytur (creature) (x1); daycent (decent) (x22); fayver (fever) (x10); taycher (teacher) (x1)
<ey> / <ei>	3	Speyk (x8) / speik (speak) (x13); eyt (eat) (x16)
<eea>	9	Cleean (clean) (x7); deean (deal) (x18); feeast (feast) (x1); keeapin' (keeping) (x1); leeave (leave) (x6); meeat (meat) (x1); pleeas (x1) / pleeased (pleased) (x2); steeam (steam) (x5)

As noted, literary-dialect works are entirely written in Standard English except for the characters' speeches which are marked with a particular non-standard linguistic variety, in this case, the Lancashire dialect. Accordingly, the different dialogues incorporate numerous dialect instances without any trace of standard orthographical conventions. As a result, all the terms collected in the corpus are not found in their corresponding standard forms. In this regard, the recurrence of terms is not determinant or decisive for the present study, since the repetition of words throughout the texts principally relies on the context and the particular plot of each literary text and not on dialect reasons.

4.1. HISTORICAL ORIGINS

The main goal of the present section is to present a diachronic insight into the linguistic origins of the RP monophthong [i:] and the dialect diphthongs [ɛɪ] and [ɪə]⁸. This analysis may help discern at which point the Lancashire vernacular began to depart from Standard English.

8 The connection between the spellings and their corresponding sounds are further tackled in sections 5, 6, and 7.

Most of the terms comprised in this study contain the spelling <ea> in the standard orthography. This standard spelling proves, according to Gimson (1980: 160) and Sánchez (2003: 122), the existence of the Middle English vocalic sound [ɛ:].

According to Hoad (1986), the terms “speak”, “eat”, “meat”, and “feast” contained the short vowel [e] in Old English. This short monophthong apparently experienced Open Syllable Lengthening. This sound change consists of a process by which short vowels lengthened and lowered in open syllable. This means, in syllables in which they were followed by a single consonant along with another vowel. As a result of this phonological process, Old English [e] became [ɛ:] in Middle English.

Hoad (1986) records the terms “teacher”, “mean”, “clean”, “deal”, and “leave” with Old English [æ:], which later developed into [ɛ:] in Middle English (Algeo 2010: 124). The term “steam” is recorded by Hoad (1986) with the long diphthong [æ:a] in Old English, which, according to Algeo (2010: 124), monophthongized into [ɛ:] in Middle English.

Hoad (1986) attests the words “please”, “creature”, and “decent” and argues their French origin. The first two words probably entered with [ɛ:] as the standard spelling <ea> suggests. Finally, this scholar (1986) records “fever” and “keep” with [e:] in Old English, which remained unchanged during the following period.

All these terms experienced Great Vowel Shift. This phonological process is considered the most significant of all phonological developments in the English history since it contributed to delimiting the Middle English period from the Modern English. This sound change involved a change in vowel quality as mid vowels raised one step; the low vowel [a:] fronted to [æ:] and subsequently to [ɛ:] and to [e]; and the highest vowels [i:] and [u:] diphthongized into [ai] and [au], respectively. As a result of the Great Vowel Shift sound change, Middle English [ɛ:] and [e:] developed into [i:], which is the current pronunciation that the words recorded herein present in Standard English. On the other hand, the two Lancashire Dialect diphthongs [ɛi] and [iə], evidenced in the present study, possibly underwent different processes.

The diphthong [ɛi] in words related to RP [i:] is explained by Dobson (1968: 777) on the association of Middle English [ɛ:] with Middle English [ai] and [a:]. He adds that this association was rare before 1600 and not common until roughly 1700 (Dobson 1968: 778).

On the other hand, [iə] is explained considering its Middle English origin. Sánchez (2003: 221) claims that although Middle English [ɛ:] and Middle English [e:] merged into one single sound, [i:] in the prestige variety, the dialects of Yorkshire and Lancashire preserved a phonological distinction. This means, the first Middle English pronunciation derived into the diphthong [iə] and the second into the monophthong [i:] in these two counties. Orton (in Sánchez 2003: 221) also indicates that the development of Middle English [ɛ:] before turning into [iə] was [ɛə] and adds that this process was completed in around 1500.

5. LITERARY DIALECT SPELLING <ay>

This subsection tackles the four words containing the spelling <ay>: *craytur* (creature), *daycent* (decent), *fayver* (fever), and *taycher* (teacher). This digraph and all these terms are exclusively present in Ackworth's and Mather's works. The subsequent occurrences exemplify the use of these terms in the corpus recorded:

"An' th' craytur 'at used to rub itsel' abaat his legs, an' eyt his meat" (And the creature that used to rub itself about his legs, and eat his meat) (By Roaring Loom [Mather 1898: 9, emphasis added])

"Lijah used to be a daycent sort; but he's held his yed daan latly, as though he'd done summit wrang, as they say" (Lijah used to be a decent sort; but he's held his head down lately, as though he'd done something wrong, as they say) (The Sign of the Wooden Shoon [Mather 1896: 17, emphasis added])

"He geet rheumatic fayver six year sin'" (He got rheumatic fever six years ago) (Lancashire Idylls [Mather 1895: 82, emphasis added])

"Two or three of th' young lady taychers o' th' Sundo' schoo'" (Two or three of the young lady teachers of the Sunday School) (By Roaring Loom [Mather 1898: 53, emphasis added])

Sánchez (2003: 215) and Clark (2004: 148) record the spelling <ay> for words which relate to the RP monophthong [i:]. Sánchez (2003: 215) continues adding that this spelling should not be considered as an orthographical innovation, since it constitutes a traditional variant within the literary dialect representation.

Shorrocks (1994: 232) and Sánchez (2003: 215) connect the deviant spelling <ay> with the diphthong [ɛɪ]. In addition, Wakelin (1977: 89) also records [ɛɪ] for the area of the north Midlands.

Wright (1905) records the diphthong [ɛɪ] in Lancashire, but only in the words "teacher" and "fever". [ɛɪ] for the first word is seen in central, mid-south, south-western and southern Lancashire. For the second word, this diphthong is limited to south-eastern Lancashire. Ellis (1889) uniquely shows the presence of this centring diphthong in the term "teacher" in the North Midlands, which is, according to this scholar (1889), the dialectal area to which Lancashire belongs. According to the Survey of English Dialects (hereinafter SED), this fronting diphthong is found in these words in the county of Lancashire.

6. LITERARY DIALECT SPELLINGS <ey> AND <ei>

The non-standard spellings <ey> and <ei> are grouped together in the same section as they could be allographs suggesting the same sound in the Lancashire dialect. The corpus only records *speyk* / *speik* (speak) and *eyt* (eat), which are employed by three distinct authors: John Ackworth, James Marshall Mather and William Bury Westall. These words are exemplified in the following sentences:

“There’s one for thi to eyt wi’ me and ‘Lijah, and one for thi to tak’ whom. We know haa to bake” (There’s one for you to eat with me and Lijah, and one for you to take home. We know how to bake) (The Sign of the Wooden Shoon [Mather 1896: 94, emphasis added])

“He’s promised no’ ta speik abaat it fur a wik, hasna he?” (He’s promised not to speak about it for a week, hasn’t he?) (Beckside Lights [Ackworth 1897: 194, emphasis added])

“I mun have a different tale fro’ that afore I speyk to th’ mayster. I mun see for mysel’” (I must have a different tale from that before I speak to the master, must see for myself) (The Old Factory [Westall 1881: 193, emphasis added])

The deviant spelling <ey> / <ei> is only evidenced by Sánchez (2003: 229). However, she only records them for words related to RP [a:] but not to RP [i:] as in *feyther*, *reyther* for “father” and “rather” respectively.

The possible pronunciation for <ey> / <ei> is, according to Sánchez (2003: 229), the diphthong [ɛɪ]. Wright (1905) does not provide any deviant spelling but suggests [ɛɪ] for “eat” and “speak” in the county of Lancashire, specifically in central, mid-southern, and south-western areas of the county. Ellis (1889) also suggests the diphthongal sound [ɛɪ] for these two words in the region of the North Midlands. According to this scholar (1889), this fronting diphthong in “eat” is also present in other areas of the country, such as Northwestern, Wessex and Norse.

7. LITERARY DIALECT SPELLING <eea>

This category centers on the non-standard spelling <eea> and the seven different words including it: *cleean* (clean), *deea* (deal), *feea* (feast), *keeapin’* (keeping), *leeave* (leave), *meeat* (meat), *pleeas/pleeased* (please/pleased), and *steeam* (steam). These dialect words are adopted by all the authors in the compiled corpus. The subsequent sentences illustrate the use of these terms in the corpus:

“An’ gi’e th’ matrimonial sky sich a cleean sweep” (And give the matrimonial sky such a clean sweep) (Ab-O’th’-Yate at the Isle of Man [Brierley 1869: 20, emphasis added])

“Theau purtends t’ know a good deea abeaut animals” (You pretend to know a good deal about animals) (Gooin’ to Cyprus [Brierly 1850: 16, emphasis added])

“And without as mich as with yor leeave, or by yor leeave, shouted eawt--- But aw mun be off” (And without as much as your leave, or by your leave, shouted out – I must be off) (Caleb Booth’s Clerk: A Lancashire Story [Banks 1882, 2, emphasis added])

“An’ we can pleeae aarsel’s whether we goa or not” (And we can please ourselves whether we go or not) (Beckside Lights [Ackworth 1897: 350, emphasis added])

Shorrocks (1994: 233) and Sánchez (2003: 221) record the non-standard spelling <eea> for words that relate to RP [i:]. Sánchez (2003: 221) also points out that this digraph is not an authors' innovation as this is a very common representation among northern counties, especially in Yorkshire.

The dialect spelling <eea> may suggest a diphthongal realization, whether [i:ə] or [iə], in the Lancashire vernacular. Algeo (2010: 118) holds the idea that in order to indicate vowel length, "Middle English writing frequently doubled letters, particularly *ee* and *oo*, the practice becoming general in the East Midland dialect late in the period". However, since the English language does not contain long diphthongs, [iə] seems to be most feasible option.

Shorrocks (1994, 233) and Sánchez (2003: 221) connect the digraph <eea> with the diphthong [iə]. Wright (1905), Wakelin (1977: 89) and Wells (1982: 195) also record the diphthong [iə] but without including any spelling. Wells (1982: 195) adds that [iə] belongs to the traditional dialect of Middle English counties, including that of Lancashire.

Wright (1905) records the diphthong [iə] in Lancashire for all the words in this group. Specifically, [iə] in "meal" is seen in the mid-east, in "please", it is reflected in the south-mid, and in "keep", the diphthong is recorded in south-eastern Lancashire.

In the rest of the terms, the diphthong [iə] is more geographically widespread. This diphthong in "meat" is seen in the east-mid, north-western, and north-eastern Lancashire. In "clean", it is reflected in areas of the southwest and south; in "deal", [iə] is recorded in the southeast and the southwest. Finally, in "steam", this dialect centring diphthong is recorded in the north, east-mid, mid-south, southeast and the southwest of the county. Ellis (1889) evidences this centring diphthong in "please" and "steam" in the area of the North Midlands. On the other hand, based on the data provided by SED, this diphthong is the most common and widespread pronunciation in this group of words in the counties of Lancashire and Yorkshire.

8. DISCUSSION

Our corpus records four different spellings <ay>, <ey>, <ei>, and <eea> related to the standard written conventions <e>, <ea>, and <ee> and the RP monophthong [i:]. As previously noted, the spellings <ay> and <ey> / <ei> represent the diphthong [ɛi] and <eea> [iə]. Therefore, the present paper shows the coexistence of two different pronunciations, the diphthongs [ɛi] and [iə], for the same lexical set in the Lancashire dialect.

The use of the spellings <ay> and <ey> / <ei> to represent [ɛi] is not equally employed by the five writers as it would depend on the writers' writing techniques. This is seen in Ackworth's use of <ay> and <ei> in *craytur* and *speik* respectively, Banks's and Westall's preference for <ey>, and Mather's employment of both <ey> and <ay>. However, the fact that <ey> / <ei> are merely associated with terms related to RP [ɑ:] (Sánchez (2003: 288) and that both orthographical forms are solely represented in

three words in total would suggest the unusual character of these digraphs and their correlated pronunciation, [ɛɪ], for the FLEECE lexical set.

The corpus also reflects the prevalence of the diphthong [ɪə] over the sound [ɛɪ], as it is present in a larger number of words (see table 2). The diphthong [ɪə] is shown in words used by all the five writers and [ɛɪ] in words used by only three of them. The diphthong [ɪə] may be assumed as a familiar sound for FLEECE because all the writers make use of the spelling <eea> in several words to represent this realization. This would allude to the premise that [ɪə] was probably known or usual for this lexical set during the nineteenth century in the county of Lancashire.

9. CONCLUSIONS

This paper's main aim was the analysis of sounds and spellings related to the RP monophthong [i:] or the FLEECE lexical set in the nineteenth-century Lancashire dialect. The present study revealed three distinct types of spellings <ay>, <ey> / <ei>, and <eea>, which suggest two divergent pronunciations [ɛɪ] and [ɪə] and their coexistence within the same lexical set.

The concurrence of pronunciations within the same group of terms set is not arbitrary. The realization of the diphthong [ɛɪ] within the FLEECE lexical set is the result of phonological changes different from those of Standard English. As noted by Dobson (1968: 777), the monophthong [i:] began to be commonly associated with words containing Middle English [ɛ:] in the 18th century. The realization [ɪə], represented by the spelling <eea>, is used by the five writers of the corpus and it is depicted in numerous words. This fact would indicate that this centring diphthong was probably more common or typical than the closing diphthong for this group of words during the nineteenth century in Lancashire.

