

Revista de

FILOLOGÍA

Universidad de La Laguna

35

2017

Revista de
FILOLOGÍA

Revista de
FILOLOGÍA
Universidad de La Laguna

DIRECTORA

Carmen Díaz Alayón

SUBDIRECTORES

José M. Oliver Frade
Francisco Javier Castillo

SECRETARIA

Juana L. Herrera Santana

CONSEJO DE REDACCIÓN

Maravillas Aguiar Aguilár (ULL), Carmen Yolanda Arencibia Santana (ULPGC),
José Juan Batista Rodríguez (ULL), Manuel Bruña Cuevas (Universidad de Sevilla),
Carlos Brito Díaz (ULL), José Manuel González Calvo (UEX), Blanca Krauel Heredia (UMA),
Dámaso López García (UCM), Ricardo Martínez Ortega (ULL), Juan Antonio Moya Corral
(UGR), Rafael Padrón Fernández (ULL), José Francisco Pérez Berenguel (UA), Félix J. Ríos (ULL),
y Juan Andrés Villena Ponsoda (UMA).

CONSEJO ASESOR

Manuel Alvar Ezquerro (Universidad Complutense), Ignacio Bosque (Universidad Complutense),
Georg Bossong (Universität Zürich), Patrick Charaudeau (Université Paris-xiii), Federico Corriente
(Universidad de Zaragoza), Aurora Egido (Universidad de Zaragoza), Juan Armando Epple
(University of Oregon), Vita Fortunati (Università di Bologna), Lionel Galand (École pratique
des Hautes Études, Paris), Miguel Ángel García Peinado (Universidad de Córdoba), Joaquín
Garrido (Universidad Complutense), Juan Gil Fernández (Universidad de Sevilla), Francisco
Lafarga Maduell (Universidad de Barcelona), Humberto López Morales (Asociación de Academias
de la Lengua Española), M.^a Antonia Martín Zorraquino (Universidad de Zaragoza), Dieter
Messner (Universität Salzburg), José Luis Moralejo Álvarez (Universidad de Alcalá), Maurilio
Pérez (Universidad de León), Rafael Portillo (Universidad de Sevilla), Bernard Pottier (Université
Paris-iv), Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca), Armin Schwegler (University
of California, Irvine), Mahmud Sobh (Universidad Complutense), Ramón Trujillo
(Universidad de La Laguna), Hernán Urrutia (Universidad del País Vasco),
Gerd Wotjak (Universität Leipzig) y Alicia Yllera (UNED).

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: 34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres/Luis C. Espinosa

PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

ISSN: 0212-4130 (edición impresa) / ISSN: e-2530-8548 (edición digital)

Depósito Legal: TF 734/81

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

Revista de
FILOLOGÍA
35

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2017

REVISTA de Filología / Universidad de La Laguna. —N.º 0 (1981)— . —La Laguna: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1981—.

Anual.

ISSN: 0212-4130.

1. Filología-publicaciones periódicas I. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones 801 (05).

INFORMACIÓN GENERAL

La *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* acepta contribuciones inéditas y originales en cualquier rama de los estudios lingüísticos y literarios, escritas en español, inglés, francés y alemán. Está indizada, catalogada o repertoriada en las siguientes bases de datos: COMPLUDOC, DIALNET, DICE (CSIC), ERCE, GERES (Groupe d'étude et de Recherche en Espagnol de Spécialité), Google Académico, Google Scholars Metrics, Instituto de Verbología Hispánica, Directorio y Sumario de Revistas del ISOC (CSIC), LATINDEX, LLBA, MIAR, MLA Directory of Periodicals, MLA International Bibliography, RESH (CSIC), SUMARIS (CBUC), Ulrich's International Periodicals Directory, ZDB Catálogo colectivo, estando pendiente su inclusión en otros directorios.

Se publica en un volumen anual y el plazo de entrega de originales termina el día 30 de septiembre de cada año. Los trabajos no pueden exceder los 45.000 caracteres con espacio, y deben incluir un resumen en español y otro en inglés, de un máximo de 800 caracteres cada uno, así como las palabras clave (máximo de 5) en los mismos idiomas. Para las reseñas y notas, se recomienda un máximo de 10.000 caracteres. Para más detalles, véanse las normas editoriales que figuran al final del volumen y en la página web de *RFULL*: <http://publica.webs.ull.es/publicaciones/lista-volumenes/filologia/> y en <http://webpages.ull.es/users/rfull>. Los textos se presentarán en formato Microsoft Word y se deberán enviar en archivo adjunto a rfull@ull.es. Los originales deben remitirse a:

Revista de Filología
Facultad de Filología-Universidad de La Laguna
Campus de Guajara, s/n
38071 La Laguna (Tenerife, España)

Los trabajos recibidos serán evaluados por especialistas en cada materia y la aceptación o no de las contribuciones se comunicará a sus autores en los meses de diciembre y enero. Se recomienda también que los textos vayan precedidos de una página que contenga el nombre del autor o autores, dirección completa, teléfono y correo electrónico. Para más información sobre contribuciones, números publicados y otras referencias adicionales, se puede consultar la página web de *RFULL*. La correspondencia relativa a intercambios, etc., debe dirigirse a:

Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna
Campus Central
38200 La Laguna (Tenerife, España)

© Los trabajos publicados en la *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación. Se permite el uso para fines docentes e investigadores de los textos, datos e informaciones contenidos en la misma. Se exige, sin embargo, permiso de los autores para publicarlas en cualquier otro soporte o para utilizarlas, distribuir las o incluirlas en otros contextos accesibles a terceras personas. En todo caso, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

SUMARIO / CONTENTS

| | |
|---|-----|
| Notas sobre la aspiración en los guanchismos / Notes on phonetic aspiration in guanchisms <i>Jonay Acosta Armas</i> | 9 |
| Vida artificial: El cíborg, representación posmoderna de nuestras ansiedades / Artificial Life: The <i>Cyborg</i> , postmodern representation of our anxieties <i>Ana Isabel Bonachera García</i> | 51 |
| Sobre la literatura de viajes en la etapa victoriana. El Atlántico cercano en Olivia M. Stone / On Victorian travel literature. The near Atlantic and Olivia M. Stone <i>Francisco Javier Castillo</i> | 73 |
| La escritura como actitud: Roberto Bolaño contra el <i>Esprit de Sérieux</i> . Lectura de la novela <i>El Tercer Reich</i> / Writing as an attitude: Roberto Bolaño against the <i>Esprit de Sérieux</i> . Reading of <i>El Tercer Reich</i> novel <i>Emilio Delgado Chavarría</i> | 107 |
| De la traducción libre a la manipulación. La versión española de José Alsinet del <i>Traité des affections vaporeuses des deux sexes</i> , de Pierre Pomme / From free translation to manipulation. José Alsinet's Spanish version of <i>Traité des affections vaporeuses des deux sexes</i> , by Pierre Pomme <i>Soledad Díaz Alarcón</i> | 131 |
| Los japesismos del español actual / Current Japanese loanwords in the Spanish language <i>Rafael Fernández Mata</i> | 149 |
| Analysis of the effect of CLIL programmes on the written competence of secondary education students <i>Ana Cristina Lahuerta Martínez</i> | 169 |
| Domingo López Torres: la dilatada mirada de un crítico <i>al servicio de la Revolución</i> / Domingo López Torres: the unlimited gaze of a critic <i>servicing Revolution</i> <i>José Manuel Martín Fumero</i> | 185 |



| | |
|---|-----|
| Silencio, género e identidad: actitudes de los jóvenes españoles ante los actos silenciosos en la conversación / Silence, gender and identity: attitudes of the Spanish young people toward silences in the conversation <i>Beatriz Méndez Guerrero</i> | 207 |
| Adaptación cinematográfica y traducción al castellano de aspectos eclesíasticos en <i>L'écume des jours</i> , de Boris Vian / Film adaptation and translation into Spanish of religious references in <i>L'écume des jours</i> , by Boris Vian <i>Patricia Pérez López</i> | 231 |
| Ideología y estética en <i>Los Pazos de Ulloa</i> / Ideology & Aesthetics in <i>Los Pazos de Ulloa</i> <i>Rubén Rojas Yedra</i> | 251 |
| La emigración internacional en la narrativa breve del Ecuador / The international emigration in the Ecuadorian short narrative <i>Yovany Salazar Estrada</i> | 269 |
| Unas notas sobre la narrativa de Andrés Martínez Oria / Some notes on the narrative of Andrés Martínez Oria <i>Luis Miguel Suárez Martínez</i> | 285 |
| RECENSIONES / REVIEWS | |
| Rafael Ballesteros, <i>Poesía (1990-2010)</i> , edición y estudio de Juan José Lanz, por José María BALCELLS..... | 301 |
| Francisco Javier Díez de Revenga, <i>Los poetas del 27. Tradiciones y vanguardias</i> , por Pascual GARCÍA..... | 303 |
| Yurena González Herrera, <i>El diablo se esconde en los detalles</i> , por Darío HERNÁNDEZ..... | 304 |
| Diego Martínez Torrón, <i>Al amor de 'Ella'. Poesía completa (1974-2014)</i> , por Carmen FRAGERO GUERRA..... | 306 |
| César Oudin, <i>Tesoro de las dos lenguas española y francesa / Tresor des deux langues française et espagnolle</i> de César Oudin, Étude introductive et édition de Marc Zuili, Préface de Dominique Reyre, por Irene AGUILÁ-SOLANA..... | 309 |



ARTÍCULOS

NOTAS SOBRE LA ASPIRACIÓN EN LOS GUANCHISMOS

Jonay Acosta Armas
Cátedra Cultural de Estudios Bereberes
Universidad de La Laguna

RESUMEN

En este artículo se aborda someramente lo que consideramos el primer problema de la lingüística guanche: la correcta lectura de los guanchismos en las fuentes etnohistóricas románicas. Los principales trabajos de lingüística histórica española y el análisis comparativo de algunos guanchismos de significado conocido con el bereber parecen probar que las grafías *ge*, *gi*, *j* y *x* conservaron su valor sibilante en Canarias hasta, aproximadamente, la primera mitad del s. XVII. A partir de esta fecha, todas ellas comienzan a representar un único fonema aspirado: /h/, correspondiente, en ocasiones, al valor de las antiguas *f* y *h*, también tratadas aquí. Los resultados nos permiten establecer nuevas etimologías y algunas hipótesis sobre el consonantismo histórico del guanche de las distintas islas.

PALABRAS CLAVE: lingüística histórica, fonología diacrónica, español aurisecular, reajuste de sibilantes, bereber, guanche.

ABSTRACT

«Notes on phonetic aspiration in guanchisms». This paper aims to approach the first problem of Guanche linguistics: how to read correctly the Guanche words in the Romance historical sources. The study of the main works about Spanish historical linguistics and the analysis of some true meaning Guanche words seem to prove that the graphemes *g* (before *i*, *e*), *j* and *x* conserved their medieval sibilant value up to mid-17th century. After this moment, they represented the same value as the ancient *f* and *h*: /h/, also discussed here. The results allow us to establish some new etymologies and propose some hypotheses about the Guanche historical consonantism, perceiving differences between the islands.

KEYWORDS: historical linguistics, diachronic phonology, Golden Age Spanish, Spanish sibilants shift, Berber languages, Guanche language.

En homenaje a Antonio Tejera Gaspar



1. INTRODUCCIÓN

La Conquista de las Islas Canarias (1402-1496) y su posterior colonización se efectuó durante un periodo de tiempo en que la lengua española sufría el mayor cambio fonológico de su historia: el Siglo de Oro. Los principales manuales de gramática histórica española se refieren a dicho cambio como el *reajuste aurisecular* o el *reajuste de sibilantes*, por ser estas últimas las consonantes medievales que se vieron afectadas¹. La influencia que ejercía el vasco² en las regiones bilingües situadas en torno a la floreciente ciudad de Burgos propició una serie de innovaciones fonológicas que, tras adquirir el prestigio de la corte de los Reyes Católicos, se fueron extendiendo lentamente hacia el sur, afectando primero a la norma toledana y, posteriormente, a la sevillana. Canarias y América, como zonas periféricas de la hispanidad, influenciadas principalmente por la norma sevillana, debieron de tardar algo más en perder los últimos restos del consonantismo medieval. Sin embargo, a mediados del s. XVII, todas las regiones hispanohablantes ya habrían establecido sus respectivas normas actuales.

El sustrato guanche³ del español de Canarias no permaneció ajeno a estos cambios. Los préstamos bereberes que lo integran debieron de ser adoptados en un periodo comprendido entre los primeros contactos con los europeos y los inicios de la colonización (siglos XV y XVI). En la obra apócrifa *Historia de la conquista de las siete islas de Gran Canaria*, que se atribuyó Juan de Abreu Galindo en 1632, su autor certifica la defunción de la lengua guanche⁴. Como existen pruebas históricas que demuestran que dicho texto fue escrito en la década de 1590 (*vid.* Cebrián Latasa 2008 y Barrios García 1995), podemos establecer esta fecha como *terminus post quem* del trasvase lingüístico entre el guanche y el español. Este hecho supone un argumento a favor de que la inmensa mayoría de los registros orales debieron de verse afectados por el *reajuste aurisecular*⁵, pues existen pruebas documentales de

¹ Recordamos al lector que las grafías *g* ante *e*, *i* y *j* ante cualquier vocal se pronunciaban en español medieval como la *j* francesa en *bonjour* o la *s* inglesa en *treasure*, sonido que se representa en el Alfabeto Fonético Internacional mediante el símbolo [ʝ]. Por otra parte, *x* se pronunciaba en el español medieval como la *ch* francesa en *chambre* o como la *sh* inglesa en *shoe*: [ʃ]. La articulación de estas consonantes se fue retrotrayendo hasta adoptar el valor aspirado actual que, en la mayor parte del mundo hispanohablante, conocemos para *geranio*, *gitano*, *jamón* y *México*.

² El vasco carece de sibilantes sonoras y de /f/ en posición inicial. Por otra parte, posee un fonema aspirado /h/, un fricativo velar sordo /x/ y un sistema vocálico de cinco unidades con tres grados de abertura. Estos rasgos del vasco son precisamente los que caracterizan al español dentro del conjunto de las lenguas romances.

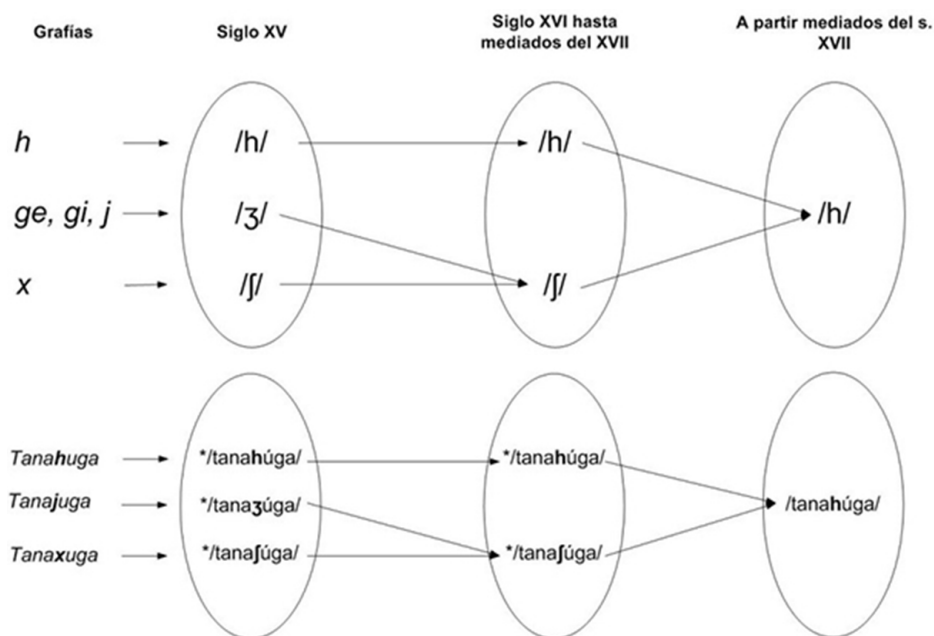
³ Empleamos el término según la quinta acepción de la vigesimotercera edición del *DLE*: 'lengua bereber que hablaban los guanches'.

⁴ «El lenguaje que tienen es castellano, pues el suyo natural ya lo han perdido, como todas las demás islas» (Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. I, cap. XVIII, 23).

⁵ El reajuste aurisecular supuso la neutralización del rasgo de sonoridad que oponía las seis sibilantes del español medieval, a saber /s/-/z/ (apicoalveolares), /ʃ/-/ʒ/ (predorsodentales) y /ʝ/-/ʝ/ (prepalatales). Esta correlación, además, se oponía muy ligeramente por su lugar de articulación, por lo que, independientemente de la sonoridad, era necesario ampliar o eliminar su escaso margen de

que dicho fenómeno no culminó en la zona de influencia sevillana hasta, al menos, el primer tercio del s. XVII.

Así, la aspirada que hoy encontramos en un guanchismo inédito, como por ejemplo, el topónimo herreño *El Roque de Tanajuga*, puede ser tanto el resultado de la evolución de una sibilante palatal etimológica como de una aspirada. Este hecho histórico resulta fundamental a la hora de estudiar el consonantismo del guanche.



2. ANTECEDENTES

2.1. JOHN ABERCROMBY

El primer investigador que abordó el asunto de las sibilantes y señaló su importancia para el estudio de los guanchismos fue el arqueólogo escocés John Abercromby (1990 [1917]: 33). El fundador de la lingüística guanche moderna opinaba lo siguiente:

seguridad. En el español sevillano, el reajuste supuso la desfonologización de la oposición /s/-/s̄/ y la posterior hiperdiferenciación de /ʃ/, que retrotrajo su realización hasta converger con /h/. Tal hecho prueba que el fonema aspirado procedente de la /f/ inicial romance se conservó en el habla sevillana hasta, por lo menos, el momento del reajuste, razón por la cual también lo hace en el habla isleña.



De las observaciones precedentes puede aceptarse como seguro que para los autores antiguos Gómez Escudero, Cedeño y Espinosa, *x* tenía el sonido de [ʃ]; y que una *j* española antes de cualquier vocal, junto con *ge*, *gi*, tenía el sonido de *g* o la *j* francesa. En lo que respecta a Viana ello no es tan seguro. Pero para Galindo y los autores posteriores, la *x* tenía el valor de [x], y la *j* española antes de cualquier vocal, junto con *ge*, *gi*, tenía el sonido de [x], [xe], [xi]. Este cambio puede apreciarse en variantes tardías de *xiraxi*, que se transcribe como *gerage* y *hírahi*⁶.