Therefore, the deviant spelling <eea> is the most adopted convention in FLEECE. Based on the number of terms containing <eea> and that the five writers make use of it, its corresponding diphthong [ɪə] would be the most representative pronunciation for this group of terms.

Although this paper solely covered sounds and spellings related to terms related to RP [i:] or the FLEECE lexical set, this research expects to shed some light on the pronunciations that were once in use in the Lancashire vernacular during the nineteenth century. It is hoped that further research is carried out in order to increase the knowledge and understanding of this vernacular variety.

BIBLIOGRAPHY

Primary sources

- Ackworth, J. (1897): *Beckside lights*, London, Charles H. Kelly. *The Salamanca Corpus*. Available at http://www.thesalamancacorpus.com/ld_n_lan_prose_1800-1950.html.
- Ackworth, J. (1898): *The Scowcroft critics*, London, J. Clarke & Co. *The Salamanca Corpus*. Available at http://www.thesalamancacorpus.com/ld_n_lan_prose_1800-1950.html.
- Ackworth, J. (1900): *The minder*, London, H. Marshall & Son. *The Salamanca Corpus*. Available at http://www.thesalamancacorpus.com/ld_n_lan_prose_1800-1950.html.
- Ackworth, J. (1902): *The mangle house*, London, Charles H. Kelly. *The Salamanca Corpus*. Available at http://www.thesalamancacorpus.com/ld_n_lan_prose_1800-1950.html.
- Ackworth, J. (1907): *The partners*, London, R. Culley. *The Salamanca Corpus*. Available at http://www.thesalamancacorpus.com/ld_n_lan_prose_1800-1950.html.
- Banks, I. (1876): *The Manchester man*, London, Hurst and Blacket. *Internet Archive: Digital Library of Free and Borrowable Books*. Available at <https://archive.org/details/manchesterman00bankuoft>.
- Banks, I. (1882): *Caleb booth's clerk: A Lancashire story*, Manchester, A. Heywood & Son. *The Salamanca Corpus*. Available at http://www.thesalamancacorpus.com/ld_n_lan_prose_1800-1950.html.
- Banks, I. (1882): *The watchmaker's daughter*, London, A. Heywood & Son. *Internet Archive: Digital Library of Free and Borrowable Books*. Available at <https://archive.org/search.php?query=The%20watchmaker%E2%80%99s%20daughter>.
- Banks, I. (1883): *Forbidden to marry*, London, F. V. White & Co. *Internet Archive: Digital Library of Free and Borrowable Books*. Available at <https://archive.org/details/forbiddentomarr00bankgoog>.
- Brierley, B. (1850): *Gooin' to Cyprus*, Manchester, A. Heywood & Son. *The Salamanca Corpus*. Available at http://www.thesalamancacorpus.com/dl_n_lan_p_1800-1950_brierly_bio.html.
- Brierley, B. (1864): *The layrock of Langley-side: A Lancashire story*, London, Simpkin, Marshall & Co. *The Salamanca Corpus*. Available at http://www.thesalamancacorpus.com/ld_n_lan_prose_1800-1950.html.
- Brierley, B. (1869): *Ab-o'th-yate at the Isle of Man*, Manchester, A. Heywood & Son. *The Salamanca Corpus*. Available at http://www.thesalamancacorpus.com/dl_n_lan_p_1800-1950_brierly_bio.html.
- Brierley, B. (1870): *The three buckleys: A local farce in one act*, Manchester, A. Heywood & Son. *The Salamanca Corpus*. Available at http://www.thesalamancacorpus.com/dl_n_lan_p_1800-1950_brierly_bio.html.

- Mather, J. M. (1895): *Lancashire idylls*, London, F. Warne. *The Salamanca Corpus*. Available at http://www.thesalamancacorpus.com/ld_n_lan_prose_1800-1950.html.
- Mather, J. M. (1896): *The sign of the wooden shoon.*, London, F. Warne. *The Salamanca Corpus*. Available at http://www.thesalamancacorpus.com/ld_n_lan_p_1800-1950_mather_bio.html.
- Mather, J. M. (1898): *By roaring loom*, London, J. Bowden. *Minor Victorian Poets and Authors*. Available at https://minorvictorianwriters.org.uk/Lancashire%20Miscellany/b_roaring.html.
- Westall, W. B. (1881): *The old factory: A Lancashire story*, London, Cassell & Co. *The Salamanca Corpus*. Available at http://www.thesalamancacorpus.com/ld_n_lan_p_1800-1950_westall_the-oldfactory_1881.html.
- Westall, W. B. (1885): *Ralph Norbreck's trust*, London, Cassell & Co. *The Salamanca Corpus*. Available at http://www.thesalamancacorpus.com/ld_n_lan_prose_1800-1950.html.
- Westall, W. B. (1889): *Birch dene: A novel*, New York, Harper & Brothers. *The Salamanca Corpus*. Available at http://www.thesalamancacorpus.com/ld_n_lan_prose_1800-1950.html.

Secondary sources

- Barras, W. (2015): "Lancashire", in R. Hickey (Ed.) (2015) *Researching northern English*, Amsterdam, John Benjamins: 271-292.
- Beal, J. (2011): *English in modern times*, London, Hodder Education.
- Braber, N., & Flynn, N. (2015): "The East Midlands", in R. Hickey (Ed.) (2015) *Researching Northern English*, Amsterdam, John Benjamins: 369-392.
- Clark, U. (2004). "The English West Midlands: Phonology", in B. Kortmann, C. Upton, E. W. Schneider, K. Burridge & R. Mesthrie (Eds.) (2004) *A handbook of varieties of English*, New York, Mouton de Gruyter: 134-162.
- Dobson, E. (1968). *English Pronunciation 1500-1700*, Oxford, Oxford UP.
- Downing, A. (1980): "Some phonological features of the Lancashire dialect", in A. Garnica (Ed) (1980) *Atlantis: Asociación española de estudios anglo-norteamericanos*, 108-112.
- Ellis, A.J. (1889): *On Early English Pronunciation*, London, Asher & Co.
- García-Bermejo Giner, F. (1999): "Methods for the linguistic analysis of early modern English literary dialects", in P. Alonso (Ed.) (1999) *Teaching and research in English and linguistics*, León, Celarayn: 249-266.
- García-Bermejo Giner, F. (2010): "Towards a history of English literary dialects and dialect literature in the 18th and 19th centuries: The Salamanca corpus", in B. Heselwood & C. Upton (Eds.) (2010) *Proceedings of methods XIII: Papers from the thirteenth international conference on methods in dialectology*, Frankfurt am Main: Peter Lang: 31-41.
- Gimson, A. F. (1980): *An introduction to the pronunciation of English*, London, Edward Arnold.

- Görlach, M. (1991): *Englishes studies in varieties of English: 1884-1988*. London: John Benjamins.
- Hickey, R. (2010): "Linguistic evaluation of earlier texts", in Hickey R. (Ed.) (2010) *Varieties of English in writing: the written word as linguistic evidence*, Amsterdam: John Benjamins: 1-24.
- Hoad, T. F. (1986): *The concise Oxford dictionary of English etymology*, Oxford, Oxford University Press.
- Honeybone, P. & Maguire, W. (2020): "Introduction: What is dialect writing? Where is the North of England?", in Honeybone and Maguire (Eds.) (2020) *Dialect Writing and the North of England*, Edinburgh: Edinburgh UP: 1-28.
- Orton, H., S. Sanderson & J. Widdowson (1963): *Survey of English Dialects. (B) The Basic Material. Vol. I. The six northern counties and the Isle of Man*, Leeds: E.J. Arnold & Son Ltd.
- Ruano-García, J. (2007): "Thou'rt a strange fille: A possible source for 'y-tensing' in seventeenth-century Lancashire dialect?", *Sederi*, 17, 109-127.
- Sánchez García, M. P. (2003): *Acervo y tradición en la grafía del dialecto literario en la novela inglesa norteña del siglo XIX*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sullivan, P. J. (1980): "The validity of literary dialect: Evidence from the theatrical portrayal of Hiberno-English forms", *Language in Society*, 9, 195-219.
- Wakelin, F. M. (1977): *English dialects: An introduction*, London, The Athlone Press.
- Wales, K. (2010): Northern English in writing, in Hickey, R. (Ed.) (2010) *Varieties of English in writing: the written word as linguistic evidence*, Amsterdam: John Benjamins: 61-80.
- Wells, J. C. (1982): *Accents of English*, Cambridge, Cambridge UP.
- Wright, J. (Ed.). (1905): *The English Dialect Grammar*, Oxford, Oxford UP.

LA INFLUENCIA DE LA TRASHUMANCIA EN EL DIALECTALISMO LEONÉS DE LA PROVINCIA DE SALAMANCA¹

INFLUENCE OF TRANSHUMANCE ON THE LEONESE DIALECTALISM OF THE PROVINCE OF SALAMANCA

MIGUEL HERNÁNDEZ PANIAGUA

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Resumen

El efecto de la trashumancia ha sido muy importante para el mantenimiento de los rasgos dialectales en la actual provincia de Salamanca. Los viajes periódicos de los pastores, desde la montaña de León a las sierras del sur de esta provincia, supusieron un efecto continuador en el habla desde los primeros tiempos de los asentamientos medievales de colonos. Estos rasgos siguieron bastante presentes hasta la llegada de las comunicaciones de masas.

Palabras clave: dialectología, leonés, trashumancia, pastores, lenguas en contacto, astur-leonés.

Abstract

The effect of transhumance has been very important for the maintenance of dialectal traits in the current province of Salamanca. The periodic journeys of the shepherds, from the mountains of León to the mountains south of Salamanca, had a continuing effect on speech since the early days of the medieval colonist settlements. These traits remained quite present until the advent of mass communications.

Keywords: dialectology, leones, transhumance, shepherds, languages in contact, astur-leones.

1. INTRODUCCIÓN

El oficio del pastoreo fue una de las formas de vida características de las civilizaciones asentadas en el territorio de las actuales provincias de León, Zamora y Salamanca, y siguió vigente en sus desplazamientos con el inicio de la repoblación en el siglo XII. Antes de entrar en una organización regulada, en aspectos como el cobro de impuestos o el paso por las poblaciones pertenecientes a señoríos, la trashumancia desde la montaña leonesa a la dehesa salmantina primero, y después a la penillanura

1 Correo-e: miguelhernandez510@hotmail.com. Recibido: 23-05-2023. Aceptado: 11-09-2023.

extremeña, sirvió para llevar a través de la Vía de la Plata un buen conjunto de rasgos dialectales similares, y también manifestaciones de literatura oral.

En el primer caso, es sabida la proliferación de hablas del tronco astur-leonés en el sur del medieval reino de León, en una zona considerada como tierra de nadie hasta el decaimiento del poderío musulmán en la península ibérica. Los musulmanes dejaron abundantes testimonios de su presencia en la vertiente cacereña de las sierras del sistema Central, en cambio en la actual Salamanca la labor de los señoríos, cuando estos estuvieron organizados, fue dotar de buenos pastos en las laderas de montañas emblemáticas como el Jálama, y los pastores llegaban hasta allí bien por la ruta de la Vía de la Plata, desde Zamora, o bien por una desviación en la Vía Dalmacia, pasando por Ledesma y hacia el Campo Charro en Salamanca, internándose en las tierras de Ciudad Rodrigo y después en la sierra de Gata. El uso de las hablas del tronco astur-leonés fue muy abundante hasta la llegada de la oficialidad en los documentos de habla castellana. No obstante, como es sabido los dialectalismos se mantuvieron en algunas zonas de montaña, tanto en Salamanca como en Cáceres, porque eran zonas alejadas de los grandes centros de comunicación. Fueron dialectalismos como el cierre de las vocales medias, o incluso un conservadurismo pleno en la conservación de las sibilantes medievales.

Por su parte el oficio del pastoreo influyó en el conocimiento de una literatura llegada desde el norte. Al hablar de literatura popular debemos distinguir entre la lírica y la narrativa, conteniendo el segundo género las coplas populares, los romances, las coplas arromanzadas y las leyendas flotantes en el ambiente, aunque cada uno de estos subgéneros también tenía puntos en común con la lírica popular. Hay motivos similares encontrados en León y en Salamanca en la actualidad, con un rastreo del folclore autóctono, y podemos hablar también de la tradición legendaria carolingia, compartida en algún caso en localizaciones norteñas y sureñas. La tradición oral siempre se ha extendido por las vías de comunicación, en gran medida utilizadas por el peregrinaje y por el pastoreo. La ganadería de la Edad del Hierro usó estas vías naturales para desarrollar el oficio, y después las civilizaciones romana y visigoda aprovecharon esta primera toma de contacto con la naturaleza, hasta llegar a la época de la repoblación.

La red de cañadas, cordeles y veredas era muy extensa, adquiriendo denominación con la llegada de la Mesta (1273), con un avance hacia la fisionomía actual provocada por los apartaderos para el descanso periódico. Los pastores, en este movimiento para llevar a cabo la invernada una vez al año, usaban la cañada Real Leonesa Occidental, o bien la cañada Real Leonesa Oriental si el origen de su asentamiento del ganado —ovino o vacuno, principalmente—, era la región de la montaña de Riaño y Mampodre, en León. Usaban después la cañada Real de la Vía de la Plata, aunque con muchas ramificaciones, y al llegar a la actual provincia de Salamanca se dirigían hacia el oriente o hacia el occidente, por la Vía Dalmacia y la cañada Real de Extremadura, flanqueando el sistema Central o quedándose en las faldas de la sierra.

La cañada Real de Extremadura no pasaba de forma oficial por el cacereño puerto de Perales, como ocurre en la actualidad y siendo la ruta en apariencia con menor dificultad. Había muchas ramificaciones en la época del florecimiento de la Mesta, y los pastores buscaban puertos de montaña variables, entre los cuales es posible citar el puerto de Santa Clara o el puerto Viejo, entre Salamanca y la provincia extremeña, siempre teniendo en cuenta que los viajes hacia Cáceres se intensificaron con el abandono de la vertiente sureña por parte de los musulmanes.