A principios del s. xx, los estudios historiográficos canarios no habían profundizado en la obra y figura de Juan de Abreu Galindo, razón por la cual se creía que el texto primitivo databa de 1632. Sin embargo, como puede comprobarse, los guanchismos que aparecen en esta obra difieren muy poco de los que recogen Torriani y Espinosa, dato que apunta a que debieron de basarse en una fuente común. Teniendo en cuenta estos datos y las pruebas históricas aducidas en §1, la cronología del texto de Abreu Galindo debe situarse en la misma época que Espinosa y Torriani. Si además tenemos en cuenta el muy probable origen andaluz del autor original, debemos hacer extensiva su afirmación de que «*x* tenía el sonido de [ʃ]»: la variedad andaluza, por su condición periférica, se caracterizaba por el conservadurismo del consonantismo medieval.

Finalmente, los ejemplos traspuestos a velar o a aspirada que aporta Abercromby pertenecen a Marín de Cubas: autor de finales del s. xvii que, efectivamente, ya emplearía la variedad diacrónica moderna del español, hecho que confirma precisamente el empleo de estas grafías vacilantes para representar los antiguos fonemas sibilantes.

2.2. DOMINIK J. WÖLFEL

En la primera parte de los *Monumenta Linguae Canariae* (1996 [1965]), D.J. Wölfel, siguiendo sin duda la estela de Abercromby, también argumenta a favor del valor sibilante de las grafías *ge*, *gi*, *j* y *x* contenidas en las fuentes documentales canarias anteriores al Siglo de Oro. Para ello, el autor se apoya en los estudios históricos de Menéndez Pidal (*op. cit.*: 1, §19) y en algunas observaciones de Álvarez Delgado⁷ (ibídem §§28 y 31). También se refiere a la transcripción romance del árabe (ibídem §§51-52), aunque aporta nuevos datos sobre la transcripción de algunas lenguas amerindias (ibídem §58) para reforzar la tesis.

Wölfel fue plenamente consciente del problema que suscitaba el *reajuste de sibilantes* en los guanchismos, tal y como se advierte en el siguiente pasaje: «cuando la *x* se pronunciaba como aspirada, autores de época posterior la sustituían sin ningún tipo de reparos por *j* o *i* alargada» (ibídem: §70) y en el análisis de algunas

⁶ Hemos sustituido los símbolos arabolatinos del autor por la notación fonética internacional para facilitar la comprensión al lector.

⁷ Recomendamos al lector remitirse a ellas para conocer la opinión del filólogo canario.

palabras que contienen aspiradas (*op. cit.*: iv §§103, 177; v §§316, 318, 481, 579, 599). Sin embargo, el autor mantiene una postura ecléctica a la hora de establecer el valor fonético de estas grafías. Así, refiriéndose a *x*, expuso que «[...] hemos de contentarnos con un fonema agrupador⁸ a la hora de llevar a cabo la reconstrucción fonética de una palabra aborígen» (ibídem).

En la cuarta parte de su obra, al tratar las correspondencias entre los sonidos hispánicos de los guanchismos y sus equivalentes bereberes, vuelve a mencionar las dificultades que entrañan las sibilantes y aspiradas españolas:

Tal y como expusimos en i §19 y en otros apartados, al tratar de buscar paralelos con las lenguas comparadas, las voces escritas por las fuentes españolas con *h* o con *x* deparan grandes dificultades —a veces insuperables—, pues detrás de estas dos letras se puede esconder un gran número de diferentes sonidos (*op. cit.*: v, §22).

No obstante, a la hora de estudiar comparativamente el guanche con el bereber, el autor se inclina generalmente hacia el valor fonético aspirado de estas grafías: es la única forma de aproximar muchos guanchismos a paralelos bereberes aparentemente verosímiles. En efecto, los dialectos bereberes cuyos fonemas sibilantes palatales poseen un alto rendimiento apenas se conocían⁹, siendo el tuareg de Ahaggar (variedad extremadamente aspirante) el mejor estudiado. Ello explica este tipo de pasajes: «donde podamos suponer un sonido aspirado, echaremos mano de la *x*; para fijar un sonido sibilante hemos de asegurarnos antes mediante un paralelo próximo de una de las lenguas comparadas» (*op. cit.*: iv, §70).

En definitiva, el impecable desarrollo metodológico del autor se vio entorpecido por un obstáculo externo y absolutamente insalvable: aún no habían nacido ni la dialectología ni la lingüística histórica bereberes. En efecto, durante la redacción de los *Monumenta*, publicados póstumamente en 1965, solamente existían cinco diccionarios de bereber, correspondientes a las hablas de Marruecos y al tuareg de Ahaggar: tal situación no cambiaría hasta la década de los 80. Por otra parte, la fonología histórica bereber, disciplina indispensable para llevar a cabo cualquier estudio comparativo, nació en 1969 con la aparición de la obra *À propos de l'origine de «h» touaregue* de K.G. Prasse. Faltarían aún varias décadas para que ambas disciplinas se consolidasen.

⁸ Es decir, que a la hora de estudiar un guanchismo como *xaxo* ‘cuerpo muerto’, documentado en la obra *Historia de Nuestra Señora de Candelaria*, de Fray Alonso de Espinosa (1594), Wölfel propone leer y estudiar comparativamente tanto /ʃáʃo/ como /háho/ (o /xáxo/).

⁹ Sin embargo, el autor era consciente de que en ellos tales fonemas procedían en su mayoría de velares etimológicas (*vid.* Wölfel 1996 [1965]: v§316).



3. LOS VALORES DE LAS GRAFÍAS

A continuación, abordaremos el estudio de las grafías españolas *g* ante *e*, *i*; *j*, *x*, *h* y *f* para conocer la evolución de sus valores durante los siglos xv, xvi y xvii.

3.1. LAS GRAFÍAS *GE*, *GI*, *J*

Estas grafías representaron el mismo fonema en el español medieval, a saber /*ʒ*/. Sin embargo, debido a la influencia vasca, a partir del s. xvi, este fonema tendió a neutralizarse con /*ʃ*/ (representado mediante *x*), su correlato sordo en el sistema. El gramático colombiano Rufino José Cuervo (1895: 52-69) trata por primera vez el asunto en profundidad:

[...] Desde mediados del siglo xvi comienzan las advertencias de los gramáticos sobre que no ha de confundirse la *j* con la *x* [...]. Si hemos de creer a Rengifo (1592), a fines del siglo era completa la confusión [...]. De ahí en adelante abundan las pruebas de la confusión, con las advertencias de que se distingan los dos sonidos [...].

El centro emisor de esta innovación fue Castilla la Vieja, que la fue extendiendo lentamente hacia los reinos de Toledo y Sevilla: regiones tradicionalmente distinguidoras. En este sentido, Menéndez Pidal, en su *Historia de la lengua española* (2005: 881-3), advierte que los testimonios de los gramáticos Juan de Córdoba y Cristóbal de Villalón (vallisoletano), quienes afirmaron que en 1558 no había distinción, se contradicen con los del conquense Juan de Valdés (1535) y el sevillano Las Casas (1570), quienes por su parte «hablan de *j* y de *x* como sonidos completamente diversos, sin aludir a ninguna confusión posible». Así, todo parece indicar que el sur de la Península, por la condición periférica que le otorgaba su lejanía del influjo vasco, centro emisor de las innovaciones, tardaría algo más en adoptarlas. Otra prueba de la dimensión horizontal del hecho la aporta Manuel Ariza (2012: 222-224), para quien «parece que a fines del siglo xv se mantenían las sonoras», pues «el mantenimiento de las sibilantes sonoras en el judeoespañol muestra que el ensordecimiento no debía ser general, al menos en el habla popular». Por último, como dato cronológico, añade que «el testimonio de los gramáticos muestra claramente el ensordecimiento desde la mitad del siglo xvi, al menos» (*op. cit.*: 584-587).

En definitiva, siguiendo a estos autores, sostenemos que *g* ante *e*, *i* y *j* debieron de mantenerse sibilantes y sonoras en la norma del español meridional hasta finales del s. xvi. Las confusiones que se dieron previamente debieron de ser hechos de habla, razón por la cual eran proscritos por los gramáticos. A partir de esta fecha, la neutralización que se venía dando entre /*ʒ*/ y /*ʃ*/ se consolidó en el habla culta, por lo que estas grafías pasaron a representar el mismo fonema que *x*: /*ʃ*/.



3.2. LA GRAFÍA *x*

La grafía *x*, al representar el fonema sibilante sordo /ʃ/, mantuvo su valor fonológico durante mucho más tiempo que *g* ante vocal palatal y *j*, grafías de su correlato sonoro. Sin embargo, los testimonios de los gramáticos nos informan de que, a partir de mediados del s. XVI, el fonema /ʃ/, representado ya tanto mediante *x* como mediante *g* ante vocal palatal y *j*, comenzó a retrotraer su lugar de articulación. Cuervo (1895: 59-60) hace un primer análisis del fenómeno:

[...] No puedo determinar el dónde y el cuándo principió nuestra transformación, porque los datos que tengo no se concilian fácilmente. La noticia más circunstanciada la suministra Gaspar Schopp [...]. Cabalmente en 1614, al tiempo que estaba Schopp en España, publicaba Doergangk sus *Institutiones in linguam hispanicam*, en las cuales da la pronunciación gutural como única corriente. [...] El vascongado Sumerán en su *Thesaurus linguarum*, publicado en Ingolstadt, 1626, da también como única la pronunciación gutural, y lo mismo Carlos Mulerio en su *Linguae hispanicae compendiosa institutio* Leiden, 1636 [...].

Finalmente, basándose en los testimonios contradictorios de los gramáticos Velasco (1582), Oudin (1610), Salazar (1622), Minsheu (1623) y Juan de Robles (1631), Cuervo (ibídem) concluye que:

[...] Noticias tan extrañas, revueltas con las contradicciones más patentes, son indudable signo de la confusión de lo antiguo con lo nuevo, de lo que pasaba en una parte con lo que pasaba en otra, hasta que se generalizó la jota, que aún no se pronuncia de un mismo modo en todos los dominios del castellano.

En efecto, nos encontramos nuevamente con una innovación cuyo centro se sitúa en Castilla la Vieja y que se va desplazando lentamente hacia la periferia sur, penetrando tardíamente en la norma sevillana. En este sentido, Menéndez Pidal (2005: 1003-8) advierte que «varios gramáticos del primer tercio del siglo XVII dan ya como única la pronunciación velar sorda», mientras que la realización aspirada «ya la da por uso general de Sevilla el aragonés José de Casanova, en su *Arte de escribir* impreso en Madrid en 1650».

La condición necesaria para la velarización era el ensordecimiento de la pareja de sibilantes palatales. Cuanto más tardara en producirse este fenómeno, más lento sería el proceso de velarización, necesariamente posterior. En este sentido, Alarcos explica que las sibilantes no pudieron velarizarse sin antes confluir en un único fonema sordo, pues «un *[y] procedente de [ʒ] habría confluído con la variante [y] del fonema /g/, lo cual no sucedió»¹⁰. Esta condición debió de retrasar la adopción de la innovación en zonas periféricas, especialmente en el sur, donde

¹⁰ En efecto, ello supondría que, por ejemplo, *paja* hubiese confluído con *paga*, generando un homónimo.



las oposiciones de sonoridad tardaron en neutralizarse: por ejemplo, en la norma sevillana, a diferencia de la castellana, /s/ y /s̄/ confluyeron por un lado y /z/ y /z̄/ por otro, hasta que /s̄/ y /z̄/ neutralizaron tardíamente su oposición de sonoridad¹¹ (Quilis 2015 [2012]: 168-171). En consonancia, Wölfel (1996 [1965]: I§60), al estudiar la *Colección de gramáticas de la lengua mexicana* publicada en 1904 por De Paso y González, concluye que «la *x* la empleaban todos los autores de gramáticas, incluso de 1673, sin más explicaciones, como escritura de la *s*¹² azteca». Sánchez Méndez (2013: 584-587) también apunta este hecho:

[...] En su proceso de adaptación, /ʃ/ continuó retrotrayendo su articulación hacia la parte posterior de la boca, comenzando así su velarización en un período que duró, al menos, hasta el final del primer tercio del siglo xvii (en España, pero no en América que debió de ser posterior).

Otros especialistas como Penny (2012: 120-5) advierten que, además, hubo una resistencia culta al cambio que debió de retrasar más aún su adopción:

Estos cambios del lugar de articulación se extendieron progresivamente desde finales del siglo xvi y se hicieron normales hacia la mitad del xvii [...] [aunque] resulta evidente que la pronunciación culta de principios del xvii todavía prefería la prepalatal /ʃ/, pues las adaptaciones francesa e italiana del nombre *Don Quixote* [...] muestran que la palabra española se pronunciaba todavía /kiʃóte/, por lo menos entre algunos hablantes.

Por último, cabe mencionar que la grafía *x* nunca debió poseer el valor [ks] o [ys] del latín, habiendo sido tan forzada su pronunciación para un hispanohablante como lo es ahora. Es la opinión de Cuervo (1895: 68-9):

[...] Por aquellos tiempos debía de ser el pronunciarla pedantería propia, poco más o menos como hoy, de dómimes y malos latinos. En Nebrija no se halla jamás la partícula componente *ex* escrita con *x* [...], ni en la *Gramática* ni en la *Ortografía* menciona semejante pronunciación en castellano.

En efecto, los gramáticos Busto (1533), Valdés (1534-1540) y Juan Sánchez (1586) sostienen que, en tales prefijos, *x* se pronunciaba [s]. Según Cuervo (ibídem), el valor [ks] que la norma española pretendió imponer a la pronunciación de la *x* no llegaría hasta principios del s. xix, momento en el cual se incorporan numerosos cultismos a la lengua:

¹¹ Pretendemos abordar el interesantísimo asunto de las sibilantes prepalatales de los guanchismos en otra ocasión.

¹² El grafema *š* suele emplearse en muchas lenguas, de entre ellas el bereber, para representar [ʃ].

[...] En la octava edición de la Ortografía, publicada en 1815, [la Academia] determinó que en adelante no se emplease la *x* con el valor gutural de *j*, y le adjudicó el de la combinación *cs*; consiguientemente abolió el uso de la capucha o acento circunflejo que en 1741 había preceptuado se pusiese a la vocal siguiente cuando la *x* había de pronunciarse a la latina.

3.3. LA GRAFÍA *H*

Durante los siglos *xv* y *xvi*, la grafía *h* representó el fonema aspirado /h/, especialmente en préstamos árabes y germánicos, pero también en aquellas palabras patrimoniales cuyo étimo constara de un fonema /f/ en su lugar: p. ej. lat. DEFENSA > esp. *dehesa*, aún pronunciado [dehésa] entre la población de avanzada edad de El Pinar de El Hierro. Nuevamente, la presión de la norma septentrional no tardó en expandir la pérdida de esta aspiración, innovación que debió de penetrar en el habla culta sevillana a finales del s. *xvi*. Penny (2012: 112-116) ofrece la siguiente explicación del fenómeno:

[...] Ya a fines de la Edad Media y principios de la época moderna (siglos *xiii-xiv*), la [h] forma parte de la pronunciación estándar (toledana) y llega con la Reconquista al sur de España [...]. Pero al mismo tiempo que la articulación [h] triunfaba en el sur y oeste, estaba siendo reemplazada por [cero] en Burgos y otras áreas de Castilla la Vieja. En este sentido, es bien conocido el enfrentamiento que se produce en el siglo *xvi* entre la pronunciación de Burgos [...] y la de Toledo [...]. Tras establecerse en Madrid la pronunciación norteña, sin /h/, en la década de 1560, este modelo se convierte en la norma y progresivamente es llevado a todas las áreas del habla castellana; la /h/ sobrevive sólo en las zonas rurales más remotas [...].

Un dato importante para el estudio del guanche es cómo se adaptaron y transcribieron las palabras amerindias que poseían fonemas aspirados tanto en posición inicial como intervocálica. Cuervo (1895: 67-8), al estudiar la cuestión, sostiene:

Los escritores primitivos de las cosas de Indias pusieron con *h* muchas voces indígenas que hoy se pronuncian con *j* [...]. [...] Es fuerza admitir que la *h* era signo de una aspiración, si no tan fuerte como la *j* actual castellana o la *é* árabe, a lo menos algo semejante. Al compás que fue apareciendo y extendiéndose la primera de éstas, la *h* aspirada fue olvidándose en el habla cortesana y quedando relegada al vulgo o las provincias, según lo indica por sus pasos la versificación de los poetas castellanos, Garcilaso, Fr. Luis de León, Cervantes, Lope, Quevedo, Calderón y Solís: los primeros comúnmente dejan de hacer sinalefa, dentro del verso, antes de *h* en voces de cualquiera acentuación [...]; Cervantes no sigue regla fija [...]; en Lope, Quevedo y Calderón se determina más y más la tendencia a no excluir la sinalefa sino cuando la *h* va en sílaba acentuada [...]; Quevedo y Calderón se desentienden de la *h* más que Lope, y Solís a cada paso. Y solo cuando la *j* estuvo arraigada en su nuevo oficio, empezó a emplearse para significar la aspiración que antes denotaba la *h*.



En efecto, la pérdida de la aspiración tardó en penetrar en la norma sevillana, tal como expone también Menéndez Pidal (2005: 999-1003):

[...] En Andalucía el proceso va mucho más retrasado. Gutierre de Cetina (nacido en Sevilla, 1520), Juan de Castellanos (n. Alanís, Sevilla, 1522), Herrera (n. Sevilla, 1534), Juan Rufo (n. Córdoba, 1547), Barahona de Soto (n. Lucena, Córdoba, 1548) aspiran siempre. Después, Juan de la Cueva (n. Sevilla, 1550) ofrece ya bastantes casos de pérdida de la *h*, aunque siempre menos que la aspiración; [...] tanto Cueva como Góngora [n. Córdoba, 1561] se dejan [...] influir por la pronunciación de Castilla, porque otros poetas más jóvenes como Diego de Hojeda (n. Sevilla 1570) o Francisco de Rioja (n. Sevilla, 1583) no pierden la aspiración sino como en un 15% de los casos, y un contemporáneo y conterráneo de Cueva, Mateo Alemán (n. Sevilla 1547), en su *Ortografía*, impresa en México (1609), da por imprescindible el sonido de la *h*. [...] Mucho después, Juan de Robles en *El culto sevillano*, 1631, todavía declara el sonido de la *h* «fuerte y necesario» [...]. Es bastante más tarde cuando la aspiración se pierde totalmente entre las clases educadas de Córdoba y Sevilla, quedando relegada al habla popular, donde aún hoy perdura, como en toda Andalucía central y occidental.

Ariza (2012: 136-139), en consonancia, argumenta lo siguiente:

La pérdida de la aspiración debió comenzar pronto [...], seguramente en la zona de Burgos, y se debió extender hacia el sur de forma lenta, sin que sea posible establecer una cronología precisa; sabemos que en el siglo XVI Madrid había perdido la aspiración frente a Toledo, que la conservaba.

A mediados del siglo XVI se produce el traslado de la Corte de Toledo a Madrid, con lo que la “norma cortesana”, el modelo del bien hablar, dejó de ser la toledana y pasó a ser la madrileña, lo que hizo que la aspiración perdiese prestigio social y se fuese extendiendo la pérdida de la aspiración. Aun así esta se conservó en zonas periféricas del castellano [...].