Además de las rutas hacia la sierra de Francia y la sierra de Béjar, con su continuación hacia el descenso en la penillanura extremeña, el traslado por la sierra de Francia ganó muchos adeptos, buscando el camino de Tamames y Sotoserrano para llegar a Las Hurdes altas, desde la provincia actual de Salamanca. Este paseo estaba muy frecuentado por los eremitas en la Edad Media tardía, además de por los pastores y los peregrinos del Camino de Santiago a partir del siglo XIII, en su variante procedente del sur. Ese ambiente fue el previo a la vida monacal organizada, allí los pastores participaban de un universo que empezaba a ser exclusivo de leyendas y coplas con la característica de la falta de fijación académica, y con muchas versiones. Los pastores fueron portadores de ese significado de unión con la naturaleza por parte de los hombres ilustres llegados hasta aquí desde los núcleos urbanos, en la búsqueda de una unión con la creación perdida en los tiempos de los pueblos celtas anteriores al Imperio romano, siendo ellos continuadores de la misma forma de vida. Además de la expansión de las leyendas, creencias paganas y coplas, expandían también la lengua llegada desde el norte.

La realeza de los últimos siglos de la Edad Media, y las casas nobiliarias con señoríos a su cargo, tenían como objetivo la fijación de la población en las laderas, con el problema de que el pastoreo en las laderas del sistema Central no se quedaba en un sitio fijo (Domené Sánchez, 2008: 84), y las regiones de sierra eran consideradas un lugar inhóspito, comenzando con el universo de tópicos y la división entre dos mundos remotos entre sí, el campo y la ciudad, siendo difícil imaginarse un lugar asentado desde estos confines.

El nomadismo fue una constante en el mundo del campesinado medieval, por no tener una residencia fija (Hernández Paniagua, 2018: 45). Las cabezas de ganado ovino o vacuno pertenecían a las casas nobiliarias de los señoríos, a las órdenes militares o a los monasterios, pero los pastores y los peones de las fincas, ya en tiempos más recientes, compartían la condición de no tener un arraigo especial por quedarse en un sitio. Incluso en el oeste de Zamora y Salamanca los pastores podían pasar al reino vecino de Portugal y al revés, sin tener conciencia de la tierra. La trasterminancia también se practicó de forma amplia, en busca de los pastos de montaña o de valle, y eso ocasionó un entendimiento común, también en la forma de hablar. Había grandes diferencias entre las comarcas.

Las poblaciones salmantinas como Ciudad Rodrigo o Salamanca, y las cacereñas como Coria o Plasencia, redactaban los documentos de paso del ganado ovino por las ciudades en castellano, de forma que los leonesismos se convirtieron en patrimonio de las personas sin una tendencia al asentamiento poblacional. Esto ayudó de alguna forma

a la conservación de la lengua astur-leonesa gracias a los viajes de la trashumancia, y al contacto con los pobladores por parte de pastores llegados de forma periódica desde el norte, o de paso hacia Extremadura, pero después los leonesismos se refugiaron en su esfera cuando los medios de comunicación de masas impulsaron el uso del castellano. Como hemos dicho, la población fijada recibió una falta de consideración cultural por emplear su variedad. Una de las razones tiene que ver con que las hablas del sur de Salamanca han presentado siempre muchas vacilaciones, en la fonología y en las escasas versiones escritas, y han compartido rasgos y léxico con el gallego-portugués, en lo que se refiere al occidente.

2. REFLEJO DEL PASTOREO EN LA LITERATURA CULTA

Desde siempre la literatura por escrito ha recibido el influjo de los mundos populares, apreciando la necesidad de una transcripción más o menos imitativa del arte surgido de la espontaneidad. El teatro de la segunda parte del siglo XV recibió esta tendencia estética de reflejar la forma de hablar de los pastores como un placer consuetudinario y alejado de los centros de poder cultural de la época, como Salamanca o Alcalá de Henares. Estos autores teatrales identificaron formas de hablar llenas de leonesismos, en comarcas del oeste de las provincias de Zamora y Salamanca. Juan del Encina realizó una síntesis entre el habla de los últimos tiempos de la Edad Media, considerada como arcaizante desde el punto de vista de los centros de poder, y el refinamiento de las églogas del teatro italiano (López Morales, 2010: 23). La preocupación de Lucas Fernández por el dialecto fue descubierta por Menéndez Pidal, a principios del siglo XX (Zamora Vicente y Canellada Llavona, 1973).

La tendencia pastoril consiguió un gran éxito en los Siglos de Oro en los tres géneros. Encontramos una preocupación por incluir a la naturaleza en las obras de arte como un personaje más, con su espiritualidad y en una adaptación desde la contemplación de los fenómenos naturales en consonancia con el ser humano —una visión clásica de los pueblos prerromanos—, en la aclimatación hacia el neoplatonismo como reflejo del paso desde la Edad Antigua hasta la Edad Media. En el teatro pastoril, pero también en los otros géneros, los pastores hablan con leonesismos porque su rasgo itinerante se convirtió en la norma en estas comarcas. La visión del oficio estaba muy idealizada a pesar de los leonesismos tenidos por rústicos, pero por seguir una moda de gran éxito en Italia, y después en la Corona de Castilla (Castillo Martínez, 2008: 2). Juan del Encina y Lucas Fernández, aunque eran conscientes de la falta de prestigio sustancial a las hablas leonesas en el siglo XV, buceaban en las comarcas apartadas de la vida urbana y donde las nuevas corrientes llegaban, porque el pastoreo sobresalía como elemento de un idealismo nostálgico cercano a las miras de los clásicos.

Juan del Encina conocía la tradición del teatro pastoril, pero observamos una línea de continuidad entre el mundo clásico y su mantenimiento, en una época prerrenacentista con incipientes guiños al mundo antiguo. Nos referimos al sentimiento pastoril de humildad, hallado en la estética bucólica de Virgilio (Jordá, 2015: 160). En ese periodo del siglo XV, se vivió una aclimatación de los usos propios de las pastoradas en

el entorno señorial, habida cuenta de que Juan del Encina conocía los artificios musicales para servir de ornamento y complementar a la estética tomada de las pastoradas. Sobre todo entendemos que la humildad iba en consonancia con el desarrollo de la música en las celebraciones litúrgicas. Fue debido a que los responsables quisieron siempre dotar al teatro prerrenacentista de una vertiente popular, lograda gracias a los tamborileros, antepasados de los más recientes y portadores de leyendas, y también uniendo a esto el matiz del esplendor en los músicos menestriales. Estos últimos aportaban el componente más ligado al artificio necesario para que la capital de una diócesis pudiera considerarse rica, o con personalidad propia. Los tamborileros, y los actores, llevaban muchos usos dialectales. Hay que decir que había una tradición de representar pastoradas en el oeste de Zamora y en León, aunque no se limitaba a esos lugares (Trapero Trapero, 2008).

En el teatro del siglo XV, vinculado a las iglesias y asociado a obras de Juan del Encina y Lucas Fernández, se produjo una asociación entre las influencias cultas y las tradicionales, con un componente no necesariamente religioso. En la diócesis de Ciudad Rodrigo también se da esa preocupación por dotar a las celebraciones religiosas de menestriales, tamborileros y el elemento pastoril en églogas y loas para las fiestas de renombre. Los tamborileros habían nacido del sustrato popular, pasando por la literatura oral de los juglares hasta terminar en esta aclimatación oficiosa en las altas esferas. La iglesia contaba con instrumentos con más o menos recorrido en la iglesia, como es el caso de las citadas trompetas de los menestriales, o de los orlos. Se da la circunstancia de que este sustrato con una base en el pueblo, no se consideró de escaso valor. Al contrario, era un motivo de prestigio el hecho de contar con esa mezcla, porque el esplendor también procedía del fervor no emparentado siempre con las autoridades, aunque ellas también se presentaban en las fiestas. Los músicos, no solo Juan del Encina y Lucas Fernández, sino todos los aprendices, fueron conocedores de esta doble vertiente. Queremos decir con esto que el contenido lingüístico y temático del asunto pastoril, se veía con buena acogida a pesar de la disparidad.

Desde el siglo XV se vivió un distanciamiento con la ciudad, en las formas de hablar y en la mentalidad, pero algunos intelectuales y creadores de arte miraron con nostalgia a esos ambientes, sobre todo porque el teatro es un espectáculo con miras hacia el público. Salamanca cambió mucho en este periodo, aunque el mercado seguía teniendo presencia de pastores llegados desde el norte, con el uso de ese dialecto que empezaba a resultar extraño a los ojos del refinamiento. Sin embargo, no es verdad que se viera como una variedad tosca, o cómica. Precisamente por la necesidad de incluir a la doble vertiente, y el lujo estribaba también en eso. Podemos poner el ejemplo de Monsagro: fue a fines de la Edad Media una población muy aislada, de pastores y comerciantes de caucho, resina y miel. Sin embargo, tenía un gran prestigio en Salamanca, debido a que su fiesta contaba con una procesión provista de palio, y esto se traducía en una gran distinción, a pesar de que estuviera muy lejos de las diócesis. El esplendor radicaba en aglutinar las dos corrientes.

Los autores bebieron mucho de esa lengua franca de los pastores, con tintes de jerga profesional, asociada a los mercados y a los recorridos. Sobre todo, porque el espíritu del mercado de la capital de Salamanca obedecía a un reflejo de la disparidad de las idas

y venidas en el campo. Había un espíritu de indefinición geográfica en las cercanías de la frontera con el reino de Portugal, y en la identidad propia de las ferias de ganado. En el mercado de Salamanca se escuchaban romances o coplas arromanzadas, y los pastores expresaban el sentimiento amoroso con la misma filiación de la lírica tradicional anterior. El dialecto funcionaba en ese caso como un conjunto de retazos hermético ante el advenimiento del esplendor de Salamanca, ciudad guía del castellano. Funcionó como una *koiné* en el inmenso ambiente de los mercaderes, relegados a una posición ajena a ese refinamiento. Ocurrió que los autores elevaron esta jerga al plano de la fabulación.

La zona comercial de Salamanca se situaba en la zona de la población donde ahora está la plaza Mayor y los recintos aledaños. Allí, la inspiración de los autores cultos se unió a la corriente de preocupación por las cancioncillas populares, muy en boga en el siglo XV, por ejemplo al hablar de las serranillas tomadas de la boca de los pastores. El Marqués de Santillana también bebió de ese ambiente, y en este caso con una temática de encuentros idealizados con vaqueras. Toda esa materia sirvió de argumento al género del teatro.

2.1. Elementos dialectales en el teatro de Juan del Encina y Lucas Fernández

En la *Farsa o cuasi comedia hecha por Lucas Fernández*, nos encontramos con muchos arcaísmos, y esto es una constante que debió darse en ese clima de mantenimiento de usos ajenos al castellano triunfador en el siglo XV: la mezcla entre los arcaísmos y los rasgos más ligados a la tierra, en relación al dialecto astur-leonés. Hay una abundante palatización, como en *llacerado* o *ñunca*. El vocabulario de esta obra nos enseña ejemplos como *debrocado*, además del vocablo sustancial *zagal*, tan ligado al pastoreo. *Debrocar* se empleó, en ejemplos recogidos del siglo XX; en Asturias, León, Salamanca y Las Hurdes, y en la obra tiene un significado metafórico ligado al abatimiento. Coincide con el área de influencia de la trashumancia. También *bocezar*, en el sentido de bostezar (Le Men Loyer, 1996: 66).

En Juan del Encina, hay una palatización de fonemas como /l/ o /n/, en posición inicial. Se da por ejemplo en el *Aucto del Repelón*, en casos como *ño* o como *llabrancia*.

Los leonesismos no se emplean con un propósito cómico, porque los pastores argumentan sentimientos nobles, salvo en los autos en los que ha sido más relevante esa faceta. Más bien hay un propósito de querer poner de manifiesto la ternura en ese rincón ficticio, con un lenguaje apartado de lo convencional. Los autores cultos no distinguían unos parámetros geográficos, solo se interesaron por unas particularidades procedentes de una parcela mítica desde el punto de vista urbano, de alguna forma (Encina, 1893).

Hay otras cuestiones de interés. No se encuentran formas de /e/ y /o/ breves latinas sin diptongo, algo que sí podía verse en un estadio del dialecto primitivo, contando con una vacilación, y esto nos hace pensar en que la recogida de fenómenos fue contemporánea, y también espontánea. Por otro lado, aparece el pronombre *vos*, de bastante vitalidad medieval en las comarcas referidas.

Encontramos la curiosidad de la voz *zagalito*, en una égloga representada en Navidad. Además de emplearse esta palabra como vehículo desde la lengua árabe hasta el castellano, hay un componente de emotividad, relacionado con el empleo de los sufijos diminutivos, con gran vitalidad histórica en las comarcas del oeste de Zamora, y también en León. Además de ello, la asociación de *zagalito* con el verbo *trovar* da cuenta de ese esfuerzo de equiparación entre la nobleza del arte y la inocencia del oficio. Los ejemplos léxicos son muy abundantes, como *señoranza*.

Hay un detalle de interés, y es que el dialecto astur-leonés sirvió como puente entre las variedades occidentales de la península ibérica, hasta llegar a la aclimatación castellana. Algunas palabras se empleaban como leonesismos en la época, procedentes del gallego-portugués, y después se extinguieron en la zona de León y Extremadura. Es el caso del participio *namorado*, en una de las églogas sin título.