En definitiva, generalmente deberíamos considerar que, salvo casos excepcionales, *h* representó un fonema aspirado en los guanchismos presentes en las fuentes etnohistóricas canarias anteriores a mediados del s. XVII, especialmente en aquellas que fueron redactadas por autores toledanos o andaluces. En efecto, de no haberse conservado la aspiración hasta aquella época, la velarización de /s/ no pudo haberse materializado en /h/. En contrapartida, el norte, por el hecho de haber perdido tempranamente la aspiración de /f/-, velarizó /s/ en /x/.

Canarias y América debieron de recibir esta innovación algo más tarde, razón por la cual aún se aspira la /h/ procedente de /f/ inicial latina en el habla de las áreas rurales más periféricas. Así, refiriéndose al continente, Sánchez Méndez (2013: 580-4) expone:

[...] Los datos muestran que la antigua aspirada se conservó principalmente en las zonas costeras americanas [receptoras de la influencia sevillana], mientras que



desapareció de gran parte de las tierras del interior [receptoras de la influencia central]¹³ al comenzar el siglo xvii.

3.4. LA GRAFÍA *f*

La pronunciación de la grafía *f*, que en latín y en los inicios del romance hispánico correspondía a [f], comenzó a aspirarse en Castilla la Vieja desde época muy temprana. Sin embargo, a principios del s. xvi comienza a perderse esta aspiración. Así lo registra Menéndez Pidal (2005: 999-1003):

[...] Al empezar el siglo xvi coexistían en Castilla la Vieja tres pronunciaciones de la *f* latina. Se conservaba *f* en algunas montañas, se aspiraba *h* sobre todo al Norte del Ebro, y se perdía por lo común en toda la cuenca del Duero [...]. Santa Teresa (n. Ávila 1515) no conoce la *h* [...], Lomas Contoral ([...] Valladolid [...] 1540) aspira todavía la *h* en una mitad de los casos; su coetáneo san Juan de la Cruz ([...] Ávila, 1542) aspira más, en un 75% de veces; en cambio Alfonso López el Pinciano (n. en Valladolid hacia 1550) tiene por normal el no aspirar.

Este fonema románico, inexistente en vasco, resultaría extraño para los hablantes norteños bilingües, quienes tenderían a reproducirlo mediante el más próximo en su lengua, a saber /h/ (< */ϕ/ < */p^h/, según Martinet 1974 [1964]: 421-61). Alarcos (2015 [1950]: §153) explica así el fenómeno:

El valor fonemático de estas dos modalidades en el nuevo ambiente burgalés será el de simples variantes estilísticas (de estilo social): la [h] será más ruda, más vulgar, más familiar; la [f] más literaria, más distinguida. Pero se llegará al compromiso, al cabo de algunas generaciones, aunque la lengua escrita, salvo en contados casos, mantenga cuidadosamente la grafía *f*: [h] se usará ante vocal silábica (*harina*), [f] ante sonido asilábico (*flor, fuerte*). Los más cultos persistirían en el empleo de [f] para ciertas palabras (por ejemplo: *fê*), y a la larga, ambas variantes [h] y [f] se consolidarán en sus distintas conquistas; al poder aparecer en la misma posición, resultan fonemas distintos. Es la situación observable a fines del siglo xv, en la lengua cultivada. En el habla más popular o familiar, seguramente, esta diferenciación fonemática *flh* no se consumó: recuérdense los rusticismos (*a la he*, por ejemplo, frente a *la fê*). Cuando [h] desaparece, queda la otra variante [f] como única actualización del fonema.

En efecto, el fonema /f/ poseía una variación libre, hecho que explica que «la mayoría de los arabismos con sonidos laríngeos o faríngeos se representaran en español por [f] o [h] indistintamente¹⁴» (ibídem).

¹³ Vid. Penny (2012 [1993]: 38-42) para nuestros añadidos.

¹⁴ Pensemos, por ejemplo, en *alfiler* (< ár. hisp. *alḥilāl*) o *alfombra* (< ár. hisp. *alḥānbal*).



En definitiva, a la hora de estudiar la *f* de los guanchismos, no debemos perder de vista que, mediante dicha letra, un oído hispánico de los siglos xv y xvi representaría también una aspirada, razón por la cual pudieron adaptar tanto una aspirada bereber mediante una *f* hispánica como una /f/ bereber mediante una *h* hispánica.

3.5. CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, ofrecemos la siguiente tabla resumen de los fenómenos diacrónicos estudiados. En ella diferenciamos entre hechos de habla¹⁵ (aparición del cambio en el centro de difusión, advertido y proscrito por los gramáticos) y hechos de lengua¹⁶ (adopción del cambio por la norma culta de la periferia). Así, cuanto más cercana esté la fecha en que se registra un guanchismo a la estabilización de la norma española, más inequívoca será su lectura. Igualmente, el origen andaluz, toledano o castellano viejo del compilador va a influir notablemente en la lectura: los últimos son los promotores de los cambios.

| Cambios fonológicos | s. xv | | s. xvi | | s. xvii | |
|---------------------------------------|----------------|-----------|-----------|------------|-----------|-----------|
| | 1400-1450 | 1450-1500 | 1500-1550 | 1550-1600 | 1600-1650 | 1650-1700 |
| Desfonologización (/ʒ/ = /ʃ/) | | | Habla | Lengua | | |
| Velarización (/ʃ/ > /x/ ~ /h/) | | | Habla | | | Lengua |
| Pérdida de la aspiración (/h/ > cero) | | | Habla | | | Lengua |
| Grafemas en los guanchismos | Valores | | | | | |
| <i>x</i> | [ʃ] | | | | [h] o [x] | |
| <i>ge, gi, j</i> | [ʒ] | | | [ʃ] | | |
| <i>f</i> | [h] y [ʃ] | | | [f] | | |
| <i>h</i> | [h] y [ʃ] | | | Muda o [h] | | |

Habla: primeros testimonios vulgares de Castilla la Vieja

Lengua: cambio consolidado en el habla culta de Andalucía

4. LAS CORRELACIONES BEREBERES DE LAS GRAFÍAS HISPÁNICAS

A continuación, estudiaremos comparativamente algunos de los guanchismos que presentan estas grafías en las fuentes etnohistóricas romances. Aunque, generalmente, los manuscritos que vamos a manejar no son los originales (desapareci-

¹⁵ Vid. en el gráfico *habla*, en color oscuro.

¹⁶ Vid. en el gráfico *lengua*, en color blanco.



dos) sino copias algo más tardías, parece que los copistas prestaron especial cuidado a la hora de transcribir los guanchismos estudiados, pues no difieren demasiado ni entre las diferentes copias de una misma fuente ni entre los diferentes autores que los recogen.

Con el fin de establecer las correlaciones bereberes de estos guanchismos, buscaremos sus posibles cognados dentro de los siete grupos dialectales en que se divide el bereber (*vid.* Kossmann 2011a y cf. Naït-Zerrad 2001), los cuales enumeraremos de la siguiente manera: 1) el bereber marroquí meridional (incluyendo el Medio Atlas); 2) el cabilio (Argelia); 3) el conglomerado de hablas cenetes (Marruecos, Argelia, Túnez, Libia y Egipto); 4) el tuareg (Argelia, Libia, Mali, Níger y Burkina Faso); 5) las hablas de Gadamés y Nefusa (Libia); 6) el habla de Auyila (Libia); y 7) el bereber occidental: el zenaga de Mauritania y el tetserret de Níger. Así, salvo excepciones, nos contentaremos con señalar un cognado para cada uno de los grupos, indicando en versalita el habla¹⁷ a la que pertenece.

4.1. GUANCHISMOS CON GRAFÍAS GE, GI Y J

4.1.1. *Equivale al mismo fonema bereber original */z/*

El fonema bereber /z/, que generalmente se representa mediante las grafías *j* y *ž*, tiene una frecuencia muy baja en la mayoría de dialectos. Con su valor original, solamente aparece en derivados apreciativos (Naït-Zerrad 2002a: *passim*; Kossmann 1999: 226-248), como p. ej. *ažəwˤlal* ‘caracol’, aumentativo de *awˤlal* ‘concha’. En el resto de casos, procede de disimilaciones de fonemas velares originales. Así, p. ej., en **awəŋga*, */g/ se disimila del fonema uvular /ɣ/ (y), dando lugar a *awənža* ‘cucharón’¹⁸ (Kossmann *op. cit.*: 228).

{1} JUBAQUE (EH) ‘ovejas gordas’ (Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. I, cap. XVIII, 22v, *ca.* 1730 [1590]: 24). Encontramos los siguientes paralelismos: 1) CHL: *abukir* ‘jeune bouc’, pl. *ibukirən* (Destaing 1920: 42); quizá por derivación expresiva /k/ > /q/ y metátesis, surge TAM *aqbu* ‘bouc (adulte)’ (Taifi 1991: 519); 2) GKAB: *abakur* ‘variété de figue précoce’ (Dallet 1982: 20), derivado de la misma raíz; 3) RIF: *ibašurt* ‘figue-fleur, primeur’ (Serhoual 2002: 33); 4) w: *ebākār*, var. *abākār*, pl. *ibəkran* ‘jeune mouton’ (Prasse *et alii* 2003: 20), sinónimo de *abāgog*, pl. *ibəgag* ‘agneau, jeune mouton de 2 à 3 ans’ (*op. cit.*: 13); АНА: *ebəkər* ‘jeune mouton’, sinónimo de *ābağunğ*, pl. *ibğag* ‘jeune mouton’ (Foucauld 2005 [1951]: 34, 53); MCH:

¹⁷ Ordenadas según los grupos establecidos, estas hablas serían: 1) CHL (susí o *tašlhit*), TAM (beraber, *tamaziɣt* o bereber del Medio Atlas); 2) GKAB (Gran Cabilia, Argelia), PKAB (Pequeña Cabilia, Argelia); 3) FIG (Figuig, Marruecos), MZA (Mezab, Argelia), RIF (rifeño, Marruecos), SEY (*Ayt Səyrušən*, Marruecos), SIW (Siwa, Egipto), SNU (*Beni Snus*, Argelia), WAR (Wargla, Argelia); 4) АНА (Ahaggar, Argelia), MCH (*tamacheq* de Mali), w (*Iwəlləmədān*, entre Mali y Níger), y (Aír, Níger); 5) GAD (Gadamés, Libia), NEF (Nefusa, Libia); 6) AUY (Auyila, Libia); 7) ZEN (zenaga, Mauritania) y TET (tetserret, Níger).

¹⁸ Posible paralelo del guanchismo GANIGO.



abækkel ‘jeune bouc’ (Heath 2006: 32), quizá por lambdacismo; 5) probablemente, GAD: *abarkus* ‘agneau’ (Lanfry 2011 [1973]: 30) y NEF: *abærkus* ‘agnello’ (Beguinot 1942: 215), aunque también parecen estar relacionados con {6} (*vid infra*); 7) ZEN: quizá *äbugäy* ‘singe (mâle)’, pues el árabe hasaní lo toma prestado como *äbūkar* (Täine-Cheikh 2008: 78).

A juzgar por los paralelismos afroasiáticos que ofrece Cohen (1947: §173) para ‘oveja’, el sustantivo podría remitir a una hipotética raíz afroasiática *|BKR| ‘ser joven, temprano o precoz’ (*vid. op. cit.*: §388).

Hemos visto como algunos grupos dialectales emplean esta raíz para referirse al higo precoz¹⁹ y a los ovicápridos jóvenes. Si no hemos errado a la hora de establecer el cognado zenaga, la relación semántica con ‘mono’ podría establecerse por su proximidad conceptual con ‘niño’.

Abercromby (1990: 58), con quien coincidimos en la propuesta etimológica, da cuenta de que, en el español medieval, la *j* en posición inicial debió de pronunciarse [d̥ʒ], razón por la cual relaciona *JUBAQUE* con *äbağug*²⁰ y propone un estadio intermedio **ğubag*. Sin embargo, nosotros consideramos que *äbağug* es una palabra cuya estructura silábica no resulta extraña al español (a excepción de la sílaba final, cerrada en palatovelar), por lo que la transformación *äbağug* > **ğubag* no se justifica. Incluso si tratásemos de aproximar nuestro guanchismo al plural de *äbağug* (*ibğag*) los resultados serían igualmente insatisfactorios al resultar inexplicable la /u/ inicial de *JUBAQUE*: por apofonía, la /u/ inicial temática siempre muta a /a/ en los plurales (Putten 2016: §4.2.2). Así, en el mejor de los casos, estos estadios intermedios de hispanización deberían de corresponder a **bajuque* o **bijaque*, resultados que tampoco explican el sonido inicial [d̥ʒ]. A todo ello hay que añadir que /d̥ʒ/ es un fonema minoritario dentro de las hablas bereberes, el cual normalmente nos remite a un fonema velar etimológico: */g/ o */j/²¹ (Kossmann 1999: 172-3).

Si tenemos en cuenta el significado del guanchismo, parece evidente que el único segmento susceptible de significar el sema [+gordo] es un prefijo expresivo adosado al tema nominal. Así, dos hipotéticos étimos como **ä-žə-bağug*²² o **a-žə-bākār*²³ vendrían a significar ‘oveja joven y gorda’ y deberían de ser paroxítonos,

¹⁹ En Canarias se emplea la voz *bicariño* para referirse al higo de piel verde y pulpa roja. También existe el topónimo *Abicor* (var. *Abicore*) en Tenerife, que designa unas huertas, un camino y una degollada en la cumbre de Taganana.

²⁰ El grafema *ğ* se pronuncia [d̥ʒ] en tuareg de Ahaggar. Este sonido se corresponde con la realización del fonema /ʒ/ hispánico medieval en posición explosiva absoluta y tras consonante, p. ej. en *juez* o en *injuria*.

²¹ En efecto, parece que en Ahaggar la oposición */g/-*/j/ se ha neutralizado parcialmente (pues existen casos de conservación) a favor de */j/, que luego ha evolucionado a /d̥ʒ/.

²² Hemos reconstruido dos */j/ porque consideramos que **äbağug* podría provenir de la lenición de **abākār*, que parece ser más antiguo, al contener una raíz más próxima a los cognados afroasiáticos.

²³ Reconstruimos **k* porque en los dialectos cenetes, conservadores de la oposición proto-bereber */k/-*/c/ bajo la forma /k/-/ʃ/, encontramos /ʃ/ en lugar de /k/ (cf. *tbašurt* en rifeño). Como

siguiendo las reglas de acentuación nominal del tuareg²⁴ (Putten 2016: §2.5). En primer lugar, la /ə/ del prefijo, por su condición de átona, protónica y breve, debió de pronunciarse muy ligeramente. Ello, unido a que se encontraba ante consonante labial, debió de provocar que se percibiese como velar (cf. lat. EPISCÖPUM > esp. *obispo*): **ǎžəbaǵuǵ* > **ǎžǔbaǵuǵ* o **ažəbǎkǎr* > **ažǔbǎkǎr*. La debilidad de la vocal átona inicial, la preferencia hispánica por la sílaba abierta CV²⁵ y la posibilidad de que la brevedad de *ǔ* condujera hacia una silabación **ǎž^w-baǵ-uǵ* (formando un grupo /ʒ^wb/ no hispánico) explican la aféresis de /a/- y la consecuente simplificación silábica: **žǔbaǵuǵ* o **žǔbǎkǎr*. Por último, la sílaba final, átona y cerrada, debió de abrirse por la misma razón, obteniéndose **žǔbaǵu* o **žǔbǎkǎ*. Con respecto a la vocal final, no se explica la preferencia hispánica por *JUBAQUE*, de género dudoso (cf. *tigre* y *liebre*), en lugar de ***jubaca* (femenino) o ***jubaco* (masculino). ¿Podría deberse esta /e/ a que las /-u/ y /-v/ bereberes asimilan el rasgo agudo de las palatovelares márgenes silábicos?

4.1.2. Equivale a una sibilante palatal sorda original */ʃ/

Como consecuencia de la neutralización de la oposición /ʒ/-/ʃ/, rasgo característico del español aurisecular, las grafías *j* y *g* ante *e*, *i* pueden llegar a representar la */ʃ/ bereber, cuya función discutiremos en §4.2.1.

{2} *AJERJO*, *ADIRJIRJA*²⁶ (LP) ‘chorro de agua’ (Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. III, cap. VIII: 85v; *ca.* 1730 [1590]: 85). Encontramos los siguientes paralelismos: 1) TAM: *ašəršər* ‘cascade, chute d’eau, diarrhée, urine abondante’ (Taifi 1991: 702); 2) GKAB: *ašəršur* ‘chute d’eau, bouche d’eau, cascade’ (Dallet 1982: 102); 3) RIF: *ašašur* ‘décombres (d’un mur), débris, gravats’ (Serhoual 2002: 586); 4) AHA: *ǎhir* ‘source d’un débit extrêmement faible, alimentée par une ou plusieurs veines d’eau imperceptibles’ (Foucauld 2005 [1951]: 634); *ǎmazzer* ‘chûte d’eau’ (*op. cit.*: 1278), donde */z/ > /h/, pero se conserva */z:/; 5) NEF: *tašəršart* ‘cascata (d’acqua)’ (Béginot

puede verse, en las hablas no cenetes, salvo préstamo, tal oposición se ha neutralizado a favor de /k/ (vid. Kossmann 1999: 137-8).

²⁴ En las copias de la obra de Abreu Galindo no se representa el acento ortográfico, con lo cual, difícilmente podemos saber cuál era la sílaba tónica del guanchismo. Las únicas lenguas bereberes cuyo acento ha sido estudiado en profundidad son las tuaregs, caracterizadas por su conservadurismo morfológico. En ellas, el acento de los sustantivos está condicionado a la estructura silábica y no es distintivo (cf. Putten 2016: §3.5). Otras lenguas como el *tasllhit* parecen presentar un acento fijo y demarcativo en la última sílaba. Los filólogos bereberes, en su mayoría franceses y, por tanto, hablantes de una lengua de acento no distintivo, no han prestado especial atención al estudio del acento bereber, razón por la cual solamente tenemos una vaga idea acerca de sus características y evolución. Este hecho dificulta muchísimo el desarrollo de la fonología diacrónica.

²⁵ C representa una consonante y V, una vocal.

²⁶ «[...] llamaron los palmeros este término Ajerjo por las fuentes que en aquel poco espacio nacen, porque Adirjirja quiere decir chorro de agua» (Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. III, cap. VIII: 85v; *ca.* 1730 [1590]: 85).