Siguiendo con esto, el nivel del léxico presenta más leonesismos en los textos de Juan del Encina, teniendo los de Lucas Fernández más mezcla con palabras arcaicas. Hay que decir que los leonesismos no solo se encontraban en el teatro, sino también en crónicas medievales y novelas de caballerías contemporáneas, aunque se produjo un desuso a partir de esta fecha. Hablamos de copias, no solo de obras. La copia impresa fijó el idioma, por eso es un gran mérito que los títulos de Juan del Encina y Lucas Fernández quisieran conservar los dialectalismos.

3. LAS LENGUAS Y EL FOLCLORE POPULAR DE LA TRASHUMANCIA

Desde siempre la expansión de las lenguas ha ido de forma paralela a la cultura del pueblo que las habla. Esta cultura no es única, es también el producto de las interacciones de ese pueblo con sus influencias, y la expansión de todo ese conglomerado ha tenido lugar gracias a los viajes por motivos culturales, militares o de mercadeo. Hablamos aquí de lírica y de narrativa, también de teatro popular como hemos visto en el capítulo previo. La población de las aldeas de León, Zamora o Salamanca, tuvo una inclinación por realizar representaciones populares. El entorno de los pastores en las ferias de ganado de Salamanca, y en los intercambios de productos de uso común, supuso la adquisición de estos ritos populares.

Nos fijamos en la pastorada teatral de Ledesma, porque en este acto de carácter teatral hay un uso del fuego repetido en otros lugares, y con guiños a los ancestros. El culto al fuego forma parte de la aclimatación de los pequeños ganaderos a la pertenencia a un equilibrio natural, como ejemplo de las creencias de los pueblos previos a la llegada del Imperio romano. Suponemos que estas creencias han pasado gracias a uno de los oficios más ancestrales y atemporales. Los ritos con el acompañamiento del fuego estaban unidos al pastoreo y a las fiestas religiosas de renombre, y hemos visto la evolución de los ritos paganos hacia una cristianización, aunque este oficio sigue siendo el principal protagonista (Rua Aller, 2009). Además de ello en la localidad serragatina de Peñaparda hay una celebración de quintos en el día de San Sebastián con la participación de una hoguera purificadora.

En este sentido, la línea de continuidad entre los antiguos ganaderos de la Edad del Hierro, y los pastores medievales, tuvo una relación en las representaciones populares medievales, aunque es imposible saber cómo hablaban los actores. Solo conocemos la influencia en el teatro más organizado, como hemos visto en el capítulo previo. El uso del fuego, en lugares como Peñaparda o Ledesma, nos da a entender que este elemento era muy usado en los lugares atravesados por rutas de pastores, siguiendo con la costumbre ancestral del uso de los elementos para purificar. Tenemos en cuenta la relación del ser humano con la naturaleza, según las creencias de la Edad del Hierro. Por otro lado, aunque tampoco se puede probar, los autores teatrales de Salamanca conocían la existencia de un teatro popular medieval, y con seguridad recibieron su influencia en el lenguaje.

Nos encontramos con la curiosidad de que en Ledesma hay una leyenda que dice que los pastores participantes en el nacimiento navideño del Evangelio están enterrados allí, en la iglesia de San Fernando. El fuego y las leyendas son diferentes formas de sacralizar un emplazamiento, y también el teatro lo era, en la época antigua y medieval. La ruta de Ledesma, el Campo Charro y después la sierra de Gata, la hemos descrito como una ruta de pastores ancestral, desde los confines del oficio (Puerto Hernández, 2018: 407).

Hablamos ahora del género de la narrativa popular. Los pastores y los artistas se inspiraban en las leyendas, tanto reales como imaginarias. Las coplas de pastores exportaban una narrativa sobre hechos noticiosos, y pueden recogerse versiones similares de un mismo suceso (Díaz Gragera, 2020: 14). Muchas de estas composiciones están a caballo entre la narrativa y la lírica, hablan en su mayoría sobre el oficio y las vicisitudes de la vida en la montaña y en las cañadas. En el siglo XIX el oficio de pastor adquirió una dimensión unida a la atemporalidad característica presentada en los cancioneros, sobre todo cuando se inició una corriente de preocupación por el folclore tradicional y por la recopilación.

En esta cultura popular los pastores hacían una labor de acompañantes de los músicos de pliegos de cordel, estos últimos acompañados por una guitarra o bien por una gaita y un tamboril. Esto se dio a conocer sobre todo en el siglo XIX, cuando los músicos tradicionales acudieron a las ciudades para mostrar su trabajo en las fiestas, ante la aclamación popular. Los pastores no tenían vocación en su mayoría de artistas, en su recorrido de León a Salamanca o en los desplazamientos cortos, pero la expansión de los hechos por la palabra era muy importante, y los artistas se nutrieron en gran medida de estos rabadanes encontrados en fincas durante el siglo XIX. Ellos tenían una memoria muy alargada, como producto de la dilatación de los tiempos históricos a través de los siglos. Los pastores conocían hechos ocurridos en los pueblos, tenidos en el ambiente de los presentes, y estos hechos eran trasladados de boca en boca hacia otros lugares, expandiendo una leyenda popular. La vida anterior a la industrialización –en el mundo del campo de una llegada muy tardía–, tenía visos de parecerse a una época llena de peligros. Los viajes se hacían con montura y andando en un poblamiento sometido a una equiparación obligada con la naturaleza, a veces salvaje, y esto daba lugar a muchas anécdotas más o menos serias.

La Vía de la Plata siempre tuvo un intenso intercambio de tradiciones de cultura popular, en forma de coplas o de materia para esas coplas con leyendas y motivos populares (Manzano, 1992). Entendemos este hecho como una constante desde la calzada primitiva puesta en marcha por los desplazamientos en la Edad del Hierro, también con los pastores como protagonistas. Se une el hecho de que la montaña leonesa y la montaña salmantina, en la actualidad, ofrecen todavía hoy en día un aspecto inhóspito y solitario en algunas latitudes, por las circunstancias históricas, y esto dio lugar a una repetición de coplas para acometer una respuesta artística a un estilo de vida desprovisto del arraigo. Por eso se dan motivos parecidos en el recorrido de la Vía de la Plata.

Los refranes del mundo rural, concernientes al oficio, se repiten en lugares muy dispares. Nos fijamos por ejemplo en el refrán *reunión de pastores, oveja muerta* (Iglesias Ovejero, 1993). Tenía mucha difusión en la región de la sierra de Gata salmantina, también en Asturias, León y otros lugares, hasta que por fin el refrán pasó a ser usado a nivel general. Los informantes ofrecían rasgos leoneses como el cierre de las vocales medias y átonas, en una mezcla con rasgos del portugués.

También puede verse una relación entre el norte y el sur del territorio medieval leonés gracias a las leyendas. No solo corrían de boca en boca de los pastores las coplas, sino también las habladurías sobre hechos que, gracias al correr del tiempo y del espacio, terminaban siendo considerados como legendarios. Un ejemplo es la vinculación del ciervo con apariciones de la Virgen María, como elemento anunciador, lo que dio lugar al nombre de Villar de Ciervo en una leyenda sobre la pérdida y el hallazgo de la princesa Isabel en este paraje del Campo de Argañán salmantino. El ciervo es un animal muy simbólico en muchas civilizaciones anteriores a la llegada del cristianismo, lo era también en zonas de la montaña leonesa.

En este sentido la materia carolingia llegó pronto a León, redactándose documentos que prueban la preocupación en el ambiente nobiliario por la épica de los francos desde el siglo X (Bautista Pérez, 2011: 52). Se da la circunstancia de ser la sierra de Francia, además de un lugar de paso de eremitas, pastores y peregrinos, una ruta de leyendas de tipo carolingio. Nos referimos al frecuentado camino desde Las Hurdes hasta Sotoserrano, discurriendo después por Linares de Riofrío y Tamames, hacia Salamanca. Había versiones en este camino con una interpretación peculiar de la *Chanson de Roland*, con la participación de Bernardo del Carpio. Los leonesismos son muy frecuentes en la sierra de Francia, y la trashumancia en esta región no estaba protagonizada solo por los pastores de ganado, sino por la apicultura y el desplazamiento de productos para subsistencia procedentes de Las Hurdes. Esto ocurría no solo en el camino de Sotoserrano, sino en el ascenso hacia la sierra de Francia occidental, hacia tierras de Ciudad Rodrigo, y nos hemos encontrado con que el agua, tomando la referencia del río Cea o de la fuente de las cercanías de Tamames, es un elemento catalizador (Sánchez, 2016: 47).

Estas poblaciones, como Monsagro, tuvieron siempre una mayor personalidad, por no tener una referencia en kilómetros, y la acumulación de leonesismos viene dada

en su caso por los primeros tiempos de la repoblación, en el siglo XII. Comparten el conservadurismo con rasgos sureños como la aspiración de la <-s> implosiva, y tenemos en cuenta que se ha dado una mezcla de rasgos astur-leoneses, y sureños, en algunas zonas de la meseta Norte.

En esta organización de la vida monacal y de los señoríos, durante la Edad Media tardía, los pastores eran vistos como humildes por no tener tierras y estar al servicio de otras personas, pero sus formas de hablar se recibían con bastante consideración en la sierra. No era tan importante aquí el fenómeno de una ruralización para ser vista con humildad por el público urbano. La vida pretendida por los monjes y eremitas instalados en la sierra coincidía con el espíritu nómada de los pastores, además por haber participado en el Evangelio. Este hecho hizo que pudieran ser muy respetados como portadores de las leyendas traídas desde el norte, y también fue respetada y en parte compartida su forma de hablar.

Los pastores a veces no eran solo portadores de rasgos dialectales o motivos para la creación artística. Intervenían también en las fiestas y celebraciones, sobre todo en fechas de referencia como la Navidad y otras festividades, como San Antón o San Sebastián. Sucedió cuando se vestían de gala con trajes de postín guardados por la familia para fines exclusivos, y acudían a las cabeceras de comarca para cantar las coplas o contar anécdotas disfrutando de la compañía de las clases humildes en los arrabales de las ciudades. Los pastores de León usaban el pandero cuadrado, fabricado con pieles en su mayoría de oveja, también de cabra, en zonas como Laciana o Babia. Este instrumento se expandió hacia el sur gracias a los viajes, pudiéndolo encontrar en la localidad salmantina de Peñaparda, en la sierra de Gata. Junto con el uso del pandero cuadrado se empleaba también la lengua.

Las leyendas se originaron en tiempos medievales, y dieron lugar a romances, coplas de pastores y coplas arromanzadas. Tanto en León como en Salamanca hay muchas creencias sobre hadas que habitaban las fuentes, y se han transmitido mediante coplas, o con simpleza mediante el recurso oral de la conversación. En esa oralidad se ha perdido también el componente mítico, haciendo pasar a la escena por natural.

Tenemos en cuenta que los motivos nutrientes de las coplas, romances o coplas arromanzadas no deben entenderse como únicos en su origen. Al contrario, los artistas van recibiendo influencias provenientes de la tradición de los campesinos y los pastores, hasta que un hecho se vuelve con la fama suficiente para sacar una copla, aunque este hecho se base en algo tan simple como el trasiego de los pastores en un momento determinado, y a la vez cargado de belleza por las atribuciones míticas dadas a la sierra. Por eso la forma de hablar de este lugar tenía condiciones apropiadas para una fijación idiomática variable, en función de las llegadas de los viajes anuales. Los medios de comunicación llegaron con fuerza, pero las oleadas de la trashumancia siguieron durante siglos con la misma forma de hablar.

En este sentido, las coplas de los pastores se tornan en el género de la lírica cuando expresan sentimientos de partida, o de llegada. La copla popular *Ya se van los pastores* denota un sentimiento de pertenencia por parte de los observadores inocentes

de esa forma de vida, y por eso lo llamamos lírica. Además, porque el ciclo de la trashumancia interviene en la organización de las *zagalas* de la tierra, aportando épica. La copla se cantó en lugares muy variados de las dos mesetas, tomando una dirección de norte a sur, con un léxico distinto en cada versión, adaptado a las convenciones locales.

En esta corriente de recuperación del folclore, en el siglo XIX y en la primera parte del XX, aparecen nombres como Mariano Domínguez Berrueta en León o Dámaso Ledesma en Salamanca. El primero habla sobre el mismo carácter trasladador de motivos para coplas por parte de los pastores, los cuales partían de Laciana o de la montaña de Riaño, en León, y llegaban hasta las vegas de Salamanca o Extremadura. En la recopilación de canciones del género lírico se nota un cierto aire a la inocencia de la lírica medieval, porque la llegada o la marcha de la trashumancia suponían una relación con los tiempos de amores de las muchachas. Sin embargo, en las transcripciones cultas de los teóricos del folclore de esa época no se advierten leonesismos, porque la idea es la de ofrecer una unidad lingüística.

El rasgo más visible en la actualidad aportado por la literatura oral es el cierre de las vocales medias y átonas. Esto se da sobre todo en la sierra de Gata, aunque la tarea de recuperación del folclore es mayor en la parte cacereña de esa sierra. Las fiestas influyeron mucho en los usos lingüísticos, uniendo a esto la recepción de los pastores y la participación de ellos en la vida comunitaria. En esa mezcla de géneros, nos llegan ejemplos como ese cierre en el formato de la Jota de las Aceituneras, aunque en el lado cacereño (Savia Viva de Coria, 2019). En cambio, en la sierra de Francia permanece algún rastro morfológico, en coplas como la de *Y estaba la trucha*, con el sufijo *-ino* en *burrino* (Calvo, 1990). Sin embargo, las copias de la tradición oral de Salamanca llegadas hasta nuestros días, adolecen como decimos de una gran pérdida de originalidad en los rastros originales de la lengua.