1942: 223); 6) AUY: *azúzər* ‘winnowing’ (Putten 2015: 99); 7) ZEN: *äʔžuri* ‘débit en eau’ (Taïne-Cheikh 2008: 624). Todos los cognados parecen remitir a una raíz protobereber *|ZRʔ|²⁷ ‘caer al fondo’ (Taïne-Cheikh 2008: 624): 1) TAM: *zrir* ‘être, devenir liquide, fondre’ (Taifi 1991:811); 2) GKAB: *əzzər* ‘couler, aller au fond [...]’ (Dallet 1982:952); 3) RIF: *zuzzar* ‘vanner’ (Serhoual 2002: 694); 4) MCH: *əzzur*, var. *əzzor* ‘è. vanné au vent, [...] (pluie) tomber’ (Heath 2006: 811-2); 5) GAD: *zzər* ‘être vanné’ (Lanfry 2011 [1973]: 429); 6) AUY: *zúzər* ‘to winnow’ (Putten 2015: 98); 7) ZEN: *yižuri* ‘fournir de l’eau (pour un puits)’, *äʔžuri* ‘débit en eau’ (Taïne-Cheikh 2008: 624), *yəzzər* ‘descendre, tomber, s’abaisser, s’affaisser’ (*op. cit.*: 611). Probablemente, la raíz bereber esté relacionada con los cognados afroasiáticos de ‘lluvia’ (Cohen 1947: §299).

Mediante la reduplicación del tema verbal y la palatalización del radical */z/ (> /ʃ/) bereberes se obtiene el derivado expresivo *šəʃər* ‘tomber en cascade, cascader, couler abondamment, librement (liquide)’ (Taifi 1991: 702) y los sustantivos deverbales ya vistos. Una vez más, estamos ante un recurso morfológico expresivo llevado a cabo mediante un fonema sibilante palatal, con la salvedad de que este último parece ser sordo. En efecto, a finales del s. XVI la oposición de sonoridad dentro del sistema de sibilantes sería conservada por las mismas personas que hoy son capaces de distinguir fonológicamente *pollo* de *poyo*.

La forma *ADIRJIRJA* parece obedecer a una segmentación **ad irjirja*, cuyo primer elemento podría corresponder a una forma apocopada de *adda* ‘debajo de’²⁸. Se atestiguan topónimos de morfología similar en la toponimia del Alto Atlas (Laoust 1942: 213): p. ej. *Ad-asil* ‘debajo del pie’. El término de esta preposición correspondería al plural apofónico de **ajerjo(r)*: **ijirjar*, que parece haber sufrido una metátesis.

4.1.3. Equivale a una sibilante palatal sonora de origen distinto */ʃ/

En los dialectos cenetes²⁹, el fonema /ʃ/ es mucho más productivo, pero su valor no es original, ya que corresponde a la evolución de un fonema */j/ etimológico que se suele representar *ǧ en las reconstrucciones. P. ej. la palabra tuareg *aǧənna* ‘cielo’ se realiza *ažənna* ‘alto, cielo’ en el habla cenete de Mezab (Argelia) y ambas parecen remitir a un étimo protobereber **aǧinna* (Kossmann 1999: {467}).

²⁷ Se reconstruye la oclusiva glotal sorda porque se registra la variante *äʔžuriʔ* ‘fait de fournir de l’eau’ cuando va seguida de preposición. Esta raíz se relaciona con numerosos topónimos canarios como *Tasarte*, *Isora*, etc.

²⁸ Aunque también podría corresponder a un elemento mostrativo (*vid. infra* {7}).

²⁹ Cuando empleamos el término cenete nos referimos al conjunto de lenguas bereberes descrito por Destaing (2001-2002 [1915]). Con esta comparación solamente queremos establecer un paralelismo formal y no una hipótesis genética.

{3} *JARAJONA*³⁰ (LG) ‘nombre con el que antiguamente parece haberse designado El Alto de Garajonay (La Gomera)’ (Escudero, *apud* Morales Padrón 1978: 426). A nuestro entender, el topónimo se debe descomponer como **jar-ajona*, pues se trata de un sintagma preposicional compuesto por la preposición **jar* (< *žar* ‘entre’ [Serhoual 2002: 242]) y su término **ajona*³¹. Para este, encontramos los siguientes paralelismos: 1) CHL: *iganna* ‘ciel’ (Destaing 1920: 65); 2) GKAB: *iganni* ‘ciel, firmament’ (Dallet 1982: 265); 3) RIF: *ažanna* ‘ciel, hauteur, élévation’ (Serhoual 2002: 241); 4); АНА: *ağanna* ‘ciel’, p. ext. ‘nuages, pluie’ (Foucauld 2005 [1951]: 458); 5) GAD: *ažanna* ‘ciel’ (Lanfry 2011 [1968]: 141); 7) ZEN: *igənwän* ‘ciel’ (Taïne-Cheikh 2008: 206). Todos ellos parecen estar relacionados con el afroasiático ‘cielo’ (Cohen 1947: §187).

La /o/ que muestra el guanchismo podría deberse a la hispanización de una /ə/ átona original: única vocal de abertura media de los sistemas vocálicos bereberes de cuatro unidades /i, a, u, ə/. Por último, cabe destacar que en este guanchismo se advierten rasgos fonológicos propios de las hablas cenetes actuales: las más evolucionadas desde el punto de vista fonético, que se encuentran dispersas por el centro del área berberófona.

4.1.4. Equivale a una sibilante predorsodental sonora */z/

Los dialectos tuareg se caracterizan por la tendencia a palatalizar el fonema */z/ original. Esta palatalización evoluciona hasta una aspiración en hablas como la de Ahaggar. Dicha innovación fue señalada por Prasse, quien la considera un fenómeno reciente (1972: 45-6).

{4} *MAGEC* ‘sol’ (T) (Viana 1604: 13). Encontramos los siguientes paralelos: 1) TAM: *azyal* ‘chaleur, grande chaleur’ (Taifi 1991: 799); 2) GKAB: *zzəyzəy* ‘être pétulent, être turbulent, être fort (soleil)’ (Dallet 1982: 951); 3) RIF: *azəy* ‘faire sécher, insoler, exposer (au soleil, au feu)’ (Serhoual 2002: 680), *sey*: *azyay* ‘chaleur solaire’ (Laoust 1920: 190); 4) w: *ezäyän* ‘pilon, bande, faisceau de lumière’, *ezäyän ən tufat* ‘première ligne blanche qui apparaît à l’horizon avant le lever du soleil’, ‘lumière zodiacale (lumière conique qui émane du soleil avant son lever (en automne) ou après son coucher (au printemps), surtout autour des équinoxes’ (Prasse *et alii* 2003:

³⁰ Se registran las variantes *GARAGONACHE* (ca. 1680 [1590]: lib. III, cap. XXIX: 74) y *GARAGONOHE* (ca. 1730 [1590]: 72v) en las copias de Abreu Galindo. También, *GARAGONA* en Ovetense (*apud* Morales Padrón 1978: 174), *GARAGONAY* en Matritense (*op. cit.*: 255) y *GARAGONA* en López Ulloa (*op. cit.* 334). Como oralmente se recoge *Garajonay* y en el estudio de cualquier fenómeno fonético las fuentes orales (naturales) prevalecen sobre las escritas (artificiales), hemos optado por establecer *JARAJONA* como origen más probable. Las restantes variantes seguramente se deban al proceso de velarización: las copias de la crónica madre de Oviedo y Madrid se redactaron durante el primer tercio del s. XVII y estarían influidas por las hablas innovadoras de estos territorios. De las variantes que aportan las copias de Galindo no se puede decir lo mismo: quizá simplemente fueron copiadas de otros documentos.

³¹ Esta morfología es característica de los topónimos bereberes (Laoust 1942: 213).



881); 5) GAD: quizá, por derivación expresiva y extensión de significado, *zak* ‘être lourd’³² (Lanfry 2011 [1973]: 422) y *azyən* ‘grand pilon du mortier de bois’ (ibídem: 428); 6) AUY: *zzak* ‘to be heavy’, *tazzik* ‘heaviness, weight’ (Putten 2015: 99); 7) ZEN: *aʔzzag* ‘lourd’ (Taïne-Cheikh 2008: 73), *tižiʔniʔd* ‘pilon’ (ibídem: 41). Todos parecen estar relacionados con el afroasiático ‘éclat du soleil, lumière’ (Cohen 1947: §166).

Como los sustantivos masculinos bereberes generalmente comienzan por vocal seguida de consonante, a menudo forman sílabas iniciales cerradas que dan lugar a grupos consonánticos no hispánicos. Como veremos, en los guanchismos, esta dificultad se salva mediante el siguiente recurso que impone la tendencia a la sílaba abierta del español: VC-CV > CV-CV³³. Si seguimos esta regla, comprendemos por qué el prefijo *m-* de los *nomina agentis* del bereber aparece casi siempre en posición inicial, pues un hipotético **amgec* contradiría la estructura silábica del español.

4.1.5. Equivale a una sibilante predorsodental sorda faringalizada [sʰ]³⁴

{5} MAJIDO (GC) ‘espada de palo’ (Cedeño, *apud* Morales Padrón 1978: 349). Encontramos los siguientes paralelos: 1) TAM: *tamsətt*, var. *asamsəd* ‘pierre à aiguiser’ (Taifi 1991: 437); 2) GKAB: *amsəd*, var. *amsad*, *tamsəʔ* ‘pierre à aiguiser’ (Dallet 1982: 521); *aməšhud* ‘bâton pointu, grande épingle qui sert àagrafer’, probablemente forma tomada del árabe (ibídem: 83); todos ellos derivados de *əmsəd*, var. *əmsəd* ‘aiguiser, affiler, et pass.’ (*op. cit.*: 524); 3) RIF: *amsəd* ‘pierre à aiguiser’ (Serhoual 2002: 320), SNU: *amsəyəd* ‘cannée travaillée, sculptée’ (Destaing 2007 [1914]: 33); 4) AHA: *amsud* ‘tranchant, pointe (d’un objet aigu) [...] se dit, p. ex., du tranchant [...] d’un sabre [...], les épées [...] ont 2 tranchants [...] la partie affilée de chaque tranchant s’appelle *amsud*’ (Foucauld 2005 [1951]: 1247-8); 5) GAD: *səmsəd* ‘aiguiser (une lance, une lame)’ (Lanfry 2011 [1968]: 218); 7) ZEN: quizá *yiyih* ‘être aiguisé’, *äʔsiyih* ‘fait d’aiguiser’ (Taïne-Cheikh 2008: 579), *äymošši* ‘couteau, poignard’ (ibídem: 368, 587). La raíz nos remite al fondo común afroasiático: cf. árabe šaḥaḍ ‘afilar, aguzar, amolar’ (Corriente 1991: 392).

Nuevamente, nos encontramos con la regla descrita en {4}: ***amjido* se transforma en *majido* para facilitar la pronunciación del grupo /mʃ/ no hispánico. La palatalización de la /s/ etimológica patente en el guanchismo puede deberse a la presencia de una consonante faringalizada en la raíz, a saber /dʰ/, cuyo timbre grave infecta a /s/ faringalizándola en [sʰ]. El español trata de reproducir dicho alófono sustituyendo /s/ por su correlato sibilante sordo más grave en el sistema: la palatal /ʃ/.

³² Cf. en español la metáfora *un sol/calor aplastante/pesado*.

³³ En este esquema, C-C representa un grupo consonántico no hispánico y V una vocal.

³⁴ La representamos entre corchetes porque, según la opinión de varios especialistas, **/sʰ/ no se reconstruye para el protobereber, encontrándose [sʰ] en algunos dialectos como consecuencia de la asimilación del rasgo faringalizado de un fonema próximo o por la introducción de préstamos tomados de lenguas semíticas.



4.1.6. Conclusión

Notamos que, en las fuentes etnohistóricas, las grafías *g* ante *e, i y j* sirvieron para representar tanto la sibilante palatal sorda /ʃ/ como la sonora /ʒ/: rasgo propio del español de la época. Lo único que podemos asegurar de ellas es, por tanto, su valor sibilante y palatal.

4.2. GUANCHISMOS CON LA GRAFÍA X

4.2.1. *Equivale al mismo fonema bereber original */ʃ/*

Tal y como ocurría con el fonema */ʒ/ (*vid.* §4.1.1), también */ʃ/ es minoritario y mayormente expresivo en bereber. Sin embargo, debemos señalar cierta asimetría entre ambos fonemas, pues */ʃ/ se encuentra también en muchos sustantivos no apreciativos pertenecientes a campos nocionales básicos (nombres de animales, alimentos poco elaborados y utensilios primitivos).

{6} XERCOS (T) ‘calzado como abarcas’ (Viana 1604: 13v). Encontramos los siguientes paralelos: 1) TAM: *aburks* ‘chaussure (en cuir)’ (Taifi 1991: 30), *araks* ‘sorte de mocassin en peau de boeuf ou de chèvre, tannée, fixé au pied avec des cordelettes’ (*op. cit.*: 580), *ašərrak* ‘maroquinier’ (*op. cit.*: 706), *aharkus* ‘chose ou personne vielle’ (Amaniss 2012: 170); 2) GKAB: *arkas* ‘mocassin de peau de boeuf, sandale rustique’ (Dallet 1982: 723); 3) RIF: *aharkus*, *aharkus*, *arkas* ‘chaussure en cuir retenue à la cheville par une cordelette, ou par une courroie de palmier nain’ (Serhoual 2002: 158); 4) Y: *arāgaz* ‘sorte de sandale’, *azārrāgaz* ‘sorte de sandale, chaussure en gén.’, *nomen instrumenti* (Prasse 2003: 660); 5) GAD: *terkast* ‘chaussures de filali, brodées ou non, à semelle dure en peau de chameau’ (Lanfry 2011 [1968]: 313); 7) ZEN: *ārki* ‘vieille outre pour le lait de chamelle’ (Tāine-Cheikh 2008: 442), *tārāktāh* ‘morceau de peau séchée (de bovin ou chameau seulement)’ (*op. cit.*: 443, 444). También se documentan formas semejantes en el fondo común afroasiático para ‘peau’ (Cohen 1947: §270).

Los prefijos *h-*, *b-* y *š-* que se adhieren al tema de la mayoría de los cognados son expresivos (Chaker 1997: s.v. *expressivité*, Naït-Zerrad 2002a: *passim*) y añaden un matiz peyorativo que recalca la naturaleza primitiva de este calzado. Este guanchismo también parece haber sufrido la aféresis de la vocal de estado.

4.2.2. *Equivale a una sibilante palatal sorda de origen distinto */ç/*

Paralelamente a lo que sucedía con */ʒ/, las hablas cenetes presentan una frecuencia mayor del fonema /ʃ/ por el hecho de resultar de la evolución de un */ç/ etimológico³⁵. Por ejemplo, en los dialectos septentrionales no cenetes encontramos

³⁵ Este fonema se encuentra representado mediante *k* en las reconstrucciones protobereberes.



akal ‘tierra, país’ frente a la forma cenete *ašal*, hecho que nos obliga a reconstruir **a-ʔkal*³⁶ (Kossmann 2001: 84, Putten 2016: §3.4.3).

{7} *ACHGUAYAXERAX* (T) ‘el que todo lo sustenta’ (Espinosa 1594: 17). Las hablas tuareg, arcaizantes en muchos aspectos, emplean subordinadas relativas de sujeto de morfología similar a la del guanchismo para expresar los adjetivos calificativos de las lenguas románicas, p. ej. *aləs wa yoläyän* ‘el hombre (el que es) bueno’. Ello nos lleva a segmentar el guanchismo como *Ach*³⁷-*gua-yaxerax*. Como el soporte de determinación *wa* también puede funcionar como pronombre, en el ejemplo tuareg la proposición relativa puede sustantivarse prescindiendo del antecedente nominal *aləs*: ello oscurece el posible valor del segmento *ach* en el sintagma. Como ya predijo Wölfel, este elemento parece guardar relación con el elemento mostrativo *ad* del bereber septentrional. En efecto, en estas hablas, la invariante **wad/tad*, **wid/tin* ‘este/a, estos/as’ tiene el valor de pronombre demostrativo de primera persona (*vid.* Naït-Zerrad 2011: 34-5, 108-9, 177-8, Prasse 1972: 185-6). Su variante no flexiva *ad* se emplea para realizar dos funciones: la adjetiva (p. ej. *argaz ad* ‘este hombre’) y la relativa (p. ej. *argaz ad ʔriy* ‘(es) el hombre **al que** vi’ —en función de complemento directo— y *argaz a(d) innan awal ad* ‘(es) el hombre **que** dijo esta palabra’ —en función de sujeto, con empleo del participio de perfecto—³⁸. Sin embargo, para realizar la función nominal **wad* necesita emplear su variante flexiva: *wad/tad a(d) innan awal ad* ‘este/esta (es) el/la que dijo esta palabra’³⁹ (*vid.* Galand 2010: 97-102, 155-8, 186-94). Nuestra forma parece presentar cierto paralelismo con la última construcción, notándose la siguiente diferencia: se opta por la variante no flexiva para expresar la función nominal a modo de presentativo⁴⁰, mientras que, como en tuareg, se prefiere la variante flexiva para la función de relativo: **ad wa yaxerax* ‘este (es) el que (todo lo) sustenta’.

El último segmento parece más claro y es además el que nos ocupa: *yaxerax* debería de equivaler a un participio de perfecto masculino singular bereber, caracterizado por adjuntar los afijos **y-...-än* al correspondiente tema verbal (Kossmann 2003: *passim*). Para este segmento, encontramos los siguientes paralelos: 1) TAM: *krəs*, ‘nouer, être noué’, *akras* ‘nouement’ (Taïfi 1991: 348); 2) GKAB: *əkrəs* ‘nouer, dresser

³⁶ El golpe de voz se reconstruye, entre otras razones, porque en zenaga encontramos la forma *aʔkäy* (Taïne-Cheikh 2008: 26).

³⁷ Wölfel (1996 [1965]: iv §§8, 9, 11, 55, 93, 94, 97, 111, 146, 148, 189, 486; v §§153, 156, 218, 316, 488) llama la atención sobre esta partícula, aparentemente mostrativa, cuya explicación resulta compleja desde el bereber actual. La relaciona con los formantes *ad* (*op. cit.* v §316) que están presentes en guanchismos como *ADIRJIRJA* (*op. cit.* iv §442) y *ADAGO* (*op. cit.* iv §248).

³⁸ Obsérvese el paralelismo con otras lenguas como el inglés: *that man* ‘ese hombre’, *the man (that) I saw* ‘el hombre al que vi’; o el latín: *QUEM VIRUM VIDI* ‘vi a **un** hombre’, *VIR QUEM VIDI* ‘el hombre **al que** vi’).

³⁹ Las traducciones y ejemplos han sido ofrecidos por el Dr. Abdellah Bouzandag, filólogo marroquí berberófono del *Institut Royal de la Culture Amazighe* (IRCAM).