4. EL ESTILO DE VIDA DE LA TRASHUMANCIA Y SU LENGUA

En el siglo XX el mundo industrializado descubrió la trashumancia, con las condiciones de la dureza del oficio, y el ferrocarril de la Vía de la Plata modificó el trayecto con los vagones de mercancías. Los hombres de lugares como la montaña leonesa no conocían el exterior, porque por causa de la nieve las poblaciones como Prioro quedaban aisladas (Gutiérrez Álvarez, 2004). Por tanto, cuando ellos salían en el mes de octubre era para no volver en meses, y si no era con la ayuda de los medios de transporte debían afrontar muchos tiempos de soledad. La forma de vida invitaba a una relación forzosa cuando podía ser posible, no en las noches en los chozos bajo las órdenes del mayoral, pero sí con los autóctonos de cada pueblo de las tierras llanas de Campos, de Zamora, Salamanca o Extremadura cuando llegaba el momento de disponer de los chozos en las localizaciones para hacer noche. Como dijimos, los pastores llegaban envueltos en una atmósfera de misterio humilde, pero también de bondad.

Hay una característica del habla de Prioro fundamentada en una conexión con el castellano en el siglo XX, antes y después de la Guerra Civil (Gutiérrez Álvarez, 2004). No en vano la permanencia de los leonesismos en la montaña leonesa siguió hasta los dos primeros tercios del siglo, después decayó de forma considerable, con la puesta en marcha de las comunicaciones. El habla de Prioro, por ejemplo, tenía vocablos autóctonos, pero eso pasa también en las comarcas influidas por la trashumancia en su paso o en su llegada, dentro de Salamanca o en el resto de demarcaciones. Había palabras pertenecientes al ámbito de los pastores, las cuales se pueden encontrar en los sitios donde las variedades del tronco astur-leonés se han conservado mejor, como *chozo* en el sur de Salamanca y en el norte de Cáceres. Este hecho es un factor repetido, porque aunque recibieran la influencia de las corrientes de las invernadas, cada zona desarrollaba su propia evolución, tanto en los rasgos fonológicos y morfosintácticos como en el resto. La tendencia se refería a una simplificación en los dos primeros aspectos, conservando un conjunto de matices definitorios en esa lengua franca. En el apartado del léxico la situación era más complicada, porque había palabras solo conocidas en algunos kilómetros, por ejemplo en el valle. Lo vimos en la sierra de Francia, pero esta constante se encuentra en los valles de la montaña leonesa. El léxico respondía a la aludida mezcla entre el castellano y el astur-leonés.

El léxico evoluciona y se renueva gracias al empuje de un contexto común, entendiendo la singularidad de los valles o subcomarcas en una época sin medios de comunicación ni red de transportes. Esta evolución viene dada por asociaciones intencionales como producto de una cooperación común, gracias al trabajo entre personas con intereses afines (Álvarez, 2010). De nuevo el intercambio de productos tuvo una gran influencia.

Los pastores de Asturias y León pasaban medio año fuera de sus hogares, pero a veces la vida familiar influía en ellos, ya en el siglo XX. Las mujeres y los hijos acompañaban a veces al pastor, porque las condiciones de vida en el pueblo no eran muy boyantes, enfrentándose a una economía muy limitada y a no poder salir de allí, en un mundo sin el cabeza de familia. Las mujeres y los hijos participaban en la vida comunitaria de los pueblos de Salamanca y Extremadura, esto influyó en que los leonesismos tuvieran una vía de traslado a las tierras del sur, con una buena familiarización por haber conocido las invernadas estos habitantes desde la Edad Media, hablando de la época de la formación de las lenguas peninsulares (Pérez Andrés, 2019).

5. DESCRIPCIÓN DE RASGOS LINGÜÍSTICOS MANTENIDOS POR LA TRASHUMANCIA

En el plano fonológico de la lengua se encuentran algunos matices en las sierras del sur de Salamanca típicos del tronco astur-leonés. Como decimos el efecto de la trashumancia provocó una simplificación de la fragmentación dialectal vivida en los montes septentrionales. El cierre de las vocales medias átonas es uno de los fenómenos más persistentes entre la población de las sierras del sur, sobre todo en la sierra de Gata, y sobre todo entre la gente mayor o sin contacto exhaustivo con otras zonas.

El comportamiento de la palatización del sonido representado por <l-> inicial no es muy frecuente en Salamanca. Tenemos en cuenta que, cuando se dio esta observación, ya estábamos en los siglos XIX y XX, y el idioma de la trashumancia se encontraba muy castellanizado.

Atendiendo a los rasgos típicos aportados para la sierra de Gata llama la atención el mantenimiento del grupo <-mb-> en bastantes topónimos de la vertiente salmantina de esta sierra (Iglesias Ovejero, 2003: 376). Esta conservación con respecto al latín también se dio en la montaña leonesa. Es un rasgo definitorio de este tronco, pero los ejemplos están asociados a contextos pastoriles. El ejemplo de *llombo* se encuentra en la toponimia popular, además con la palatización de la <l-> inicial en ocasiones. No hay pruebas en los reflejos sobre la literatura culta, por eso los documentos sobre la lengua de la trashumancia se refieren a las huellas de la palabra sobre el terreno, en una imitación de las formas fosilizadas.

En las cercanías de Robleda, en Salamanca, aparece el camino del Lombu, en un paraje frecuentado por pastores en todas las épocas anteriores, con la cercanía de la fuente Míomingu, la referencia en este lugar para abastecerse de agua. En esos lugares emblemáticos los rasgos aparecen con más fuerza. En la provincia de Salamanca, y en comarcas cacereñas como Las Hurdes, se encuentran otros ejemplos con este mismo topónimo, en contextos similares (Barroso Gutiérrez, 2001). *Lamber* fue una palabra típica de las personas mayores, en décadas pasadas, tanto en Las Hurdes como en las sierras del sur de Salamanca, con o sin palatización de <l-> inicial.

En buena parte de la provincia de Salamanca el mantenimiento de la <f-> inicial latina duró bastante tiempo, por la influencia del tronco astur-leonés en la formación del castellano. La pervivencia y la aspiración, previas a la desaparición definitiva, se han mantenido más en las zonas de sierra de Salamanca y Cáceres, en palabras como *farina* y *farinato*, o en el propio topónimo de Las Hurdes. Hace medio siglo sí se han documentado en las sierras salmantinas ejemplos frecuentes de aspiración, como en /*jorná*/, sustituyendo a *formada* (Doman, 1969: 437).

En muchas ocasiones este fonema aparece como aspirado, y esta pronunciación se trasladó a sitios muy diversos por el efecto de la fijación en la trashumancia. Es un rasgo presente en lugares donde la trashumancia buscaba pastos invernales sin pasar a Extremadura o a las riberas del Tajo, pero ya en la meseta Sur, como sucede en la cuenca abulense de ese río. En ese sector abulense también se da el fenómeno (Marcet Rodríguez, 2019: 96).

Nos hemos encontrado con que los rasgos fonológicos mantenidos hoy en día son más propios de la sierra de Gata, y los rasgos morfosintácticos son más propios de la sierra de Francia. Hoy en día, todavía el cierre especialmente de las vocales finales medias, como en *perru*, es posible escucharlo en la sierra de Gata, sobre todo en personas con alguna relación con los oficios al aire libre.

En ese plano morfosintáctico, el comportamiento de añadir un posesivo a un artículo, antes del sustantivo, ha tenido una gran vitalidad y es escuchado en bastante población rural del sur de Salamanca y de León. También se practicaba durante el

siglo XX en Sayago y Aliste. En la provincia de Salamanca este uso se conserva en amplias zonas de la sierra de Francia, la sierra de Béjar, la sierra de Gata o el Campo de Agadones. Se dio un mantenimiento en el tiempo de una costumbre adquirida no solo por los hablantes leoneses de la Edad Media, sino también cuando el castellano triunfó. Hay ejemplos en la épica castellana, pero a partir del siglo XV el uso quedó relegado a la órbita del dialecto leonés y su área de influencia. Por este mantenimiento los pastores siguieron usando la costumbre en una expresión de la afectividad social. El poeta Gabriel y Galán incorpora lo mismo en algunos versos, con una tradición lingüística mantenida en un reflejo poético de la vida pastoril y por fin realista (Sánchez, 2017: 229). Hace dos décadas, incluso la juventud de amplias zonas de Salamanca usaba sintagmas como *la mi chaqueta*, para incidir en un factor de emotividad vinculado a la posesión.

Por otro lado, la expresión dialectal de la tercera persona de plural del pretérito perfecto simple, en ejemplos como *vinon* o *trajon*, es muy común en la sierra de Francia, en las personas más arraigadas a la tierra. También se pueden escuchar por la sierra de Francia y la sierra de Gata los adverbios *asín* y *asina*, y palabras con el sufijo *-ino*, sobre todo entre las generaciones mayores.

Como hemos dicho el mundo del léxico es inmenso en León, Salamanca y Zamora, con vocablos de un uso limitado a la cercanía, pero hay algunas palabras comunes donde es posible notarse la influencia de la trashumancia. Son palabras no pertenecientes a un uso generalizado por los hablantes castellanos.

La palabra *llábana* está aceptada por el uso castellano, y se ha documentado en Asturias, León y en la sierra de Gata, tanto en la vertiente salmantina como en la extremeña. Se usaba en contextos relacionados con el aprovechamiento del terreno agreste para la vida cotidiana en contacto con la naturaleza, usando las rocas de los sitios ásperos como mesa de trabajo o de comida.

La palabra *zagal* se usaba en la montaña leonesa para indicar a un iniciado en el oficio del pastoreo, el cual pasaba al principio los meses de verano ayudando a los mayores. Se empleaba junto a la denominación de *motril* para indicar estos inicios en la ayuda de los pasos veraniegos de los rebaños por los puertos de la cordillera Cantábrica, y realizaban este oficio hasta volver a la escuela, en muchas ocasiones ya con el curso iniciado. En el sur de Salamanca el uso de *zagal* era amplio durante el siglo XX. Tanto en León como en Salamanca la palabra se vio sujeta a una transformación de la primera consonante en una africada sonora, en algunas vacilaciones que llegaron hasta el siglo XX, como resultado de la conservación de las sonoras arcaicas. El resultado fue obtener una pronunciación parecida a */dagal/*. Esta palabra fue tomada de la lengua árabe, y como en otros ejemplos, el astur-leonés supuso un vehículo para los préstamos entre lenguas, encontrando una aclimatación final en los niveles locales del castellano.

La palabra *chozo* es un clásico de las relaciones entre los pastores, es conocida en todas las comarcas y se empleaba con fuerza especialmente en los lugares donde esa edificación tenía visos de ser permanente, es decir, en las laderas de los puertos de montaña para aprovechar los pastos. En el sur de Salamanca encontramos difusión

de la voz *achozado*, *achozáu* en la adaptación a la tendencia fonológica de la influencia astur-leonesa. Designaba, sobre todo en la sierra de Gata y en sus dos vertientes, la condición perteneciente a un árbol de estar aplastado por el peso, también a la lumbre apaciguada, por una analogía con la forma tradicional de los chozos. La palabra *chozo* se usó primero en el gallego-portugués, siendo una palabra patrimonial procedente del latín, después de haber seguido su evolución desde *pluteus*.

Los documentos oficiales del siglo XVI acerca de las normas reguladoras del pastoreo en la diócesis de Ciudad Rodrigo, revelan cuestiones como el empleo de voces tomadas del vocabulario recogido por los estudiosos de la Mesta (Anes Álvarez, 1994). La palabra *agostadero* designaba a los pastos preparados para el verano, y se dedicó al principio a Asturias y León, por ser el lugar indicado para pasar esta parte benevolente del año. A la vez, se ha encontrado esta palabra en documentos del siglo XVI, en esta diócesis salmantina (Martín Benito, 1999: 112).

6. CONCLUSIONES

La trashumancia de los pastores ha tenido un reflejo en los usos de la lengua desde los tiempos de la repoblación, en el siglo XII. El movimiento periódico de los pastores, desde la montaña leonesa hacia el sur –sin olvidar los movimientos más cortos–, ha servido para la conservación de los usos provenientes de los primeros asentamientos de colonos en las tierras más alejadas del Duero, hasta el sistema Central y superándolo.

Estos usos fueron acompañados de una expansión de la literatura oral, en las coplas, romances y anecdotario popular en forma de leyendas, y era expresada en un habla tenida por rústica en los grandes centros urbanos. El mundo de los pastores sirvió para conservar los rasgos idiomáticos en el plano fonológico y el morfosintáctico. También en el léxico, aunque aquí se produjo una mayor disparidad.

Ya en el siglo XV el habla de los pastores, coincidente con los nativos de las comarcas rurales de León, Zamora y Salamanca, era considerada como rústica por estar apartada de los usos generales en los centros de poder. Hay un reflejo en la literatura, pero como valor exótico. En la sierra de Francia, la sierra de Béjar y sobre todo en la sierra de Gata este efecto del mundo pastoril en el lenguaje se ha conservado mejor, pero sin poder librarse de la falta de prestigio y de la normalización de los medios de comunicación.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, N. (2010): “La trascendencia de las palabras”, *Sapiens*, 11—n. 1. Instituto Pedagógico. Caracas. Recuperado de: <http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1317—58152010000100001> (Consultado en diciembre de 2022).
- Anes Álvarez, G. (1994): “Vocabulario de la Mesta”, *Mesta, trashumancia y vida pastoril*. Exposición del V Centenario del Tratado de Tordesillas. Soria.
- Barroso Gutiérrez, F. (2001): “La *hurdanización* de una leyenda con trasfondo clásico: El Pelegrinu”, *Revista de Folklore*, 245. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid. Recuperado

- de: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra—visor/la—hurdanizacion—de—una—leyenda—con—trasfondo—clasico—el—pelegrinu/html/>> (Consultado en diciembre de 2022).
- Bautista Pérez, F. (2011): “Memoria de Carlomagno: sobre la difusión temprana de la materia carolingia en España (siglos XI—XII)”, *Revista de poética medieval*, 25. Universidad de Alcalá. Alcalá de Henares, pág. 52. Recuperado de: <<https://core.ac.uk/download/pdf/58909135.pdf>> (Consultado en diciembre de 2022).
- Calvo, G. (1990): *Canciones de la Sierra de Francia*. Soundcloud. Recuperado de: <<https://soundcloud.com/gabrielcalvo/sets/canciones-de-la-sierra-de>> (Consultado en enero de 2023).
- Castillo Martínez, C. (2008): “Los libros de pastores: un género de éxito en el Siglo de Oro”, *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 6. ETC Libros, Almendralejo, pág. 2. Recuperado de: <<https://biblioteca.org.ar/libros/155896.pdf>> (Consultado en diciembre de 2022).
- Díaz Gragera, D. (2020): “Canciones de ida y vuelta. La trashumancia de la música tradicional”, *El Hinojal. Revista de Estudios del MUVI*, 14. Asociación de Amigos del MUVI. Villafranca de los Barros, pág. 14.
- Doman, M. G. (1969): “*H* aspirada y *F* moderna en el español americano”, *Thesaurus*. Tomo XXIV. Núm. 3. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá. Pág. 437.
- Domené Sánchez, D. (2008): “Orígenes históricos y pervivencia de *a fala*”, *Alcántara: Revista del Seminario de Estudios Cacerenses*, 68, Diputación de Cáceres, Cáceres, pág. 84.
- Encina, J. del (1893): *Teatro completo de Juan del Encina*. Real Academia Española. Copia digital. Valladolid. Junta de Castilla y León. Conserjería de Cultura y Turismo. Recuperado de: <<https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=304>> (Consultado en junio de 2023).
- Gutiérrez Álvarez, R. (2004): *El habla de Prioro. Aproximación a la lengua de la Montaña Oriental Leonesa*. S. N. Salamanca.
- Hernández Paniagua, M. (2018): “Uso del español en la frontera hispano—portuguesa”, *Revista Español Actual*, 109. Arco Libros, Madrid, pág. 45.
- Iglesias Ovejero, A. (1993): “Reunión de pastores, oveja muerta”, *Paremia*, 2. Asociación Cultural Independiente, Madrid. Recuperado de: <https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/002/038_iglesias.pdf> (Consultado en diciembre de 2022).
- Iglesias Ovejero, A. (2003): “Peñaparda”, *Carnaval*, 24. Concejalía de Cultura. Ciudad Rodrigo. Pág. 376.
- Jordá, T. (2015): *Hacia el actor profesional en el teatro peninsular del Renacimiento*. Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació. Departamento de Filología Española. Universidad de Valencia. Valencia. Pág. 160.
- Le Men Loyer, J.-Y. (1996): *Repertorio de léxico leonés*. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Filología Hispánica. Universidad de León. León. Pág. 66.
- López Morales, H. (1967): “Elementos leoneses en la lengua del teatro pastoril de los siglos XV y XVI”, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*.
- López Morales, H. (1993): “La *Pastorada* leonesa y el teatro de Encina y Lucas Fernández”, *Homenaje José Fradejas Lebrero*, 1.

- López Morales, H. (2010): *La andadura del español por el mundo*. Editorial Taurus. Madrid. Pág. 23.
- Manzano, M. (1992): “La Vía de la Plata como camino de intercambio de culturas musicales”, *Resumen de una comunicación al Congreso Internacional del Camino de Santiago—Vía de la Plata*, Zamora.
- Marcet Rodríguez, V. J. (2019): “La evolución de F— en la documentación medieval del sur de Ávila”, *Philologia Hispalensis*, 33/1. Universidad de Salamanca. Salamanca. Pág. 96.
- Martín Benito, J. I. (1999): “Rentas, pensiones, lugares y vecinos del Obispado de Ciudad Rodrigo a finales de siglo XVI. Su proyección en el XVII”, *Revista de Estudios*, 42. Diputación de Salamanca. Salamanca.
- Pérez Andrés, J. (2019): *El Arcón. Prioro, epicentro de la trashumancia leonesa*. Televisión de Castilla y León. Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=24ilhX3AX1Q>> (Consultado en diciembre de 2022).
- Puerto Hernández, J. L. (2018): *Leyendas de tradición oral en la provincia de Salamanca*. Instituto de las Identidades. Diputación de Salamanca. Salamanca. Pág. 407.
- Rua Aller, F. J. (2009): “Costumbres leonesas en torno a San Antón y el fuego”, *Revista de Folklore*, 338. Fundación Joaquín Díaz, Valladolid. Recuperado de: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra—visor/costumbres—leonesas—en—torno—a—san—anton—y—el—fuego/html/>> (Consultado en diciembre de 2022).
- Sánchez, G. F. (2016): “Isoglosas internas de la Sierra de Francia (sur de Salamanca)”, *Estudios interlingüísticos*, 4. AJL. Barcelona, pág. 47. Recuperado de: <[file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet—IsoglosasInternasDeLaSierraDeFranciaSurDeSalamanca—5757434%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet—IsoglosasInternasDeLaSierraDeFranciaSurDeSalamanca—5757434%20(1).pdf)> (Consultado en diciembre de 2022).
- Sánchez, G. F. (2017): “El posesivo tónico precedido de artículo en la sierra de Francia (sur de Salamanca) y zonas próximas. El presunto islote hurdano”, *Revista de Investigación Lingüística*, 19. Universidad de Murcia. Murcia, pág. 229. Recuperado de: <<https://revistas.um.es/ril/article/view/283591>> (Consultado en diciembre de 2022).
- Savia Viva de Coria (2019): *Savia Viva-Jota de las Aceituneras (Sierra de Gata)*. Savia Viva de Coria. Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=35sm1FsVjrg>> (Consultado en junio de 2023).
- Trapero Trapero, M. (2008): “La corderada de Castroponce dentro de una tradición”, *Revista de Folklore*, Fundación Joaquín Díaz. Valladolid. Recuperado de: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra—visor/la—corderada—de—castroponce—dentro—de—una—tradicion/html/>> (Consultado en diciembre de 2022).
- Zamora Vicente, A. y Canellada Llavona, M. J. (1973): “Al margen de Lucas Fernández”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Cervantes Virtual. Universidad de Alicante. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/al-margen-de-lucas-fernandez/html/651d95ff-e187-41b8-8467-22fa4642d04d_3.html> (Consultado en junio de 2023).

[Reseñas]

R. Palmeral, *Sesenta y nueve poemas y un anexo*, Alicante, Amazon, 2022, 125 pp.

De acuerdo con su fecha de nacimiento en 1947, el escritor ciudarrealdeño Ramón Fernández Palmeral, que firma sin el primero de sus apellidos sus obras, puede ser considerado dentro de la nómina de los poetas de los setenta, aunque de aparición tardía, eso sí, dado que su entrega poética más temprana, *Desolación sin nombre*, no la dio a conocer hasta 1983. La más reciente de sus producciones en verso la ha publicado en 2022, y en el prefacio a la misma da a entender que esta pudiera ser la última de las suyas etiquetables dentro del marbete “poesía”, marbete que aquí utilizo en tanto que referido a un género literario, con independencia de los resultados propiamente poéticos que hayan podido conseguirse o no en un libro concreto. Por su indeclinable dedicación a la pintura, la obra de referencia, *Sesenta y nueve poemas y un anexo*, la ha ilustrado su autor con diversas y muy plausibles creaciones artísticas.

Explica Ramón Palmeral en su prólogo que el título se lo sugirió el que había puesto Konstantino Kavafis a uno de sus conjuntos, *65 poemas recuperados*, de ahí que él optase por el de *Sesenta y nueve poemas y un anexo*. Número ciertamente asociado al erotismo, en este caso se ha preferido asociarlo a la conjunción del hombre con la mujer desde la perspectiva del equilibrio entre los conceptos taoístas del ying y del yang. Como se indica en la propia titulación, la obra finaliza con unas páginas anexadas en prosa en las que se discurre acerca de la poesía y de las técnicas de su realización, para lo que Ramón Palmeral expone unas ideas que ya anticipó en escritos precedentes. Poco proclive a teorizaciones de índole metapoética, entiende el autor que la poesía no es sino “un camino, una forma de enunciado, de comunicación personal” (114).

A tenor de las citadas palabras, lo que más se evidencia en este libro es su naturaleza mayormente comunicativa, manifiesta en el propósito de hacer partícipes a sus posibles lectores de sus personales y a veces bien peculiares puntos de vista, de sus filias, y desapegos, así como de su vocacional dedicación al ámbito de la plástica, en ocasiones decantándola hacia los factores visuales. Por lo que hace a la cronología de los textos insertados, señalo que algunos llevan fecha de 2022, pero otros la tienen de no pocos lustros atrás, datándose bien en la primera, bien en la segunda de las décadas del presente siglo. *Sesenta y nueve poemas y un anexo* muestra no pocas estrategias estilísticas, siendo un libro variado en sus asuntos, entre los cuales anoto y destaco un par: el testimonio de la reciente pandemia, y la denuncia del genocidio llevado a cabo por el ejército del Kremlin contra el pueblo ucraniano.

No entraré en valoraciones cualitativas concernientes a la escritura factual de este libro, porque al leerlo he optado por fijarme con preferencia en un aporte que me parece de relieve, el hecho de que deja constancia de la estela de Miguel Hernández en sus versos. No extraña en quien es uno de los hernandistas más comprometidos y constantes en el empeño de promover la lectura, el esclarecimiento de obras del alicantino, y la difusión de la vida y de su poesía. El autor de libros como *El rayo que no cesa*, *Viento del Pueblo*, *El hombre acecha* y *Cancionero y romancero de ausencias* ha ido dejando y sin duda dejará mucha impronta en numerosos creadores hispanos,

aunque difícilmente encontraremos entre ellos a nadie tan entusiasta y fiel como lo ha demostrado desde hace décadas Ramón Palmeral.

Las huellas del oriolano en *Sesenta y nueve poemas y un anexo* las vemos reflejadas en distintas composiciones. En unas se hace eco del emblemático sintagma de Miguel Hernández “tristes guerras”, que Ramón Palmeral asume en más de un momento de su libro, así en los textos titulados “No a la guerra ni a las guerrasssss” y “Mientras caen misiles en los colegios” (pp. 21 y 33). Las vemos igualmente en poemas en los que gravitan intertextualidades basadas en conocidas expresiones hernandianas, por ejemplo en “Nadie diría que estos troncos...” (34), en “La crueldad gobierna el mundo” (53) y en “Con un dolor en el costado” (73). Las vemos asimismo, entre otros lugares, en la “Elegía a José Antonio Charques” (71).

Amén de referencias expresas a Miguel Hernández que se hallan en varios textos más, me parece muy significativo al respecto que Ramón Palmeral haya incluido en su libro el poema conmemorativo “80 años después de tu muerte”, en obvia referencia a quien murió en prisión en Alicante el 28 de marzo de 1942. En esta composición se dirige el autor al oriolano en primera persona para darle cuenta de los sucesos de España, resaltando los del natal Levante español, acaecidos después de su trágica desaparición física. También le pone al día de cómo su presencia se ha ido engrandeciendo en la memoria colectiva del país gracias no solo a los méritos literarios de su poesía, sino igualmente a su ejemplar conducta, rebosante de tantos valores positivos. De este poema entresaco estas líneas:

una corta aventura fue tu vida de poeta,
periodista y dramaturgo, ambicionando
la libertad de los pobres jornaleros
en el triste crepúsculo de los sueños
inconclusos (76).

José María Balcells Doménech

C. Plaza, *Detrás del miedo*, Barcelona, Ediciones Carena, 2023, 96 pp.

La pandemia que comenzó hacia 1918, y que tantos millones de muertos produjo, pandemia que se ha denominado Soldado de Nápoles, aunque ha tenido más fortuna llamarla Gripe española, ocasionó en España muchísima menos producción literaria que la ocasionada por el Covid-19. Tal disparidad quizá se debe en gran medida a la obligatoria reclusión que esta última supuso, dando lugar a numerosos libros colectivos y a obras individuales enteras, sea en prosa, sea en verso, cuando no a partes de ellas, o incluso a simples poemas o relatos aislados. Y no se crea que siempre la pandemia se ha enfocado desde el esperable lamento, porque excepcionalmente ha dado ocasión a creaciones un tanto edulcoradas, y hasta lúdicas, imagino que para conjurar como antídoto una situación tan sombría.

Un libro que se cuenta entre los que reflejan las severas circunstancias aludidas es el que lleva por título *Detrás del miedo*. La obra ha sido publicada en Barcelona en 2023 por ediciones Carena y la ha escrito Carmen Plaza, autora oriunda de tierra burgalesa, y afincada desde hace décadas en la Ciudad Condal, donde se ha ido forjando como poeta merced a la creación de una veintena de libros hasta dar a la estampa el de referencia, que fue precedido de otros como *Prohibido respirar* y *Jugar a versos*.

Prologado por Agustín Callabed, consta *Detrás del miedo* de 72 poemas repartidos en dos secciones, respectivamente de 34 y 38 versos, y tituladas “Asedio” y “Desfile de máscaras”. Es en la segunda donde se testimonia la pandemia recién dejada atrás como tal, al menos oficialmente. En la primera se plasman variaciones inspiradas por el miedo como sensación, como sentimiento, y como realidad tanto en la vida humana como también en el orbe animal, además de inspirarse algunos textos en acontecimientos tan terribles como el ecocidio de la invasión de Ucrania por Rusia y el cambio climático.

En ambas partes encontramos poemas caracterizados por su brevedad, y ninguno hay en ellas de remarcable extensión. Por tanto las pautas rítmicas dominantes las representan perfiles de discreto y moderado desarrollo, aunque casi siempre intenso. En la mayoría de las composiciones se deja sentir la notable fuerza expresiva que singulariza la palabra poética de Carmen Plaza, palabra que aún se enfatiza al cabo de muchos textos mediante líneas finales bien rotundas que conllevan un cierre poemático muy contundente y logrado.