⁴⁰ Este uso también está atestiguado en el bereber septentrional con variantes no flexivas: CHL: *bad tamubil inu* ‘este es mi coche’, GKAB: *d izem* ‘es un tigre’ (*vid.* Galand 2010: 119-22, 317-23 y Prasse 1973: 190).

une tente, faire un mariage, être le soutien de', *tikərrist* 'noeud' (Dallet 1982: 420); 3) SNU: *əsrəs* 'nouer', *ašrus* 'noeud' (Destaing 2007 [1914]: 243); FIG: *šrəs* 'nouer, s'allier, abouter, s'associer, épisser, raidir, être noué, être complexe' (Benamara 2013: 217), *ašras* 'union, relation' (*op. cit.*: 17); 4) АНА: *əkrəs* 'nouer', 'être le soutien de [une collection de p.] (le suj. étant une p. de valeur qui, par sa sagesse, sa prudence, son activité, ses soins, est le soutien de plusieurs autres', *əmakras* 'hom. qui est le soutien' (Foucauld 2005 [1951]: 892-5); 5) GAD: *ekrəs* 'nouer', *akərrus* 'noeud' (Lanfry 2011 [1968]: 165); 6) AUY: *kerés* 'to tie, to knot', *akrâš* 'tying, knotting', *tkerrîšt* 'knot' (Putten 2015: 39); 7) ZEN: *äššiš* 'ê. très serré (pour une visse, un noeud); tenir fortement, maintenir, serrer, resserrer', *aməššiš* 'qui retient bien' (Taïne-Cheikh 2008: 493, 494).

En las lenguas bereberes de cuatro vocales (/i, a, u, ə/), el tema de aoristo de los verbos de raíz triconsonántica no difiere del perfecto: p. ej., en ellas, el tema *krəs* serviría tanto para expresar la acción acabada como la potencial. Sin embargo, en las lenguas bereberes de siete vocales ((/i, e, a, o, u, ə, ʊ/), el perfecto se forma variando el esquema vocálico *ā-ə* del aoristo en *ə-ā* (Putten 2016: §3.1). Así, un hipotético tema de aoristo **āšrəs* (protocenete) formaría un tema de perfecto **əšrāš* sobre el que construiríamos el participio de perfecto masculino singular **y-əšrās-ān*. Si comparamos este posible étimo con **yaxerax* (< **y-^exrax-^an*⁴¹), intuimos que se ha perdido el sufijo a la par que notamos ciertas anomalías en el vocalismo átomo. Estas variaciones parecen deberse al proceso de hispanización: el grupo /ʃt/ no es hispánico y requiere de una epéntesis vocálica para articularse, obteniéndose **y^f-xrax-^an* > **y^fxerax^an*⁴². Por otra parte, la /a/ átoma inicial parece haber surgido por asimilación al timbre de la /a/ tónica⁴³: **y^fxerax^an* > *yaxerax^an*. Finalmente, el sufijo pudo sincoparse por su atonicidad o porque la sílaba final [ʃän]⁴⁴ se percibía como [ʃn], grupo no hispánico que era necesario simplificar. En este sentido, en las hablas bereberes septentrionales, las vocales breves etimológicas llegan a sincoparse completamente formando grupos consonánticos complejos (cf. CHL: *ikrsn*, participio de *krš* 'anudar').

4.2.3. Equivale a una sibilante predorsodental sorda */s/

{8} XUESCO (LP) (Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. III, cap. IV, 80; *ca.* 1730 [1590]: 79) 'raíces de malvas majadas, deshiladas y secadas al sol para beber la leche caliente'. Encontramos los siguientes paralelos: 1) CHL: *zk^wəf* 'humer un liquide'

⁴¹ Con los superíndices queremos indicar que las vocales breves bereberes se percibían muy ligeramente por un oído hispánico, a excepción de la tónica, que, por ser naturalmente más larga, debió de ser más perceptible.

⁴² Quizá el contorno consonántico palatal y grave impuso /e/ en lugar de otra vocal.

⁴³ En la obra de Espinosa se representan los acentos gráficos, por lo que tenemos más pistas sobre la acentuación de sus guanchismos.

⁴⁴ Mediante [ä] representamos un sonido muy breve, siguiendo el Alfabeto Fonético Internacional.





(Destaing 1920: 154), *azkkif* ‘soupe, bouillon avec semoule, œufs, etc.’ (*op. cit.*: 266); TAM: *asəkkif* ‘soupe dans laquelle on a cuit de la semoule et des herbes’ (Taifi 1991: 629); 2) GKAB: *askaf* ‘soupe assez liquide dans laquelle on a cuit de la semoule, ou des pâtes, ou des crêpes déchiquetées’ (Dallet 1982: 767); 3) MZA: *asčaf*⁴⁵ ‘bouillon chaud, sorte de potage chaud que l’on prend lentement, en humant ou par cuillerées’ (Delheure 1984: 184); 4) AHA: *izikfen* ‘bouillon de viande (chaud ou froid)’, *āskaf* ‘bouillie très claire de farine (mets chaud consistant en une bouillie très claire de farine)’ (Foucauld 2005 [1951]: 1952); 5) GAD: *eskaf* ‘aspirer, humer fortement’ (Lanfry 2011 [1973]: 333); 6); 7) ZEN: *aʔzuf* ‘prendre une gorgée (de liquide), une bouffée (de tabac)’, *tuʔšbih* ‘gorgée de liquide’ (Taïne-Cheikh 2008: 71-2). Todos parecen ser derivados de una raíz panbereber *|SKF| ‘sorber un líquido caliente’, patente en verbos como *əskaf* ‘boire, boire chaud, laper, humer’ (Dallet 1982: 767). Además, están muy próximos a los significantes afroasiáticos de ‘beber’ (*vid.* Cohen 1947: §§223, 257, 296).

Como nuestro sustantivo designa un instrumento a modo de sorbedor, el elemento sibilante palatal debe de corresponder al prefijo *s-* bereber, que forma derivados de instrumento siguiendo generalmente el esquema *s-|ǎ...ǎ| o *s-|ǎ...u| (Putten 2016: §4.5). Así, en las lenguas bereberes de cuatro vocales, serían posibles paralelos como **asəskʷəf*⁴⁶ ‘sorbedor’. El segmento /ʃ/- inicial se explica por la pérdida de la vocal de estado (*vid.* {1}), hecho que supondría el refuerzo de la consonante inicial y su consecuente palatalización: **asəskʷəf* > **səskʷəf* > **šəskʷəf* (cf. lat. SAPONE > esp. *xabón* > *jabón*). La diptongación podría deberse a la atracción hacia la tónica de /w/, fenómeno constatado en el castellano para los waus del latín vulgar: **səskʷəf* > **šwəskəf* (cf. lat. HABUI > lat. vulg. **haube* > esp. med. *hobe* > esp. mod. *hube*). Finalmente, la sílaba final cerrada en /f/ (sonido ya de por sí extraño para el español, incluso en posición inicial) se abre por apócope consonántica y la vocal final se asimila al morfema de género masculino *-ol*.

4.2.4. Equivale a una sibilante predorsodental sonora */z/

{9} ACHICAXNA (TF) ‘villano’ (Espinosa 1994: 24v). Consideramos que corresponde a un sintagma preposicional compuesto por la preposición *ach*, aparente paralelismo de *ayt* o *at* ‘gente de, hijos de’ (Dallet 1982: 819), y su término *icaxna*. Para el sustantivo, encontramos los siguientes paralelismos posibles: 1) TAM: *ikzin*, *iqzin* ‘chiot, petit chien’ (Taifi 1991: 357); 2) FIG: *agzin* ‘chiot’ (Benamara 2013:38), *siw*: *agəzzun* ‘orphelin de père et de mère’ (Nait-Zerrad 2002b: 935); 3) GKAB: *aqzun* ‘chien (mot senti comme grossier; employé pour insulter)’ (Dallet 1982: 657), por

⁴⁵ Mediante el grafema č se suele representar [tʃ], alófono de */k/ en posición fuerte en algunas hablas cenetes.

⁴⁶ Hemos considerado una */kʷ/ etimológica, conservada únicamente en el susí para el verbo, tal como hemos visto.

derivación expresiva; 4) АНА: *akzew* ‘bâtard’ (Foucauld 2005 [1951]: 945); w: quizá *ayəs* ‘lycaon mâle’, y: *ayši* ‘ídem’ (Prasse *et alii* 2003: 305); 5) GAD: *əgzin* ‘chiot, petit chien’ (Lanfry 2011 [1973]: 570); 6) AUY: *gzîn* ‘dog’, *təgzînt* ‘bitch’ (Putten 2015: 27), *agəzzûn* ‘orphan’ (*op. cit.*: 27); 7) ZEN: *ogžiy* ‘mulet, cheval qui n’est pas de totalement de pure race’ (Taïne-Cheikh 2008: 223), y quizá *ogzih*, *äwgezih* ‘fils’ (*op. cit.*: 231). La palabra tiene un posible paralelo en afroasiático en los significantes de ‘perro’ (Cohen 1947: §505).

El vocalismo de *icaxna* parece remitirnos a un plural apofónico etimológico (*vid. aqžun*, pl. *iqʷžan* en cabilio). La dificultad que supone la articulación del grupo /kz/ se salva mediante la metátesis de la vocal /a/ y la posterior adición del sufijo hispánico: **icxan* > *icaxn(a)*. De poseer un significado peyorativo, la *x* nos remitiría a un fonema */ʃ/ expresivo, hecho que no podemos asegurar.

4.2.5. Equivale a una sibilante predorsodental sonora faringalizada */zʃ/

Nuevamente, parece que el timbre grave de estas sibilantes tiende a asimilarse mediante la palatalización (*vid. {5}*). No obstante, un contorno palatal también podría favorecer la evolución /zʃ/ > [ʃ] dentro del bereber, tal como ocurre, por ejemplo, en *izid* > *išid* ‘ceniza’.

{10} *MAXIOS*⁴⁷ (GC, L, F) ‘espíritus de los antepasados’ (Escudero, *apud* Morales Padrón 1978: 439). Consideramos que el guanchismo hace alusión a la antigua religión de los bereberes, pues Abenjaldún, en su *Historia de los bereberes*, recoge: «en langue berbère *tamza* signifie démon» (Slane 1856: 283). Como veremos, esta palabra corresponde al femenino del étimo que proponemos.

Encontramos los siguientes paralelos: 1) TAM: *tamza* ‘ogresse’ (Taifi 1991: 451); 2) SNU: *tamza* ‘fée’ (Destaing 2007 [1914]: 129); 3) RIF: *amziw*, fem. *tamza* ‘ogre, monstre’, ‘personnage imaginaire qu’on évoque pour effrayer les enfants, père fouettard, croquemitaine’ (Serhoual 2002:332); 4) АНА: *tamza* ‘être fantastique, effrayant et malfaisant (femme ou an.) fantastique, n’appartenant pas à la race humaine (ni à celle des an. terrestres)’ (Foucauld 2005 [1951]: 1270); 5) GAD: *amziw* ‘ogre’, *tamza* ‘ogresse’ (Lanfry 2011 [1973]: 222); 6) AUY: *amzā* ‘ogre; strong, smart person; (rare) lion’ (Putten 2015: 56); 7) ZEN: quizá (*vid infra*) *iʔžəwi* ‘vent’, *tiʔžəwiʔd* ‘tournade’ (Taïne-Cheikh 2008: 67). La raíz posee un paralelo afroasiático evidente en ‘saisir’ (Cohen 1947: §232).

Nuevamente, advertimos la regla vista en {4}: **amC* se realiza *maC* por inviabilidad del grupo. En relación con la asociación que se hace en las fuentes etnohistóricas entre los *maxios* y ciertos fenómenos atmosféricos⁴⁸, cabe destacar que

⁴⁷ También se documentan las variantes *MAJOS* (en la misma copia de Marín de Cubas) y *MAGOS* (en la versión A’, copia de Millares Torres).

⁴⁸ «[...] Dicen que los veían en forma de nuuecitas a las orillas de el mar» (Escudero, *apud* Morales Padrón 1978: 439).



bajo la forma *tamzawit*, derivada del mismo verbo *amz* ‘tomar, agarrar, atrapar’, se recoge el significado de ‘tourbillon, ouragan, soufflé, tonerre’ (Laoust 1920: 190). Según Laoust (ibídem), ambas palabras están relacionadas por el hecho de que los bereberes creen que estos seres se desplazan a través de tales fenómenos atmosféricos.

4.2.6. *Equivale a */t/*

Todos los fonemas oclusivos del bereber se ven afectados por el fenómeno interdialectal de la palatalización. Así, el fonema **/t/* posee varias realizaciones:

- a. El contorno palatal de la vocal de estado /i/, unido al refuerzo articulatorio de la posición explosiva, puede causar que **/t/* ante /i/ se palatalice en [tʃ], tal como sucede en los dialectos tuareg de Gat (Basset 1883: 317; Nehlil 1909: 6) y de Air (Kossmann 2011b: §2.1.3). En el dialecto vecino de los *iwellemmeden*, [tʃ] se debilita en [ʃ].
- b. En cuanto al bereber del sur de Marruecos, Laoust (1936: XII) afirma: «la *t* se prononce souvent *ts*, chez les Aït Isaffen [entre Tiznit y Tafrawt], les Amanouz [al sur de Tafrawt], ou *tch*⁴⁹, chez les Ida Ou Kensous [noroeste de Tata]». Sin embargo, el autor no aclara si se trata de un fenómeno sistemático o está fonéticamente condicionado.

Parece, por tanto, constatarse cierta tendencia a la palatalización del prefijo de género femenino **/t/* (> [tʃ] > [ʃ]) en distribución complementaria (y quizá también en variación libre) en la periferia areal de dialectos oclusivos como el tuareg o el *tašlhit*. Como veremos, una distribución similar debió de ocurrir en el bereber de las islas, lo cual explicaría la existencia de numerosos topónimos femeninos que comienzan por /tʃ/- (Loutf 2007: 96-98) y por /h/- (procedente de la evolución de una sibilante palatal /ʃ/-).

{11} *XINAMAR* (GC) ‘topónimo que, bajo la forma *Jinámar*, designa actualmente una montaña y un valle habitado en Las Palmas de Gran Canaria’ (Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. II, cap. v, 45; *ca.* 1730 [1590]: 43v). Como los cronistas no ofrecen su significado, ni nos ocupa ahora estudiarlo, nos centraremos en el segmento *Xin-*, que, a nuestro modo de ver, nos remonta a un **tin-* ‘la de’ etimológico (cf. *Tinamar* ‘antigua designación del pueblo de San Mateo, Gran Canaria’). Esta morfología es típica de los topónimos bereberes (Laoust 1942: 201-19) y canarios (Loutf 2007: 101-4).

⁴⁹ Mediante esta grafía se suele representar el sonido [tʃ] en francés.



4.2.7. Conclusión

La grafía *x* conserva su valor durante mucho más tiempo que *g* ante *e*, *i* y *j*: al ser sorda, permanece como tal tras los cambios acaecidos durante el Siglo de Oro. Como hemos argumentado, su velarización es tardía y posterior al conjunto de fuentes Viana, Abreu Galindo, Espinosa, Escudero y Cedeño: en todas ellas, *x* debería de leerse como sibilante palatal sorda. Sin embargo, en la obra de Marín de Cubas (nacido en Telde en 1643), *x* ya representaría /h/. Además, como este autor fue copista de Escudero y Cedeño, no resulta extraño que en estos documentos nos encontremos con dobles como *TIRAJANA* (Cedeño *apud* Morales Padrón 1978: 363, 371 y Escudero *apud op. cit.*: 421, 487, 500, 501, 504) y *TIRAHANA* (Cedeño *apud op. cit.*: 387 y Escudero *apud op. cit.*: 437, 440), e incluso trueques de las grafías originales⁵⁰, como ocurre en *MAHOREROS* (Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. I, cap. XI, 15; Frutuoso 1964 [1590]: 14⁵¹), traspuesto a *MAJOREROS* (Escudero *apud op. cit.*: 459) y *MAXOREROS* (*op. cit.*: 439). En definitiva, la lectura de *x* no está exenta de problemas: en unos guanchismos, ambas variantes pueden explicarse desde el bereber, tratándose de disimilaciones entre uvulares y velares⁵² o líquidas vibrantes⁵³; en otros, se debe llevar a cabo un estudio concienzudo de las diferentes copias para determinar si el valor original es el aspirado, el sibilante, o lo son ambos.

4.3. GUANCHISMOS CON LA GRAFÍA H

4.3.1. La h es muda

La grafía *h*, sobre todo en posición inicial ante *a*, pudo ser muda en muchos casos debido a la ultracorrección que impone la analogía con las palabras españolas.

[12] *HANA* (T) ‘oveja’ (Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. III, cap. XII, 89v; *ca.* 1730 [1590]: 89). Advertimos los siguientes paralelismos: 1) TAM: *amyan* ‘bouc’ (Taifi 1991: 446); 3) RIF: *amyan* ‘bouc, jeune bouc, bouquetin’, *tamiyant* ‘jeune chèvre, chevrette qui n’a pas porté ou qui n’a eu qu’une seule portée’ (Serhoual 2002: 331); 4) AHA: *inay* ‘être nouveau, être neuf, être récent; peut avoir pour suj. des p., des an., des ch., des faits’, *āynas* ‘jeune hom.; jeune an.’ (Foucauld 2005 [1951]: 701), w: *āmāyno* ‘objet neuf, nouvel h./an., nouvelle chose’ (Prasse *et alii* 2003: 866); 7)

⁵⁰ Dificultad apuntada ya por Wölfel (1996 [1965]: v §§103, 177).

⁵¹ El autor registra también la variante *MAFOREIROS* (*op. cit.*: 8), con la cual suponemos que quiere representar un sonido aspirado, pues la *h* es muda en portugués.

⁵² *Vid.* la disimilación explicada en §4.1.1.

⁵³ Por ejemplo, dentro del rifeño se documentan las variantes *tirjt*, pl. *tirjin*; *tarjjit*, pl. *irəjjan*; *tirrixt*, pl. *tirriyin*; *arriš*, pl. *arrišat* ‘braise, tison’ (Serhoual 2002: 472), donde constatamos los alófonos [ʃ], [ʒ], [g], [x] y [ʁ] del fonema original */ʁ/, que parecen resultar de la disimilación del rasgo vibrante que comparte con /r/ (cf. Kossmann: 1999: iv, §27). Así, los dobles *TIRAJANA* y *TIRAHANA* podrían explicarse también desde el bereber, lo cual complica más aún la cuestión.



ZEN: *äynäh* ‘neuf, nouveau’, *aḍmäyini* ‘beau jeune homme, bel homme, petit d’animal’ (Taïne-Cheikh 2008: 589).

Si el guanchismo proviniese de esta raíz, la palabra podría haberse referido en origen a un cordero recental. Notamos cómo un hipotético grupo /jn/ bereber etimológico se transfonologiza en la /ɲ/ española.