Como notas de conjunto que me han llamado especialmente la atención, subrayaré las agudas observaciones vitales que podemos leer tan a menudo en los poemas, bastantes de ellas relativas a estados anímicos que son extraordinariamente captados por la aguda y penetrante mirada de la autora burgalesa. Con relación a tópicos revisitados, señalo que Carmen Plaza se nos muestra como una muy avezada rasgadora de lugares comunes, a la vez que como una conspicua poeta capaz de imprimir gran originalidad a asuntos seculares que revitaliza desde nuevas perspectivas polisémicas muy personales y por supuesto convincentes desde el aprecio estético.

Entre los ejemplos que, entre otros, podría aducir para ilustrar el tan particular tratamiento de los tópicos por Carmen Plaza, apunto la personificación de la muerte, en

el poema “Visita”; la visión del transcurso de la existencia como una serie de muertes sucesivas, en “Vivir a tramos”; la problematización de la naturaleza leída como sabia, en “Naturaleza”; la imperturbabilidad divina ante tantos avatares catastróficos personales y del mundo en “Confusión”; y la entrega a la escritura imaginada a través de la metáfora marina y amorosa del oleaje, en el poema “El interior de una ola”, culminado con estos versos:

El agua empapa la escritura,
consigue que mis palabras lloren.
La ola avanza.
Cierro los ojos.
Me hace suya. (35)

Una de las más significativas claves de lectura de *Detrás del miedo* responde a la concepción tópica del vivir humano como teatro, con el consiguiente actuar individual a tenor de comportamientos necesitados de máscara. Al término de la primera parte del libro este enfoque asoma en el poema “Nubes”, el cual culmina con una palabra acorde con ese concepto, la de “tramoya”. Esta misma línea interpretativa se acentúa en el texto titulado “Función”, donde la vida del hombre es descifrada como una representación en un escenario teatral.

Este par de composiciones constituyen una suerte de anticipo de una segunda parte donde las mascarillas obligatorias en la pandemia aparecen en algunos textos. Esas protecciones faciales han supuesto que la máscara que se adopta en la vida humana se haya solapado dentro de un tapaboca que la potencia. Al dar forma al testimonio personal de estos días pandémicos, la autora los poetiza resaltando las soledades, tristezas, desesperaciones, alarmas, angustias y miedos que conllevaron y que han acarreado tantas pérdidas de vidas humanas hasta que se fue viendo el progresivo acabamiento de tan perniciosa situación, un término que ya se va atisbando en algunos de los poemas con los que la obra va concluyendo, por ejemplo “Este tiempo”, “Aplausos”, “Regreso”, y “Noche”.

Tremendo poema en esta segunda parte es el que denuncia un incuantificable número de fallecidos que iban a quedarse sin contabilizar. Ese gravísimo problema, reflejo de una inaudita deshumanización, se convierte en un asunto que Carmen Plaza aborda con ironía y gran originalidad en el texto “Recuento oficial”. Y esa originalidad ha de remarcarse porque estamos ante una cuestión apenas o nada planteada en tantísimas creaciones poéticas como se han inspirado en la crisis sanitaria del Covid-19. En esos versos de la poeta castellana se cede la voz a un personaje femenino que pudiera ser interpretado como bifronte, pues a mi parecer admite que se descifre ya como una muerta en vida, ya como una muerta que, por no haberse computado como tal en los defectuosos, confusos y a veces politizados recuentos de víctimas, siente que

ha muerto por partida doble. Es una de las composiciones del libro que más me ha impactado, y en su virtud me permito trasladarla por entero:

No digáis que he muerto.
No está escrito.
Pero he muerto, lo sé.
Me duele todavía.
Me busco en las noticias
con un resquicio de legítimo orgullo
después del sacrificio.
Pero no estoy. No me han contado.
Lo digo sin reproches.
Estoy muerta y más muerta todavía.
Ya tenía una edad. Eso es lo cierto. (88)

José María Balcells Doménech

S. Sevilla-Vallejo y R. Castrillo Soto, *Desafíos y retos de la educación en tiempos de pandemia. Aproximaciones educativas desde la ética, la lingüística y la literatura*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2022, 194 pp.

La crisis sanitaria relacionada con el brote de la pandemia de COVID-19 a principios de 2020 ha hecho aún más necesaria la aplicación de nuevos modelos y estrategias educativas que faciliten la labor de los profesores y el aprendizaje de los alumnos, tanto en las escuelas como en las universidades. Solo a través de una profunda innovación del sistema escolar y universitario, que tenga en cuenta los grandes cambios económicos y sociales de los últimos años, será posible inspirar positiva y concretamente el desarrollo de la sociedad del futuro, que estará formada por los niños que actualmente se encuentran en las escuelas y universidades.

El objetivo del libro *Desafíos y retos de la educación en tiempos de pandemia. Aproximaciones educativas desde la ética, la lingüística y la literatura*, editado por Santiago Sevilla-Vallejo y Roberto Castrillo Soto (Ediciones Universidad Salamanca, 2022, 194 p.) es precisamente ese: buscar, a través de la aportación de diversos especialistas en la materia, vías y medios adecuados para afrontar los nuevos retos impuestos por la crisis sanitaria y económica que ha caracterizado y sigue caracterizando nuestra época.

Santiago Sevilla-Vallejo es Profesor Contratado Doctor de la Universidad de Salamanca (Facultad de Educación) y trabaja desde hace años, a través de diversos proyectos, seminarios y publicaciones, en temas relacionados con la enseñanza-aprendizaje de la lengua española desde un punto de vista didáctico y neuro-cognitivo y con la identidad narrativa aplicada a la psicología, el género y la educación. Además de haber sido secretario de la Federación de Asociaciones de Profesores de Español, dirige la revista *Cálamo FASPE* y el *Congreso Internacional Las Desconocidas. Estudios sobre la construcción de la identidad femenina en la literatura*.

Roberto Castrillo Soto es Profesor de Historia del Arte del Departamento de Patrimonio Artístico y Documental de la Universidad de León, y sus investigaciones se caracterizan por el estudio del Arte Español Contemporáneo desde el siglo XIX hasta nuestros días, especialmente en Castilla y León, la Historia de la Fotografía en León y la Estética del Cine. Además de sus actividades universitarias, Castrillo Soto es crítico de arte y comisario de exposiciones. Dirige la colección de poesía visual «Caligramas».

Como sugiere el título, las propuestas educativas de este libro son el resultado de planteamientos éticos, lingüísticos y literarios y se refieren a experiencias y proyectos del mundo hispánico. Los nueve artículos que conforman el volumen están firmados por autores pertenecientes a universidades de distintos países hispanohablantes (Argentina, Chile, Colombia, México, España). La heterogeneidad de los centros a los que pertenecen permite así una visión global y profunda de los retos educativos que les esperan a estos países en un futuro próximo.

El libro se abre con una Introducción de Santiago Sevilla-Vallejo y Roberto Castrillo Soto, en la que los dos editores presentan los distintos ensayos, explicando los propósitos y aclarando los objetivos de esta investigación interdisciplinar. A

continuación, se suceden las contribuciones de profesores de diferentes universidades españolas y latinoamericanas, que abordan y exploran de manera exhaustiva diferentes cuestiones pedagógicas y educativas, ofreciendo tanto a profesores como a estudiantes herramientas para encontrar soluciones que mejoren el sistema educativo actual desde un prisma ético y multicultural. Todas estas contribuciones van acompañadas de numerosas referencias bibliográficas, muy útiles y necesarias para quien desee profundizar en los temas tratados en el volumen.

El hilo conductor de los artículos de *Desafíos y retos de la educación en tiempos de pandemia. Aproximaciones educativas desde la ética, la lingüística y la literatura* es, precisamente, la elaboración de propuestas dirigidas a la innovación y la potenciación de recursos con los que alumnos y profesores pueden contar para mejorar, desde un punto de vista ético y pedagógico, la experiencia enseñanza-aprendizaje en el aula, haciendo de ésta una obra destacable para el ámbito educativo.

María del Carmen Fernández López aborda el tema de la integración de los niños y adolescentes inmigrantes en el entorno escolar, analizando el tema del multilingüismo en el aula y destacando la importancia de un enfoque multidisciplinar para fomentar un proceso de inclusión mutua. Si el ensayo de Fernández López enumera documentos y metodologías para superar los inevitables obstáculos que el alumno extranjero, niño o adolescente, encuentra en el nuevo contexto escolar, la contribución de Daniele Arciello y Marina Paniagua Blanc se dirige a los estudiantes universitarios, proponiendo un seminario dedicado a la literatura de desplazamientos, constatando cómo los géneros de la picaresca, la literatura del exilio y la literatura de género pueden ser aliados válidos en el proceso de formación y sensibilización del alumnado. Otra propuesta interesante es la planteada por Soraya Oronoz Rodríguez, Natalia Andrea Ceballos y Santiago Sevilla-Vallejo: los tres autores, a través de la lectura de algunos fragmentos de *El Principito*, evidencian la importancia de la literatura para el crecimiento moral del alumnado. La comprensión del texto y de los valores que transmite favorece la reflexión sobre la existencia de dilemas morales y su resolución, mediante un planteamiento ético basado en el control de las propias emociones y que estimula la participación colectiva.

El cuarto ensayo – realizado por Valeria Calderón, Daniel Gatica, Thania Medina, Gonzalo Navarro y Jorge Pacheco – ilustra la experiencia innovadora del taller de ociopedagogía, realizado en cuatro institutos de Recoleta (Santiago de Chile), y los éxitos alcanzados gracias a esta política educativa. Francisco J. Argüello Zepeda e Ivett Vichils Torres destacan la importancia de la Carta de la Tierra, reclamando su mayor integración en los programas curriculares de las universidades mexicanas; de la misma manera, Vilchis Torres, junto con Gustavo A. Segura Lazcano, examina los retos derivados del impetuoso crecimiento de la población mundial y la consiguiente necesidad de un consumo responsable.

Los tres artículos que cierran el volumen incluyen, respectivamente, otra propuesta ético-educativa para niños en edad preescolar, gracias al trabajo de Juana García López, a través de una estrategia que hace uso de la literatura infantil y se dedica al reconocimiento del “otro”; una investigación realizada por Héctor Ernesto González Chávez, Alejandra E. Sion Novoa y Mauricio Mayorga Huanca sobre la evolución y aplicación de los derechos educativos en México, Colombia y Argentina; por último, un estudio sobre la relación entre las ciencias sociales y el multiculturalismo, a través de la perspectiva de la filosofía del derecho, coordinado por Henry José Devia Pernia, Daniel Torre Vargas, Diego Alejandro Escobar Carmona y Juan José Taborda.

Por lo tanto, la lectura de este volumen es altamente recomendada para cualquiera que desee actualizar sus métodos de enseñanza y transformar el aula en un espacio inclusivo de intercambio, enriquecimiento personal y colectivo y aceptación del “otro”. La relevancia de la obra se ve acentuada por la variedad de los temas abordados y también por su posibilidad de aplicación: de hecho, el texto no se dirige a un grupo de edad concreto, ya que las contribuciones presentan propuestas, seminarios y talleres didácticos enfocados tanto a la infancia como a la adolescencia y la primera edad adulta.

Por consiguiente, esta colección logra su propósito, al ser un importante compendio de metodologías y documentos necesarios para abordar adecuadamente – desde una perspectiva ética y didáctica – esta época, protagonizada por grandes cambios sociales y económicos.

Ciertamente, esta publicación constituye un valioso instrumento de referencia para todo el personal escolar comprometido con el esfuerzo de experimentar – a partir de una valiente remodelación del tiempo, del espacio, de las estructuras y de la organización – con estas innovaciones didácticas tan necesarias para hacer de la escuela un entorno de aprendizaje a la altura de los retos educativos de nuestro tiempo y de los futuros objetivos a alcanzar en los ámbitos de la educación y de la investigación.

Sin embargo, sería reductivo limitar la importancia de la obra a su contenido, sin vislumbrar el trasfondo en el que se mueve. De hecho, el objetivo más ambicioso y loable del volumen es considerar el entorno escolar como el lugar donde se puede realmente cambiar, a mejor, la sociedad del futuro, despertando las conciencias de las generaciones que formarán parte de ella. En tiempos inciertos como los actuales, en los que la centralidad de la escuela disminuye y las cuestiones morales se aplanan hasta desaparecer, una obra como *Desafíos y retos de la educación en tiempos de pandemia. Aproximaciones educativas desde la ética, la lingüística y la literatura* cobra aún más fuerza porque nos recuerda, sin retórica, el papel fundamental de las instituciones educativas y de los valores éticos, lingüísticos y literarios en los procesos de formación y maduración del individuo.

Francesco Maria Pistoia

Universidad de Salamanca

Sheila Queralt, *Atrapados por la lengua*, Barcelona, Larousse Editorial, 2020, 253 pp.

Sheila Queralt escribe una obra divulgativa que introduce a un amplio abanico de lectores en el ámbito de la lingüística forense. Licenciada en Lingüística y en Traducción e Interpretación, doctora en Traducción y Ciencias del Lenguaje y con másteres en Lingüística Forense, en Policía Científica e Inteligencia Criminal y en Criminalística, entre otros, la autora ejerce actualmente como perito de lingüística forense. *Atrapados por la lengua* ofrece un itinerario de 50 casos reales que han influido en la trayectoria profesional de la autora.

Si cada acción cotidiana genera una estela de indicios, la impronta de la lengua deja una huella observable empíricamente a través del rastro lingüístico que reside en cada carta, mensaje, nota, grabación, etc. Aquí interviene la labor del lingüista forense, que demuestra actúa como el perito o técnico para ayudar a resolver investigaciones policiales o a fundamentar el veredicto que puede emitir un juez.