4.3.2. La h intervocálica equivale a */w/

{13} *ARAHORMAZE* (GC) ‘higos verdes’ (Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. II, cap. v, 45; *ca.* 1730 [1590]: 43v). A nuestro juicio se trata de un compuesto formado por *ara* ‘fruit’ (Foucauld 2005 [1951]: 1649) y **ahormaze*, para el cual encontramos los siguientes cognados: 1) CHL: *tawərmust* ‘figue non mûre’ (Destaing 1920: 128); TAM: *agərbuz* ‘outré en peau de chèvre, qui s’est durcie’ (Taifi 1991: 165); 2) GKAB: *akurbuz* ‘non mûr (figue; qu’elle soit sur l’arbre ou cueillie)’ (Dallet 1982: 416), *qqərbəz* ‘être enflé, gonflé, être dur, sec, coriace’ (*op. cit.*: 674), *qqərqəc* ‘tomber avant maturité (fruit); ne pas produire de fruits mûrs’, *aqərquc* ‘figues tombées avant maturité’, *taqərquct* ‘figue pas mûre mais encore sur l’arbre’ (ibídem: 679); 3) RIF: *tagarbazt* ‘figue non mûre’ (Serhoual 2002: 136), *taruwzəšt* ‘figue immature’ (*op. cit.*: 103); *ziyzu*, *zəgzu* ‘bleuir, verdir’ (ibídem: 672, 680); *abarzyza*, *abaryyzaw* ‘presque mûr (fruit) sur le point de mûrir’ (*op. cit.*: 30); *agerwaz* ‘bègue’ (*op. cit.*: 138); 4) AHA: *bezuži* ‘gonfler’, *äbezgen* ‘fruit de l’arbre appelé en tām. *təhaq*, *äbezbez* ‘feuilles tendres de blé (ou d’orge) coupées et séchées’ (Foucauld 2005 [1951]: 118, 119); 5) GAD: *əβğəğ* ‘être mouillé, être gonflé d’humidité’ (Lanfry 2011[1973]: 6); 7) ZEN: *bäydiğ* ‘bleu, vert’ (Taïne-Cheikh 2008: 87).

Aunque la composición en bereber, como en todas las lenguas afroasiáticas, tiene un rendimiento muy escaso, es frecuente en la onomástica (Chaker 1984: 179, 182-3). Por ello, creemos que todos los sustantivos bereberes relacionados anteriormente están compuestos por una partícula de negación, a saber **wār* y sus aparentes alomorfos (*wər-*, *bar-*, *gər-*, *gar-*, *kur-*; quizá *qqər-*, derivado expresivo del anterior, etc.), más un verbo derivado de las raíces **Z-GZW* ‘estar verde’ o **BZ(G)* ‘estar húmedo, tierno o hinchado’ (Taifi 1991: 42, Dallet 1982: 62, Serhoual 2002: 38, Foucauld 2005 [1951]: 21-22, Lanfry 2011: §34). En formas como la canaria y la bereber *tawermust*, el radical **B* se ha nasalizado (/b/ > [m]) para disimularse de la */w/ del prefijo de negación; sin embargo, la sibilante se mantiene sonora en *ARAHORMAZE*, mientras que se infecta del rasgo sordo de la -/t/ en *tawermust*.

4.3.3. La h intervocálica proviene de */β/

{14} *VENAHOARE* (LP) ‘patria’ (Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. III, cap. I, 77), variante gráfica *BENAHOARE* (*op. cit.*, *ca.* 1730 [1590]: 75v). El topónimo debe descomponerse *Ben-ahoare*, cuyo primer segmento se corresponde con la hispanización del bereber **wan* ‘el de’, frecuente en toponimia (Laoust 1942: 201-19; Loutf 2007: 101-4). Encontramos los siguientes paralelos: 1) CHL: *tawrut* ‘troupeau’ (Destaing



1920: 286); 3) RIF: *twara* ‘troupeau de bétail’, *twirit* ‘habitation, logement, demeure’ (Serhoual 2002: 640); 4) AHA: *ahər* ‘(se) mettre en association, avoir/ posséder en commun’, *tāmahart* ‘place abandonnée d’un ancien campement’ (Foucauld 2005 [1951]: 634-7), *ehere* ‘menu bétail (chèvres ou moutons), troupeau de menu bétail; bien matériel (fortune, argent)’ (*op. cit.*: 639); MCH: *asihar* ‘lieu de rendez-vous, association, ligue, alliance’ (Heath 2006: 216); 6) AUY: *avîr* ‘wall’ (Putten 2015: 89); 7) ZEN: *ur*, *tart* ‘association’ (Taine-Cheikh 2008: 275).

Creemos que tanto el vocablo *BEN-ISAHARE*⁵⁴ (EH) ‘prisión subterránea’ (Torriani 1592: 86) como los etnónimos *MAHOR-AT-AS*⁵⁵ y *MAHOR-EROS* (F, L) (Viana 1604: 8) comparten la misma raíz, tratándose de derivados nominales de lugar y agente. Según Laoust (1942: 209), el sufijo bereber *-t* imprime una acepción colectiva a un sustantivo singular, sea cual sea su forma, asegurando Abenjalidún que se empleaba por los bereberes de la Antigüedad para designar tribus.

Todos los guanchismos que contienen esta raíz parecen reflejar a través de *h* la aspiración de una hipotética **/β/* protobereber (Kossmann 1999: {197}), rasgo fonológico innovador que caracteriza, en mayor o menor medida, al conjunto de hablas tuareg actuales. En efecto, si, por el contrario, los autores hispánicos hubiesen querido representar */w/* o */β/* (< **/β/*), habrían empleado las grafías ***Benahuare* y ***Benaquare*, respectivamente. Tampoco parece que *h* sea muda en *Benisahare*, pues representaría una */á:/* larga difícilmente perceptible por un oído hispánico (*vid.* la adaptación de las vocales largas árabes en romance en Grossmann 1969: 53-54). Por último, cabe mencionar que la aspiración de *Benahoare* no está exenta de problemas: va seguida de una vocal velar que se explica difícilmente siguiendo la secuencia evolutiva **/β/ > /h/* propuesta por Kossmann para este contorno⁵⁶. Desde nuestro punto de vista, el segmento *hoa* de *Benahoare* se explica mejor si reconstruimos un protofonema **/h^w/*⁵⁷ en lugar de **/β/*. Además, nos parece que ello ofrecería evoluciones más verosímiles⁵⁸, que economizan las oposiciones del sistema fonológico protobereber. El asunto requiere un estudio concienzudo que dejamos para otra ocasión.

⁵⁴ Aquí también parece haberse antepuesto la secuencia *wa n* ‘el de’ al sustantivo, cuya morfología nos remite a un plural.

⁵⁵ Nótese como, nuevamente, **amC > maC* por inviabilidad del grupo.

⁵⁶ Y no son los únicos guanchismos que parecen presentar esta vocal velar donde sus posibles paralelos bereberes presentan una simple aspirada procedente de **/β/* (*vid.* Wölfel 1996 [1965]: v §177): *AHOREN* (frente a *HARAN*, una vez más, sin labialización en El Hierro), *TEHAUNENEN* (aunque cf. *TAHATAN*, también para Gran Canaria, sin labialización), etc., cuyas etimologías trataremos en otra ocasión. Quizá también estemos ante el mismo fenómeno en *MAHOREROS* y *MAHORATA*.

⁵⁷ Esta posibilidad también la contempla Kossmann (1999: 132), aunque no la desarrolla, quizá por considerar que las consonantes labializadas son innovaciones posteriores de los dialectos septentrionales.

⁵⁸ Por ejemplo, la */w/* latina evolucionó a */β/* (fenómeno conocido como *betacismo*) y, posteriormente, en gran parte de los romances, lo hizo a */v/*. El paso de */β/* a */w/* en posición intervocálica resulta extraño de por sí: se necesita de la presencia de un segmento vocálico velar o de un fenómeno fonético que desplace a */β/* a la posición implosiva: cf. esp. *abuelo* [aβwélo] > [awélo] o lat. *CAPITĒLLUM > cab(i)diello > caudillo*.



4.3.4. *La h es expresiva*

{15} *AHENGUAREME* (LP) ‘antiguo señorío de La Palma’ (Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. III, cap. III, 79; *op. cit.* lib. III, cap. v, *ca.* 1730 [1590]: 80). A nuestro entender, se trata de un sustantivo compuesto que debería segmentarse *Ahenguareme*, pues parece presentar un prefijo *hm-* adosado al tema. Según Naït-Zerrad (2002: 360), este prefijo se emplea tanto para formar sustantivos deverbativos de lugar (p. ej. *əddəl* ‘jugar’ > *ahānsaddel* ‘lugar o terreno de juego’) como derivados nominales peyorativos (p. ej. *afus* ‘mano’ > *āhenfus* ‘mancha en un vestido’). No estudiaremos su etimología en profundidad, aunque coincidimos con Wölfel (1996 [1965]: v §264) en que el segundo término podría guardar relación con la palabra panbereber *ayrəm* ‘ville (autrefois fortifiée); village, hameau (avec des maisons en dur); petite forteresse, fortin, poste militaire’ (Prasse *et alii* 2003: 301).

4.3.5. *Equivale a [χ], realización de */ɣ/*

El fonema */ɣ/ bereber, representado mediante *y*, puede llegar a realizarse [χ] en algunos contornos, pudiendo generalizarse como única realización en algunas hablas. Como el español de la época solamente contaba con un fonema fricativo velar, a saber /h/, un hispanohablante debió de percibir [χ] como tal. En este sentido, Alarcos (1951: 32) señala que los arabismos del español sufrieron una suerte similar: la /x/ árabe se representó más frecuentemente mediante *f*; seguida por la vacilación *flh*.

{16} *GUEHEVEY* (LP) ‘charco’ (Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. III, cap. III, 79), var. *GUEHEBEY* (*op. cit.*, *ca.* 1730 [1590]: 78). El empleo de la diéresis o crema para señalar la pronunciación del diptongo en *gue* fue propuesta por primera vez por el gramático Juan Villar (1651: 288) en su *Arte de la lengua española*. Sin embargo, hasta la aparición de la primera ortografía de la RAE en 1741, su uso no estuvo extendido. Por esta razón, creemos que debería leerse **Güehavey*, palabra que parece reflejar el prefijo **w-* característico de los arcaísmos y de la toponimia bereberes septentrionales (Laoust 1920: 481-507, 1942: 206-215; Loutf 2007: 99-101). Encontramos los siguientes paralelismos: 1) TAM: *ybu* ‘être profond, creux’, *tiybi* ‘profondeur, qualité d’une chose profonde’, *lməybi* ‘puits’ (< ár., Taifi 1991: 179), *aybalu* ‘source, fontaine’ (*op. cit.*: 180), *taxabiyt* ‘jarre en terre, grande cruche, gargoulette, cuve à indigo’ (< ár., *op. cit.* 274); 2) GKAB: *aybalu* ‘source’ (Dallet 1982: 600); 3) RIF: *aybar* ‘source, fontaine d’eau, clôture, tas de pierres’ (Serhoual 2002: 378); WAR: *tisbəxt* ‘lac, marécage salé, bas-fond salé au sol mou’ (< ár., Delheure 1987: 290); 4) АНА: *äyabur* ‘enfoncement dans le flanc d’une montagne en forme de demi-cirque et raviné; ne se dit que de demi-cirques à pentes raides situés au flancs de montagnes et dont les eaux se rassemblent en un seul lit à la bouche du demi-cirque’ (Foucauld 2005 [1951]: 1690); MCH: *äybašät*, var. *äybašät* ‘(trou, fossé) devenir (plus) profond’ (Heath 2006: 157); 7) ZEN: *oʔvər* ‘être plein’ (*op. cit.*: 17) y quizá el *nomen loci* *äzäggi* ‘endroit où l’eau forme une mare provisoire, dépression retenant l’eau quelque temps après la pluie’ (Taïne-Cheikh 2008: 599).



Como hemos visto, la raíz también se encuentra en los préstamos del árabe, que parecen más próximos al guanchismo que las palabras nativas. Este hecho, más que hacernos pensar en una posible influencia árabe del bereber isleño, debe conducirnos a suponer una evolución fonética endógena: la semiconsonante */j/ bereber aparece rara vez como radical, procediendo en la mayoría de casos de disimilaciones o del debilitamiento de radicales débiles etimológicos (gutturales, líquidas, etc.). Así, su presencia en el guanchismo podría explicarse por la simple deslateralización del radical /l/ final. El esquema vocálico *e-e-e* de *GÜEHEBEY* presenta diferencias con respecto a un hipotético étimo **waxabiyt* que se deben a una hiperdiferenciación de las variantes contextuales de los fonemas bereberes */a/ e */i/, fenómeno que también se atestigua en los arabismos para contornos fonéticos similares (*vid.* Grossmann 1969: 51-64).

4.3.6. Equivale a */z/

Como la evolución */z/ > /h/ es muy importante dentro de la dialectología bereber, tratándose de un rasgo que caracteriza a las hablas tuareg septentrionales, en este apartado abordaremos el estudio de dos guanchismos.

{17a} *BENCHEHIGUA* (LG) ‘terra fresca’ (Frutuoso 1964 [1590]: 81), var. *MENCHEHIGUA* (Díaz Tanco 1934 [1590]: 30). Se trata de un topónimo compuesto por *ben*⁵⁹ (< **wa n* ‘el de’) y el sustantivo femenino **chehigua*. Para este último encontramos los siguientes paralelos: 1) TAM: *azgg^way* ‘rouge, couleur rouge’ (Taifi 1991: 818); 2) GKAB: *uzway* ‘tierra arcillosa’ (Dallet 1982: 961); 3) RIF: *uzwiw* ‘poussière de terre rouge’ (Serhoual 2002: 702); 4) AHA: *ihway* ‘être rouge, brun rougeâtre, être noir rougeâtre’ (Foucauld 2005 [1951]: 630-1); MCH: *ešaway* ‘petit terrain plat de gravier rouge’ (Heath 2006: 730); 5) GAD: *azggay* ‘rouge, de couleur rouge’ (Lanfry 2011 [1973]: 419); 6) AUY: *zuay* ‘to be red’ (Putten 2015: 98); 7) ZEN: *žobhā* ‘rouge’ (Taïne-Cheikh 2008: 615).

El esquema vocálico *e-i-a* del guanchismo parece remontarse a un *a-ə-a* nativo, propio del singular **tahəgg^wayt*⁶⁰. Obsérvese que el antropónimo palmero *AZUQUAHE* ‘moreno, negro’ (Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. III, cap. III: 79; *ca.* 1730 [1590]: 78), aparente paralelismo masculino singular del sustantivo anterior,

⁵⁹ /b/ se nasaliza por asimilación del rasgo nasal de /N/, de ahí que aparezca *Men-* en lugar de *Ben-* en la variante recogida por Díaz Tanco. Se trata de un fenómeno común en la toponimia y antroponimia canaria: *Mencáfete*, *Mintacaque*, *Maninidra*, etc.

⁶⁰ Cf. con los topónimos herreños *Tejeguete* (Frontera) y *Tejegüete* (Valverde), más próximos morfológicamente, que designan lugares cuya tierra es de color rojizo. Lo mismo ocurre con los majoreros *Tejuete* (Antigua) y *Tejuates* (Puerto del Rosario), los tinerfeños *Jagua* (Candelaria, Güímar, El Rosario, La Laguna y Santa Cruz, registrándose este último con la misma grafía en las Datas de Tenerife (Serra Ràfols 1978 [1496-1556]: §§ 128, 169, 308, 600, 1040, 1041, 1076, 1293, 1606)), *Ajagua* (Santa Cruz de Tenerife) y *Bijagua* (Arico); y los grancanarios *Bisbique* (Agaete, con var. *Berbique*, y Arucas), recogiénose *Bizbique* en un documento parroquial de finales del s. XVII referido a la comarca de Agaete (Cruz y Saavedra 1997: 211).



no presenta tal aspiración y que, por otra parte, vuelve a ocurrir */y/ bereber > [h] española (vid. *supra* GUEHEBEY).

{17b} TAHUYAN ‘faldetas de pieles pintadas’ (LG) (Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. I, cap. xv: 18v; *ca.* 1730 [1590]: 19v). Consideramos que posee su étimo en la raíz tuareg septentrional HY, pues se recoge: 4) w: *ihəy* ‘ê. assoupli (cuir)’ (Prasse *et alii* 2003: 347). Además, encontramos los siguientes paralelos nominales: 4) w: *təhit*, pl. *təhəyən* ‘asouplissement, mollesse’ y la construcción de *nomen agentis amihī* ‘cuir amolli’ (Prasse *et alii* 2003: 347); АНА: *tehayhayt*, pl. *tihayhayən* ‘sac en peu à longues franges (de forme particulière, servant de sac de voyage aux femmes)’ (Foucauld 2005 [1951]: 546), *tambit*⁶¹ ‘sac en peau de dimension moyenne (formée d’une seule peau tannée de chèvre, mouton, jeune mouflon, ou an. de même taille)’ (Foucauld 2005 [1951]: 1173); МСН: *tašayhatt* ‘peau décorative pour l’intérieur d’une tente; sacoche de selle décorative’ (Heath 2006: 734). Según Prasse (1969: 74, 79), esta /h/ proviene de */z/. En efecto, en el tuareg meridional encontramos variantes sin aspiración: Y: *tezǧǧawt* ‘sorte de sac en cuir (pour la graisse)’ (Prasse *et alii* 2003: 880), *ǧzayya* ‘sac à chameau (en peau de mouton/chèvre, brodé et muni de pompons en bas; pour stocker couvertures/peaux tannées)’ (*op. cit.*: 908). Y, además, en el resto de hablas bereberes: 1) TAM: *tazzeyawt* ‘panier’ (Amaniss 2012: 587); 2) GKAB: el derivado verbal *əmzi* ‘polir, lisser, être poli, lissé’, de donde el *nomen instrumenti azəmzi* ‘galet, pierre ou objet qui sert à polir’ (Dallet 1982: 531); 3) RIF: *azzyaw*, *azgaw* ‘grand couffin en alfa’, *tazzyawt* pl. *tizzyawin* ‘couffin, panier’ (Serhoual 2002: 704); 5) GAD: *ezzəz* ‘éplucher, nettoyer (un os)’ (Lanfry 2011[1973]: 408); 7) ZEN: *tǧzāyiʔd* ‘très grande sacoche, grand sac de voyage en cuir (fait dans une peau de vache, à l’exception du col fait en cuir d’ovin-caprin)’ (Taïne-Cheikh 2008: 604). Con respecto a su morfología, los aparentes morfemas *Ta-...-an* no reflejan claramente el esperado circunfijo **ti-...-en* del plural femenino bereber. Tampoco la hispanización explica la apertura del timbre en /a/ de ambas vocales. Por ello, pensamos que debe tratarse de una construcción parcial lexicalizada, efectuada a partir del pronombre **ta* ‘esta’ y un participio cuya oposición genérica se ha neutralizado (tendencia general del bereber septentrional, vid. Kossmann 2003: *passim*) **huy-an* ‘que está suavizada’.

A nuestro juicio, este guanchismo también podría resultar determinante a la hora de establecer los rasgos fonológicos de las hablas de cuatro islas en cuanto a la evolución de */z/: para Lanzarote y Fuerteventura se documenta el paralelismo formal y semántico MAHO ‘calzado de cuero de cabras’ (Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. I, cap. x: 13v; *ca.* 1730 [1590]: 14v), conservado solo oralmente en El Hierro (DBC: s.v. *majo*) y La Gomera (Perera López 2005: tomo II, vol. 13, §29). Nuevamente, el origen de la aspiración gomera parece remontar a una /h/ bereber

⁶¹ Obsérvese la cercanía fonética de su tema nominal a la palabra canaria *majo* (EH, LG, L, F) ‘calzado rústico en cuya confección se emplean, entre otros materiales, piel sin curtir o goma de coche’ (DBC: s.v.). Nuevamente, la inviabilidad del grupo /mh/ (o /mʒ/) de un hipotético **amjo* explica la forma *majo*.



proveniente de */z/, rasgo que comparte con las hablas majorera y lanzaroteña. Sin embargo, la aspiración herreña permanece oscura: no conocemos testimonios escritos de *majo* anteriores al reajuste de sibilantes. No obstante, no parece que estemos ante un préstamo léxico procedente de alguna de las restantes islas, pues algunos topónimos herreños de significado probable parecen corroborar este rasgo fonológico (cf. *Tejeguete* y *Tejeguete*, anteriormente mencionados).

4.3.7. Equivale a */f/

{18} *HERO* (EH) ‘fuente’, ‘endónimo de la isla de El Hierro’ y *HERA* ‘arena donde el agua estaba’, ambos referidos al Árbol Santo o Garoé (Viana 1604: 7v). Encontramos los siguientes paralelismos: 1) *TAM*: *tafrawt* ‘ruche; auge portative ou maçonée pour faire boire les animaux ou faire manger les chiens; bassin de réception d’un puits; bassin collecteur d’eau pour le moulin à eau; dépression de terrain, clairière, endroit dégagé dans un bois’; 3) *RIF*: *tafrawt* ‘abreuvoir’ (Serhoual 2002: 113); *SEY*: *tafrawt* ‘auge creusée dans un tronc que l’on trouve près de l’orifice d’un puits’ (Laoust 1920: 413); 4) *AHA*: *tāfarawt* ‘pièce de peau servant d’auge portative (pour faire boire les an.); auge (quelconque, de n’importe quelle matière et dimension portative ou maçonée’ (Foucauld 2005 [1951], I: 336); 5) *NEF*: *afra* ‘trou’ (Laoust 1920: 413); *GAD*: *iber* ‘canal, rigole, séguia d’irrigation’ (Lanfry 2011 [1973]: 25, 26); 6) *AUY*: *avur* ‘plate, tray made of palm leaves, also used to cover other vessels’, *tāvurit* ‘small plate, tray’ (Putten 2015: 89); 7) *ZEN*: *tfärägt* ‘bassin rectangulaire (servant de déversoir au puits), bassine’, *tfurguggäh* ‘trou dans un tronc d’arbre’ (Taïne-Cheikh 2008: 162).

Los cognados parecen remitirnos a una raíz protobereber */βRW/ cuyo primer radical evolucionaría a /h/ en tuareg dependiendo del contorno fonético⁶². La grafía *h* del guanchismo podría corresponder a una */f/ bereber, a juzgar por los paralelismos toponímicos que encontramos en el habla herreña, los cuales designan lugares donde se acumulaba agua, en ocasiones incluso relativamente cercanos al Árbol Santo: *La Fuente de Fireba*, *Los Charcos de Tifirabe*, *La Montaña de Afara* (todos en Valverde), *La Punta de Tifirabe* y las montañas de *Tifirabena* y *Tifirabena Chica* (todos en El Pinar). No obstante, resulta curioso el hecho de que en todos los ejemplos se haya evitado el grupo */fr/⁶³, viable en español: ¿nos remitirán a una realización *[h] original? ¿Se deberá a la conservación de las vocales breves bereberes? ¿O son simples vocales esvarabáticas hispánicas? Sin duda, el fenómeno requiere una investigación más profunda (vid. *infra FERO*, *FER*).

⁶² Cf. *həriwət* ‘creuser (en grattant légèrement le sol avec les mains (ou les pieds); déterrer; [...] peut avoir pour rég. dir. le sol, un trou à eau, un trou qlconque qu’on creuse dans le sol [...]’ (Foucauld 2005: 659).

⁶³ Es decir, no encontramos **Freba*, **Tifirabe*, **Afra*, **Tifirabena*, etc.



4.3.8. Equivale a una */t/ etimológica

Paralelamente a lo visto en §4.2.6, el fenómeno de fricativización de las oclusivas también es una tendencia general de las hablas bereberes, razón por la cual atraviesa las fronteras dialectales. En lo que respecta a los afijos de género femenino */t/, se advierte la siguiente evolución: */t/ > [θ] > [h] > cero.

- a. En cabilio, los afijos */t/ se realizan [θ], excepto en las hablas del extremo oriental (Encyclopédie Berbère: s.v. *Kabyle: la langue*).
- b. En el grupo cenete se registra la misma distribución para las hablas del Aurés (NE de Argelia), Chenua y Beni Menacer (O de Argel), Beni Snus (O de Orán), Beni Iznasen (Rif oriental) y el rifeño en general. También afecta a ciertas hablas *senhaya* del Norte, como las de Zuaua (en Yuryura), Zemmur (alrededor de Jemiset), Ayt Ndhir (circundando El Hayeb) e Izayan (en torno a Jenifra) y, excepcionalmente, a las del sur de Túnez, Yerba y Matmata (Laoust 1931: 20-21).
- c. En las hablas de Marruecos Central, excepto en el Alto Atlas y en Yebel Sagro, el prefijo */t/- puede llegar a realizarse [h]- (Encyclopédie Berbère: s.v. *Berber*; Laoust 1939: xx). Lo mismo ocurre en el gomara del Rif (El Hannouche 2008: 29) y en las hablas de Chenua (Encyclopédie Berbère: s.v. *Chenoua*), el Aurés (*op. cit.*: s.v. *Aurès*), Beni Iznasen (*op. cit.*: s.v. *Beni Snassen*), Ayt Warayn, Ayt Seghrouchen y Beni Snus (*op. cit.*: s.v. *Beni Snouss*).
- d. Con respecto al susí, Laoust (1936: XII, XIII) expone: «le spirantisme même n'est pas totalement exclu des parlers chleuhs ainsi qu'on le croit communément. On peut entendre, rarement il est vrai, des *th*, des *χ* (intermédiaire entre *k* et *ch*) et des *g*, phonèmes qui caractérisent surtout le consonantisme des parlers berabers du Nord et rifains».
- e. En Gadamés existen casos marginales de aspiración del prefijo */t/- (Encyclopédie Berbère: s.v. *Ghadamés*).
- f. En zenaga, la -/t/ después de vocal puede realizarse -[h] en casos muy concretos (Taïne-Cheikh 1999: 318-9).

Por ahora no hemos documentado ningún caso fiable de aspiración de los afijos /t/ para los guanchismos registrados antes de mediados del s. XVII, aunque no lo descartamos. Sin embargo, creemos haber hallado un posible caso de aspiración de una */t/ cuyo origen es distinto. En el bereber actual, nos encontramos esporádicamente con un sufijo verbonominal -*/T/ cuya función no está clara, pues aparece inexplicablemente en plurales como *anu-t-ən* (de *anu* 'pozo') y en verbos como *harġā-t* 'soñar'. Prasse (1972: 73) afirma que el origen de esta */T/ se encuentra en una */h/ protobereber, mientras que Putten (2016: §3.7) sostiene que pertenece a un estadio anterior, prefiriendo reconstruir */T/⁶⁴.

⁶⁴ Con la mayúscula indica que se trata de un protofonema cuyos rasgos pertinentes que lo oponen a */t/ resultan dudosos.



{19} *TIGULAHE* (EH) ‘lugar donde se encontraba el Árbol Santo’, «una cañada que va por un valle arriba desde la mar a dar a un frontón de un risco, donde está nacido en el mismo risco el árbol santo»⁶⁵ (Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. I, cap. xvii, 21-21v; *ca.* 1730 [1590]: 22v). Según Wölfel (1996 [1965]: iv §196), con quien coincidimos, la voz tiene un paralelismo con *TIGUALATE*, var. *TIGALATE* ‘cortinhas, ou cortiços, ou cafúas de gados’ (Frutuoso 1964 [1590]: 47). La vocalización *u-a* en el tema nominal y la vocal de estado /i/- nos conducen a suponer que se trata de un sustantivo femenino plural (*vid.* Prasse 1974: 14-15). Por lo tanto, creemos que tanto la /t/ de *TIGALATE* como la /h/ de *TIGULAHE* deben corresponder al sufijo descrito, habiéndose perdido la /N/ final.

Encontramos los siguientes paralelismos: 1) TAM: *gəllət* ‘stagner (eau), croupir’ (Naït-Zerrad 2002b: 786), por reduplicación, *glugəl* ‘stagner, croupir (eau)’ (Taifi 1991: 152), derivado *aglul* ‘stagnation (de l’eau); eau qui croupit, flaque’ (*op. cit.*: ibídem); CHL: *aglagal* ‘flaque (de sang, d’eau, d’urine)’ (Destaing 1920: 131); 2) GKAB: *gəll* ‘stagner, croupir’, var. *gəlləl* ‘être plat, sans écoulement, stagner’ (quizá -t > -l), por reduplicación *ggəlgəl* ‘être inondé en surface; être trop humecté, plein d’eau’ (Dallet 1982: 255-6), derivados *aguḡlu* ‘caillé (frais)’ (*op. cit.*: 256) y *aglagal* ‘terrain découvert; toponyme’ (*op. cit.*: 256); 3) MZA: *agəlgul* ‘jabot d’oiseau’ (Delheure 1984: 60); 4) Y: *gəlgəl* ‘ê. couvert/ richement garni de, ê. plein de’, derivado *agəlgul* ‘lieu couvert d’arbres et de végétation’, presente en topónimos (Prasse *et alii* 2003: 213); AHA: los compuestos *əḡelḡok* ‘petite dépression du sol où l’eau se conserve quelque temps’ (Foucauld 2005 [1951]: 430) y el panbereber *əḡelḡam* ‘réservoir d’eau naturel’ (*op. cit.*: 438); 5) GAD: quizá *taḡlalit* ‘farine, eau salée, pétries en pâte molle’ (Lanfry 2011 [1973]: 111); 7) ZEN: quizá *əḡrug* ‘verser, remplir par un orifice’ (Taïne-Cheikh 2008: 213) y el *nomen loci* *əzəḡgi* ‘endroit où l’eau forme une mare provisoire, dépression retenant l’eau quelque temps après la pluie’ (*op. cit.* 599, 560).

Vemos que el bereber del Medio Atlas conserva el morfema -t en el verbo *gəllət*. En los otros casos, la reduplicación expresiva, la asimilación al radical líquido o la simple pérdida oscurecen el étimo.

4.3.9. Equivale a una aspirada de origen desconocido */H/

{20} *AHEMEN* ‘agua’ (EH) (Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. I, cap. xviii, 22v), var. *AHEMON* (*op. cit.* *ca.* 1730 [1590]: 23v) nos remite al paralelo panbereber *aman* ‘agua’ (Prasse *et alii* 2003: 518). Esta *h* no parece haberse interpuesto entre las vocales para señalar un hiato, sino más bien para representar un sonido aspirado, pues también se documenta en el topónimo palmero *ADEYAHAMEN* ‘debajo del agua’

⁶⁵ La descripción de esta cañada parece remitirnos al actual Barranco del Charquillo, cuyo cauce discurre desde el Árbol Santo hasta el Hoyo del Barrio. El valle al que nos remite se conoce actualmente como Los Lomos y se caracteriza por poseer una gran cantidad de charcos artificiales excavados en greda.



(Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. III, cap. III, 79v; *ca.* 1730 [1590]: 78v, con var. *ADEHAMEN* en la misma hoja). Dentro de las hablas bereberes conocidas no existen cognados que permitan reconstruir una aspirada para esta palabra (cf. Galand 1991: 189); sin embargo, Prasse (1974: 176) reconstruye internamente **hamāhan* para el tuareg de Ahaggar. Se necesita más investigación para conocer cuál es el origen de esta aspiración, llamada **/h/ preprotobereber* por Putten (2016: §3.6). Por nuestra parte, resulta curioso que se conserve en La Palma, donde también parece que se conservó **/h^w/* (*vid.* {14}), fonema que se le opondría por el rasgo labializado.

4.4. GUANCHISMOS CON LA GRAFÍA F

4.4.1. *Equivale a /ff/*

{21} *FERO, FER* (EH) ‘fuerte’, ‘endónimo de El Hierro’ (Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. I, cap. XVII, 20v; *ca.* 1730 [1590]: 22). Encontramos los siguientes paralelismos: 1) TAM: *ifri* ‘grotte, caverne, abri sous roche, gîte, terrier’ (Taifi 1991: 120), CHL: *tifirt* ‘grande dalle rocheuse’ (Laoust 1942: §70); 2) GKAB: *ifri* ‘escarpement, rocher escarpé, grotte, abri sous roche’ (Dallet 1982: 218); 3) RIF: *afri, ifāri* ‘caverne, grotte, terrier, trou, antre’, *tasufra* ‘orifice de silo, trou, tombe’ (Serhoual 2002: 105); 4) AHA: *efāri* ‘aiguille rocheuse’ y *tafre* ‘petit mur en pierres sèches’ (Foucauld 2005 [1951]: 339); 5) GAD: *afara* ‘partie d’une chambre délimitée par une cloison basse ou quelque objet qui en tient lieu où l’on dépose grain, dattes, etc.’ (Lanfry 2011 [1973]: 92); 6) AUY: *avir* ‘wall’ (Putten 2015: 89).

No estamos seguros de si esta */ff/* se corresponde con la **/f/* protobereber o con una evolución de **/β/*. A juzgar por la proximidad semántica y formal con los cognados de {18}, ambas palabras, quizá antaño homónimas, pudieron haberse especializado a través de las diferentes evoluciones del protofonema en cuestión. Llama la atención la presencia de topónimos herreños como *La Fuga de Loprén*, *Las Fugas de Juapura* y *La Montaña de Joapira*, que designan fugas o montañas a modo de fortaleza. En *Loprén* parece que se ha querido reproducir un hipotético grupo bereber **/fr/* bajo la forma hispánica */pr/*, dado que en tal contorno, una hipotética **/β/* se habría reproducido mediante la correspondiente variante combinatoria del fonema */b/* hispánico: **Lobrén*.

4.4.2. *Equivale a /ff/* procedente de **/β/*

{22} *AHOF* ‘leche’ (TF) (Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. III, cap. XII, 89v; *ca.* 1730 [1590]: 89). Encontramos los siguientes paralelismos: 1) CHL: *ayu* ‘lait aigre, petit lait’ (Destaing 1920: 166); 2) GKAB: *iyi* ‘babeurre, petit lait’ (Dallet 1982: 599); 3) RIF: *ayu* ‘lait; petit lait’ (Serhoual 2002: 377); 4) AHA: *ax* ‘lait’ (Foucauld 2005 [1951]: 947); w: *ax, axu* ‘lait’ (Prasse *et alii* 2003: 845); 5) GAD: *yeff* ‘lait’ (Lanfry 2011 [1973]: 402); 6) AUY: *āyāβ*, var. *āyḥ* ‘milk’ (Putten 2015: 31); 7) ZEN: *iḥžž* ‘lait’ (Taïne-Cheikh 2008: 68).



Kossmann (1999: 89) reconstruye **ayəβ* para el protobereber y da cuenta de que, en posición final absoluta, esta *-/β/ suele perderse, vocalizarse o encontrarse como -/f/. Por lo tanto, en este caso, parece que nuestra -f remite a /f/ y no a una aspirada.

La *h* de *AHOF* también merece un comentario. En el cognado tuareg *ax*, el alófono [χ] proviene de la asimilación, por parte de /β/, del rasgo sordo de una antigua /f/ perdida (Kossmann 1999: 89, 242). Parece bastante probable, pues, que [χ] fuese el sonido que se pretendía reproducir mediante la *h* del guanchismo: de haberse tratado de una *y* (/β/) bereber, se habría hispanizado mediante la /g/ hispánica, teniendo en cuenta su posición intervocálica y su núcleo silábico velar /o/.

4.4.3. Equivale a una aspirada proveniente de */y/

{23} *TAFOSA*, *TAFÓS*⁶⁶ (TF) ‘leche que dan las hembras de ciertos animales a partir del segundo día después de paridas y hasta que se aclara’ (DDEC: s.v.). Encontramos los siguientes paralelismos: 1) TAM: *adəxs* ‘colostrum’ (Destaing 1920: 70); 2) GKAB: *adyəs* ‘colostrum, lait des huit premiers jours environ (ou même de deux ou trois semaines)’ (Dallet 1982: 149); 3) RIF: *adxəs*, var. *adyəs* ‘premier lait d’une bête qui a vélé (vache surtout), colostrum’ (Serhoual 2002: 54); 4) AHA: *edəyəs* ‘lait des 24 heures qui suivent la mise bas’ (Foucauld 2005 [1951]: 244); 5); 7) ZEN: *ädi?ǝ* ‘colostrum’ (Taïne-Cheikh 2008: 92).

Nuevamente, notamos que la inviabilidad del grupo /dh/ en español ha impuesto la regla aCC > CaC: **adfəs* /ádhos/-ládfos/ > **dafəs* > *tafəs* - *tafosa*. Quizá la analogía con otros guanchismos de significado similar que comenzaban por *t-* (marca de género femenino) impuso la *t-* inicial y la acentuación oxítone⁶⁷. En efecto, los estudios lexicográficos de Díaz Alayón (1991: 121) recogen la variante *TAFOR* en el norte de Tenerife con el significado de ‘primera leche que dan las reses recién paridas durante los ocho primeros días’. A nuestro juicio, se trata de una palabra que también remonta al rico campo semántico bereber de la leche, pero que posee un origen diferente al de *TAFÓS* y *TAFOSA*, con la que parece haber interferido: 1) TAM: *tafurt* ‘crème de lait’ (Taifi 1991: 120); 2) GKAB: *afrar* ‘crème de lait’ (Dallet 1982: 217); 3) RIF: *tafrirt* ‘peau, pellicule du lait; crème du lait qu’on a fait bouillir’ (Serhoual 2002: 106); 4) AHA: *afrâr* ‘crème’ (Foucauld 2005 [1951]: 355); 5) GAD: quizá *tafra* ‘peau de la datté’; 7) ZEN: *fürärä* ‘crème du lait, couche qui se forme quand le lait caille’ (Taïne-Cheikh 2008: 163).