La estructura de la obra consta de un apartado introductorio, un desarrollo de las líneas de investigación principales en la lingüística forense, una conclusión a modo de cierre y dos secciones finales que captarán el interés del lector: la primera recoge una serie de curiosidades de la disciplina y la segunda recopila las recomendaciones –libros, películas, series, blogs y *podcast*– que se han ido mencionando a lo largo de la obra.

Primeramente, la autora parte de su experiencia profesional y académica para ir introduciendo de forma paulatina al lector en algunos contenidos teóricos que resultan útiles para comprender el objeto de estudio de la lingüística forense, su metodología y técnicas de estudio. Así, la lingüística forense se presenta como una rama de la lingüística aplicada –ya que “hace uso de las teorías y el conocimiento lingüístico con fines resolutivos” (Garayzábal *et al.*, 2019: 11)–, relacionada con la esfera judicial y legal, con diferentes ámbitos de actuación que se deducen a partir de los casos expuestos: puede tratarse de la identificación de hablantes mediante la voz o mediante características lingüísticas de la variedad de habla del sujeto detenido, como los rasgos diatópicos, diastráticos, diafásicos o idiolectales de cada hablante. También puede ocuparse de la determinación de la autoría de un documento a través del análisis textual, o el análisis del discurso legal y judicial, orientado a la comprensión lectora de documentos legales.

En la segunda parte del libro, el lector se encontrará con un interesante elenco de crímenes reales en los que esta disciplina ha sido determinante para avanzar en su resolución, ya se trate de la elaboración de perfiles lingüísticos, atribución de autoría, identificación de la voz o la disimulación de la voz. Se hace referencia a sucesos criminales tan conocidos como Unabomber, el caso de Diana Quer, Anabel Segura, los crímenes del Zodiaco o Jack el Destripador, entre otros.

Asimismo, cabe atender a la finalidad y tipo de destinatario al que se dirige esta obra. Sheila Queralt demuestra su faceta divulgadora a través de la clara exposición de conceptos lingüísticos desde un lenguaje accesible al lector no especializado, por lo que este podrá familiarizarse sin dificultad con la metodología empleada en este ámbito, así como las diferentes técnicas y estrategias que conducen a la construcción del perfil

lingüístico. El receptor del libro comprenderá en qué consiste la labor del lingüista forense, qué analiza, cómo, de qué materiales dispone o qué conocimientos se requieren.

Del objetivo divulgativo se deslinda esa accesibilidad del conocimiento científico más allá del mundo académico, por lo que procede un breve comentario del contenido de la obra.

Desde el comienzo, se esclarece el apartado metodológico de esta disciplina. Si se trata de construir un perfil psiquiátrico, se parte de la observación de las pistas: posibles fotografías, escenarios, cartas, etc. De esta manera, se pueden inferir determinados rasgos del sujeto, como características de la personalidad, obsesiones, conocimientos, habilidades, nivel educativo o lengua materna. Paralelamente a este tipo de razonamiento científico, todo lingüista forense emplea una metodología inductiva para la construcción del perfil lingüístico del sujeto.

A este respecto, se insiste en la complejidad que entraña el análisis lingüístico de las muestras. Para ilustrar al lector, la autora parte de extractos de materiales reales –la transcripción de grabaciones, textos judiciales, comunicados terroristas, notas de rescate, etc.–, señalando las diferentes dimensiones de análisis y la importancia de la interpretación de mensajes en su contexto. Por ello, aborda el análisis pragmático, sociolingüístico y fonético. En el primero de ellos se analiza, por ejemplo, la adecuación del lenguaje a su destinatario: si el texto es accesible a su lector –niños, personas mayores, discapacitados– y emplea un lenguaje simple y directo, oraciones cortas, orden sintáctico S-V-O, sin tecnicismos, etc. La autora también presta atención a la dimensión sociolingüística, que resulta muy útil para las investigaciones forenses, pues permite determinar la variedad específica del hablante –a partir del léxico, las estructuras sintácticas, expresiones, formas verbales, pronunciación, etc.– o incluso su lengua materna, a partir de la velocidad de articulación. También resulta fundamental la dimensión fonética, en la que se presta atención a la vibración de las cuerdas vocales, oclusiones, duración de sonidos nasales, pausas llenas, muletillas o curva entonativa.

Así pues, la lingüística forense arroja luz en esa intersección entre el ámbito del derecho y la lingüística; demuestra “cómo una mirada nueva en una investigación puede ayudar a esclarecer un crimen” (Queralt, 2020: 28). Sheila Queralt emprende una importante tarea de divulgación científica desde la que plantean contenidos teóricos y prácticos con un lenguaje que no incurre en tecnicismos, sino que recurre a la sencillez y claridad expositivas. Esto resulta en una obra cercana a un amplio público, recomendable a todo aquel que desee introducirse en el ámbito de esta reciente ciencia forense.

Marta García García

Universidad de León

BIBLIOGRAFÍA

- Garayzábal, E.; Queralt, S; Reigosa, M. (2019): *Fundamentos de la lingüística forense*, Madrid, Editorial Síntesis.
- Queralt, S. (2020). *Atrapados por la lengua*. Larousse Editorial.

A. I. Simón Alegre, *Del salvaje siglo XIX al inestable siglo XX en las letras trasatlánticas: una mirada retrospectiva a través de hispanistas*, Delaware, Vernon Press, Serie de Estudios Culturales, 2022, 284 pp.

Los estudios de género y la crítica interseccional han llevado a cabo un complejo análisis acerca de los límites que la concepción social de lo que implica ser mujer u hombre impone a los sujetos y de la forma con que esto se refleja sociopolíticamente. Los avances realizados para combatir los estereotipos mutuos (Sevilla-Vallejo, Guzmán, 2019) no son uniformes e incluso, a veces, son contradictorios. Por otra parte, los estudios transatlánticos han ofrecido un marco para comprender las relaciones entre los distintos países de habla hispana y, en un sentido más amplio, remiten a intercambios donde, como señala Wladimir Chávez en el prefacio, están sujetos a especulaciones: “No resulta muy fácil precisar el inicio de este intercambio que ha conseguido cruzar océanos. Circulan leyendas fabulosas, aunque poco apoyadas por pruebas razonables...”. El encuentro entre distintos grupos permite no solo el estudio comparado, sino también la construcción de una identidad que defina sus rasgos y evolucione por el intercambio. Tal como dice Wladimir Chávez en: “Viajar y leer – que es otra forma de viaje– nos permite conocernos y tolerarnos. Estas historias de encuentros o desencuentros –y hallazgos, que no es poca cosa– aportan un ojo crítico a distintos aspectos de nuestras realidades. Nos conocemos mejor no para alimentar algún tipo de odio o crear un enemigo oculto, sino para tender nuevos puentes”.

Para tomar una perspectiva que nos permita valorar los avances y las limitaciones de los estudios de género y los estudios transatlánticos previos, son necesarias nuevas monografías que den una mirada amplia a cuestiones esenciales para fomentar una identidad más rica y compleja. El libro *Del salvaje siglo XIX al inestable siglo XX en las letras trasatlánticas: una mirada retrospectiva a través de hispanistas* se focaliza en el ámbito transatlántico en español para ofrecer un panorama que conecta la historia, los estudios culturales, la literatura, la fotografía y el cine. Este libro ha sido editado por la Dra. Ana Isabel Simón Alegre, profesora titular de la Adelphi University (Nueva York). A partir del Seminario que organizó el 5 de marzo de 2020, en la Convención Anual de la Asociación de Idiomas Modernos Sección Noreste (NeMLA), celebrada en Boston (Massachussets), ha realizado una selección de dieciséis trabajos. El volumen se estructura en tres bloques temáticos titulados “El desarrollo del hispanismo: viajes de ida y vuelta”, “El trasatlántico salvaje siglo XIX visto desde la hispanística” y “El inestable siglo XX visto desde la hispanística”. De este modo, el volumen ofrece tanto trabajos que establecen conexiones amplias en el ámbito del hispanismo como otros más específicos recorriendo los siglos XIX y XX. Tal como señala Ana Isabel Simón Alegre, este volumen profundiza en la forma con que “las rutas transatlánticas del conocimiento continúan alimentando el desarrollo de las humanidades”, por lo que este libro nos ofrece conexiones acerca de las sociedades y sus productos culturales en un extenso periodo y a lo largo de distintos espacios de habla hispana.

“El desarrollo del hispanismo: viajes de ida y vuelta” está compuesto por cinco capítulos, que establecen vínculos transatlánticos de gran interés para contextualizar

las diferencias de género. El trabajo de Verónica Ramírez recoge y analiza el papel de Maipina de la Barra e Inés Echevarría. La autora recoge las disversas aportaciones que realizaron estas escritoras como observadoras atentas de los cambios sociales de su sociedad. Fran Garcerá estudia los dos exilios y la lucha feminista de Mercedes Pinto. En tercer lugar, Miguel Filipe transmite la fundamental importancia de Eugénio de Castro en la comunidad transatlántica de habla española es el tercero y sus aportaciones al enriquecimiento del Modernismo como un movimiento rupturista. En cuarto lugar, Aurora Hermida Ruiz estudia la escuela de filología española durante los años que existió el Centro de Estudios Históricos (1919-1939). Se señala que, además de la importancias de Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro o Rafael Lapesa, se deben considerar las aportaciones de María Goyri y Pilar Lago, que habitualmente han sido obviadas. Por último, Irene Rodríguez compara las visiones que Paloma Díaz-Mas y Rosa Montero presentan en sus obras de sus estancias en Estados Unidos, donde las autoras fueron recibidas con amabilidad, pero también con distancia y desconocimiento de todo lo relativo a España.

Las siguientes secciones se centran en los siglos XIX y XX, por, en palabras de la editora combinar “la idea de ‘salvaje’ para el siglo XIX e ‘inestable’ con el siglo XX deriva de por cómo las investigaciones con un marcado perfil transatlántico”. “El trasatlántico salvaje siglo XIX visto desde la hispanística” contiene cuatro trabajos. Comienza con la lectura ecofeminismo que realiza Carmen Pereira-Muro sobre Rosalía de Castro, haciendo hincapié en el carácter avanzado de su pensamiento y en la falta de comprensión que recibieron tanto su obra como ella misma. En segundo lugar, Nuria Godón estudia la narrativa del masoquismo en la literatura española porque, detrás de la etiqueta diagnóstica se oculta la lucha por la libertad femenina. En tercer lugar, Ana Isabel Simón analiza la cultura visual en las publicaciones españolas de finales del XIX acerca de Concepción Gimeno de Flaquer, que refleja la tensión entre la imagen de ella como sujeto y las presiones para cumplir el rol asignado a la mujer. En cuarto lugar, Leslie Maxwell observa la forma con la que la ciencia en dos novelas cortas refleja pseudoconcepciones científicas que presentan mensajes conservadores en contra de la liberación femenina que, simbólicamente, se considera monstruosa.

“El inestable siglo XX visto desde la hispanística” está compuesto por siete capítulos. Nora Lynn comienza analizando el simbolismo de la limpieza agresiva que realiza Colometa en la obra *La plaça del diamant*, que lleva al plano ficcional la limpieza de la posguerra española. A continuación, Kyra A. Kietrys estudia la figura Hidegart, una activista en los años treinta, cuya representación fue manipulada como un símbolo sexual carente de ideas durante el Destape, pero está empezando a ser recuperada. En tercer lugar, Rosario Torres estudia una copla para observar aquellos aspectos que tiene de liberación femenina, que habitualmente no se consideran por la asociación de este género al franquismo. En cuarto lugar, Miquel Bota valora la recepción de *El cuarto de atrás* y la forma con que el empleo de distintos géneros literarios sirve para reflexionar sobre la identidad femenina. En quinto lugar, Ana Hontanilla recoge las colaboraciones entre escritoras españolas desde los comienzos del siglo XXI, que, pese a los avances, se enfrentan en muchos casos a dificultades y limitaciones adicionales a

los que la misma creación suele tener. En esta reseña se quiere resaltar la presencia entre ella de Carmen Peire, quien fundó la importante Asociación de Mujeres Escritoras e Ilustradoras (AMEIS) y la innovadora editorial Ménades. En sexto lugar, Beth Bernstein compara el carácter rompedor de los estereotipos de las obras de Txus García y Denice Frohman. Finalmente, Irene Gómez-Castellano estudia la crítica que hace Fernando Valverde al contraste entre los deseos y la violencia en los Estados Unidos.

Del salvaje siglo XIX al inestable siglo XX en las letras trasatlánticas: una mirada retrospectiva a través de hispanistas es un libro profundamente humanista, que aborda tanto los estudios de género y la crítica interseccional como los estudios transatlánticos desde numerosas perspectivas. Recorre distintos momentos de los siglos XIX y XX, poniendo el énfasis en distintos países, como España, Estados Unidos, Chile y Portugal, y, asimismo, ofrece una variedad de enfoques, como son el estudio comparado, trabajos más centrados en aspectos sociopolíticos y análisis tanto de textos escritos como en otros soportes. Las autoras, autores y activistas recogidas en este volumen destacan por su capacidad para luchar por ampliar la representación acerca de los géneros, su implicación social y por las conexiones que realizan en la cultura transatlántica. Todos estos trabajos ofrecen estudios interesantes que, además, dejan abiertos futuros estudios que sigan explicando la realidad del género y de las relaciones transatlánticas.

Santiago Sevilla-Vallejo.

Universidad de Salamanca.

REFERENCIA

Sevilla-Vallejo, S. y Guzmán Mora, J. (2019). "El estereotipo mutuo: erotismo en la narrativa de Carmen Kurt", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 17, 107-124.