⁶⁶ Díaz Alayón (1991: 121) registra la variante *TAFOSA* en el Valle de Güimar (sur de Tenerife): desde nuestro punto de vista, una zona extremadamente conservadora de la toponimia guanche si la comparamos con el norte de la isla y con las poblaciones circundantes. *TAFÓS* solamente lo registra en San Isidro (localidad sureña). Una tercera variante, *TAFÓ*, aparentemente resultante de la aspiración de las consonantes finales, posee una distribución menos clara: se documenta tanto en el norte como en el sur de la isla.

⁶⁷ En los dialectos septentrionales y en tuareg esta palabra lleva el acento en la vocal de estado.



En el aparente paralelismo *ADAGO* (LP) ‘leche de cabras’ (Abreu Galindo *ca.* 1680 [1590]: lib. III, cap. IV, 80; *ca.* 1730 [1590]: 79) parece que se ha optado por la epéntesis vocálica para obtener la sílaba abierta: **adyəs* > *adago*. Wölfel (1996 [1965]: IV §248) propone la segmentación *AD-AGO* y trata de aproximar el segundo formante a los cognados bereberes de ‘leche’ (*vid.* *AHOF*); sin embargo, el primer formante resulta difícilmente explicable desde el bereber actual. En todo caso, nótese su similitud morfológica con la palabra, también palmera, *AD-IRJIRJA*.

5. CONCLUSIÓN

Hemos visto que la interpretación de los guanchismos anteriores a mediados del XVII ofrece resultados más verosímiles si leemos las grafías *ge*, *gi*, *x* y *j* como sibilantes palatales. Dicha lectura, además, advierte rasgos fonéticos propios de las hablas bereberes actuales. También hemos comprobado que tanto *f* como *h* pueden remitirnos a un fonema aspirado.

Los guanchismos estudiados presentan características fonéticas que evidencian estados evolutivos diferentes, aunque generalmente innovadores, para las hablas de cada isla. Los correspondientes a Tenerife y La Gomera son los que presentan el estado más avanzado de evolución: ambas islas parecen compartir la asibilación de las velares palatalizadas etimológicas, típica de las hablas cenetes⁶⁸. Por otra parte, La Gomera presenta además la aspiración de */z/, rasgo no cenete sino tuareg septentrional que comparte con Lanzarote, Fuerteventura y, quizá, El Hierro. Con respecto a este último fonema, su evolución en el resto de islas parece haberse detenido en un estadio anterior de palatalización⁶⁹, aunque también existen casos de conservación⁷⁰. Esta innovación, característica del tuareg actual, parece ser muy reciente, incluso posterior a la conquista árabe (Prasse 1972: 45-6), razón por la cual debe tratarse de una tendencia general del sistema.

Con respecto a */β/, las hablas de El Hierro, La Palma, Tenerife, Gran Canaria, Lanzarote y Fuerteventura parecen haber conservado su realización aspirada en posición intervocálica, estadio que también se corresponde con el del tuareg actual y que supone una innovación importante, pues las hablas arcaizantes actuales de Gadamés y Auyila (Libia), en opinión de los especialistas, parecen conservar el fonema original, o al menos, un estadio anterior (cf. {14}).

Pese a que todos estos resultados son parciales y requieren mayor investigación, nos parecen suficientes para advertir algunos rasgos propios de las hablas bereberes del archipiélago: su estado generalmente innovador en el plano fonológico,

⁶⁸ La [k] de *Abicor* (TF, *vid.* {1}) no contradice este rasgo, pues representa la neutralización del rasgo palatal de */c/ ante vocal velar típica de las hablas cenetes (Kossmann 1999: 206).

⁶⁹ Podría ser el caso de Tenerife: cf. *JAGUA* en {17a}, cuya sibilante parece corresponder a /ʒ/ (< */z/) bereber.

⁷⁰ Nuevamente, La Palma aparenta poseer un habla más conservadora (cf. *AZUQUAHE*). Lo mismo ocurre con Gran Canaria, pues la /s/ de *BISBIQUE* parece remontarnos a una /z/ bereber.

la imposibilidad de encajarlas dentro de los grupos dialectales actuales⁷¹, y su riqueza y conservadurismo morfológicos⁷². Estos rasgos aparentemente contradictorios solamente pueden explicarse a partir de una importante evolución endógena desde un estadio antiguo del bereber: la presencia de una */H/ en los cognados de ‘agua’ es una prueba importante de ello, pues, como ya mencionamos, no hay evidencias de este protofonema en los dialectos conocidos que permitan su reconstrucción en protobereber.

RECIBIDO: septiembre de 2016; ACEPTADO: diciembre de 2016.



⁷¹ Por ejemplo, en el plano léxico-semántico, es imposible encajar un guanchismo en un grupo dialectal concreto: todos ellos presentan raíces que no solo son panbereberes sino también afroasiáticas en la mayoría de los casos.

⁷² Hemos visto que la derivación nominal por prefijación era un recurso productivo, a diferencia de lo que sucede actualmente en los dialectos bereberes septentrionales. También encontramos ejemplos de derivación expresiva por prefijación, reduplicación y modificación del timbre de los radicales.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2010): *Diccionario básico de canarismos*. URL: <http://www.academiacanarialengua.org/diccionario/>; 16-11-16.
- AA.VV.: *Encyclopédie Berbère*. URL: <https://encyclopedieberbere.revues.org/>; 16-11-16.
- ABERCROMBY, John (1990 [1917]): *Estudio de la antigua lengua de las Islas Canarias*, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- ABREU GALINDO, Juan de (ca. 1590): *Conquista de las Canarias pr. Fr. Juan de Abreu Galindo*, manuscrito copiado por Juan Núñez de la Peña ca. 1680 y archivado por el CEDOCAM como FA CAN 964 NUÑ: CEDOCAM.
- (ca. 1590): *Historia de la conquista de las siete yslas de Gran Canaria*, manuscrito anónimo copiado ca. 1730 y archivado como el Ms. 191 de la Biblioteca Municipal Central de Santa Cruz de Tenerife (BMSCT).
- ALARCOS LLORACH, Emilio (2015 [1950]): *Fonología española*, Madrid: Gredos.
- AMANISS, Ali (2012): *Dictionnaire tamazight-français (parlers du Maroc-Central)*. Disponible online en www.miktex.org (16/11/16).
- ARIZA VIGUERA, Manuel (2012): *Fonología y fonética históricas del español*, Madrid: Arco Libros.
- BARRIOS GARCÍA, José (1995): «Abreu Galindo: una revisión necesaria», en *IV Jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*, tomo I: 117-137.
- BASSET, René (1883): «Notes de lexicographie berbère. Ière série: I- Dialecte du Rif; II- Dialecte de Djerbah, III- Dialecte de Ghat; IV- Dialecte de Kel Ouï», *Journal Asiatique avril-mai-juin 1883*: 281-342.
- BEGUINOT, Francesco (1942): *Il berbero nefusi di Fassâto: grammatica, testi raccolti dalla viva voce, vocabolarietti*, Roma: Istituto per l'Oriente.
- BOUNFOUR, Abdellah y Abdellah BOUMALEK (2001): *Vocabulaire usuel du tachelbit. Tachelbit-français*, Rabat: Centre Tarik Ibn Ziyad.
- CATALÁN, Diego (1958): «Génesis del español atlántico. Ondas varias a través del océano», *Revista de Historia Canaria*, tomo 24, núms. 123-124: 232-42.
- (1989): *El español, orígenes de su diversidad*, Madrid: Paraninfo.
- CEBRIÁN LATASA, José Antonio (2008): «Gonzalo Argote de Molina y su *Historia de Canarias* inacabada», *Cartas diferentes. Revista canaria de patrimonio documental*, 4: 17-104.
- CHAKER, Salem (1984): *Textes en linguistique berbère (introduction au domaine berbère)*, Paris: CNRS.
- (1995): *Linguistique berbère. Études de syntaxe et de diachronie*, Paris: Peeters.
- COHEN, Marcel (1947): *Essai comparatif sur le vocabulaire et la phonétique du chamito-sémitique*, Paris: Champion.
- CORRIENTES, Federico (2004): *Diccionario español-árabe*, Barcelona: Herder.
- CRUZ Y SAAVEDRA, Antonio (1997): «Documentos para la historia del arte: los archivos parroquiales en la villa de Agaete», *Revista de Historia Canaria*, 179: 195-239.
- CUERVO, Rufino José (1895): *Disquisiciones sobre antigua ortografía y pronunciación castellanas*, Mâcon: Protat Frères.
- DALLET, Jean-Marie (1982): *Dictionnaire kabyle-français. Parler des At Mangellat*, Paris: SELAF.



- DELHEURE, Jean (1984): *Ağraw n yiwalen tumzabt t-tfransist. Dictionnaire Mozabite-Français*, Paris: SELAF.
- (1987): *Agerraw n yiwalen teggargrent-tarumit. Dictionnaire Ouargli-Français*, Paris: SELAF.
- DESTAING, Edmond (1920): *Étude sur la tachelhît du Souïs 1. Vocabulaire français-berbère*, Paris: Éditions Ernest Leroux.
- (2000-2001 [1915]): «Essai de classification des dialectes berbères du Maroc», *Études et Documents Berbères* 19-20: 85-101.
- (2007 [1914]): *Dictionnaire français-berbère, dialecte des Beni-Snous*, Paris: L'Harmattan.
- DÍAZ ALAYÓN, Carmen (1991): «Canarismos en el campo léxico de la ganadería», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 10: 109-126.
- DRAY, Maurice (2001): *Dictionnaire berbère-français. Dialecte des Ntifu*, Paris: L'Harmattan.
- EL HANNOUCHE, Jamal (2008): *Ghomara Berber. A brief grammatical survey*. Leiden, URL: http://web.archive.org/web/20120316143043/http://www.alfa-desk.nl/ghomara/Ghomara_Berber_A_Brief_Grammatical_Survey_by_J_el_Hannouche.pdf; 16-11-2016.
- ESPINOSA, Alonso de (1594): *Del origen y milagros de la Santa Imagen de nuestra Señora de Candelaria, que apareció en la isla de Tenerife, con la descripción de esta Isla*, Sevilla: Juan de León.
- FOUCAULD, Charles de (2005 [1951]): *Dictionnaire touareg-français. Dialecte de l'Ahaggar. Tome 1-4*, Paris: L'Harmattan.
- FRUTUOSO, Gaspar (1964 [1590]): *Las Islas Canarias, de Saudades da Terra*, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- GALAND, Lionel (1991): «¿Es el bereber la clave para el canario?», traducción al español por Carmen Díaz Alayón, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 10: 185-194.
- (2010): *Regards sur le berbère*, Milano: Centro Studi Camito-Semitici di Milano.
- GROSSMANN, María (1969): «La adaptación de los fonemas árabes al sistema fonológico del romance», *Revue Roumaine de Linguistique*, XIV: 51-64.
- HEATH, Jeffrey (2006): *Dictionnaire touareg du Mali. Tamachek-anglais-français*, Paris: Karthala.
- IBÁÑEZ, Esteban (1954): *Diccionario español-baamaraní (dialecto bereber de Ifni)*, Madrid: Instituto de Estudios Africanos.
- KOSSMANN, Maarten (1999): *Essai sur la phonologie du proto-berbère*, Köln: Rüdiger Köppe Verlag.
- (2001): «The origin of the Glotal Stop in Zenaga and its Reflexes in the other Berber Languages», en *Africa und Übersee*: 61-100.
- (2003): «The origin of the Berber “participle”», en *Selected comparative-historical linguistic studies in memory of Igor M. Diakonoff*: 27-40.
- (2011a): *Berber subclassification (preliminary version)*. URL: http://www.academia.edu/8902056/Berber_subclassification_preliminary_version; 16-11-16.
- (2011b): *A grammar of Ayer touareg (Niger)*, Köln: Rüdiger Köppe Verlag.
- LANFRY, Jacques (2011 [1973]): *Dictionnaire de berbère libyen (Ghadamès)*, Tizi-Ouzou: Achab.
- LAOUST, Émile (1931): *Siwa I. Son parler*, Paris: Publications de l'Institut des Hautes-Études Marocaines.
- (1936): *Cours de berbère marocain. Dialectes du Sous, du Haut et de l'Anti Atlas*, Paris: Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales.



- (1939): *Cours de berbère marocain. Dialecte du Maroc Central, Zemmour, Beni Mtir, Beni Mguild, Zayan, Ait Sgougou, Ichquern*, Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- (1942): *Contribution à un étude de la toponymie du Haut Atlas. Adrar n Deren d'après les cartes de Jean Dresch*, Paris: Geuthner.
- LAPESA, Rafael (1981 [1942]): *Historia de la lengua española*, Madrid: Gredos.
- LOUTE, Abraham (2007): «Rasgos morfológicos de la toponimia no hispánica canaria vista desde el bereber», *Almogaren*, XXXVIII: 69-112.
- MARTINET, André (1974 [1964]): *Economía de los cambios fonéticos. Tratado de fonología diacrónica*, Madrid: Gredos.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1980 [1926]): *Orígenes del español*, Madrid: Espasa-Calpe.
- (1985 [1904]): *Manual de gramática histórica española*, Madrid: Espasa-Calpe.
- (2005): *Historia de la lengua española*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal y Real Academia Española.
- MORALES PADRÓN, FRANCISCO (1978): *Canarias: crónicas de su Conquista*, Sevilla: El Museo Canario y Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas.
- NAÏT-ZERRAD, Kamal (1997): *Dictionnaire des racines berbères (formes attestés) I (A-BEZZ)*, Paris: Peeters.
- (1999): *Dictionnaire des racines berbères (formes attestés) II (C-DEN)*, Paris: Peeters.
- (2001): «Esquisse d'une classification linguistique des parlers berbères», *Al-Andalus-Magreb*, 8-9: 389-412.
- (2002a): «Les préfixes expressifs en berbère», en *Textes de linguistique berbère. Mémorial Werner Vycichl*, Paris: L'Harmattan, 349-372.
- (2002b): *Dictionnaire des racines berbères (formes attestés) III (D-GEY)*, Paris: Peeters.
- (2004): *Linguistique berbère et applications*, Paris: L'Harmattan.
- (2011): *Mémento grammatical et orthographique de berbère (Kabyle-Chleuh-Rifain)*, Paris: L'Harmattan.
- NEHLIL, Mohamad (1909): *Étude sur le dialecte de Ghat*, Paris: Ernest Leroux.
- PENNY, Ralph (2012 [1993]): *Gramática histórica del español*, Barcelona: Ariel.
- PERERA LÓPEZ, José (2005): *La toponimia de La Gomera*, La Gomera: AIDER La Gomera.
- PRASSE, Karl G. (1972): *Manuel de Grammaire Touarègue (tāhāggart) I-III. Phonétique - Ecriture - Pronom*, Copenhague: Éditions de l'Université de Copenhague.
- (1973): *Manuel de Grammaire Touarègue (tāhāggart) VI-VII. Verbe*, Copenhague: Akademisk Forlag.
- (1974): *Manuel de Grammaire Touarègue (tāhāggart) IV-V. Nom*, Copenhague: Akademisk Forlag.
- *et alii* (2003): *Dictionnaire touareg-français*. Volúmenes I: A-L y II: M-Z, Copenhague: Museum Tusulanum Press.
- (2010): *Tuareg Elementary Course (Tahāggart)*, Köln: Rüdiger Köppe Verlag.
- PUTTEN, Marijn van (2015): *An Aujila Berber vocabulary with etymological notes*. URL: <http://leidenuniv.academia.edu/MarijnvPutten>; 16-11-16.



- (2016): *Introducción al estudio diacrónico del bereber*, traducción de Jonay Acosta y José Juan Batista, en prensa.
- QUILIS MORALES, ANTONIO (2015 [2012]): *Fonética histórica y fonología diacrónica*, Madrid: UNED.
- RODRÍGUEZ MOÑO, A.R. (1934 [1950]): «Los triunfos canarios de Vasco Díaz Tanco», *El Museo Canario*, Año II, 2: 11-37.
- SABIR, AHMED (2008): *Las Canarias prehispanicas y el Norte de África. El ejemplo de Marruecos. Paralelismos lingüísticos y culturales*, Rabat: Institute Royal de la Culture Amazighe.
- (2010): *Taknarit. Diccionario Español-Amasigh Amasigh-Español*, Agadir: edición del autor.
- SÁNCHEZ MÉNDEZ, JUAN PEDRO (2013): «La pronunciación en la prolongación americana del español: avances y premisas para su estudio», en M.^a Teresa Echenique Elizondo y Fco. Javier Latorre Grau (eds.), *Historia de la pronunciación de la lengua castellana*, Valencia: Tirant Humanidades, 527-597.
- SARRIONANDIA, PEDRO H. y ESTEBAN IBÁÑEZ (2007): *Diccionario español-rifeño rifeño-español*, Barcelona: UNED de Melilla y Bellaterra.
- SERHOUAL, MOHAMED (2002): *Dictionnaire tarifit-français*, Tétouan: Université Abdelmalek Saâdi.
- SERRA RÀFOLS, ELÍAS (1978): *Las datas de Tenerife. (Libros I a IV de datas originales)*, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- SLANE, WILLIAM MACGUCKIN DE (1856): *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, tomo 3, Alger: Imprimerie du Gouvernement.
- TAIFI, MILLOUD (1991): *Dictionnaire tamazight-français (parlers du Maroc central)*, Paris: L'Harmattan.
- TAINE-CHEIKH, CATHERINE (1999): «Le zénaga de Mauritanie à la lumière du berbère commun», en Marcello Lamberti y Livia Tonelli: *Afroasiatica Tergestina*, Padova: Unipress, 299-323.
- (2008): *Dictionnaire zénaga-français*, Köln: Rüdiger Köppe Verlag.
- TORRIANI, LEONARDO (1590): *Descrittione et historia del regno de l'isole Canarie gia dette le Fortunate con il parere delle loro fortificationi*. Manuscrito original almacenado como el Ms. 314 de la biblioteca de la Universidade de Coimbra.
- VIANA, ANTONIO DE (1604): *Antigüedades de las islas afortunadas de la Gran Canaria, conquista de Tenerife y apareamiento de la ymagen de Cadelaria*. Sevilla: Bartolome Gomes.
- VILLAR, JUAN (1651): *Arte de la lengua española reducida a reglas, y preceptos de rigurosa gramática: con notas, y apuntamientos utilísimos para el perfeto conocimiento de esta, y de la lengua latina*, Valencia: Francisco Verengel.
- WÖLFEL, DOMINIK JOSEF (1996 [1965]): *Monumenta Linguae Canariae*. Traducción al español de Marcos Sarmiento, Islas Canarias: Dirección General de Patrimonio Histórico, 2 vols.



VIDA ARTIFICIAL: EL CÍBORG, REPRESENTACIÓN POSMODERNA DE NUESTRAS ANSIEDADES

Ana Isabel Bonachera García*
Universidad de Almería

RESUMEN

En el contexto de la posmodernidad, el cÍborg emerge como una nueva imagen del autómata moderno. Dentro de este estudio, atenderemos a este nuevo ser que, a diferencia del robot, muestra una apariencia humanoide y es emocionalmente autónomo. Atendiendo a esto último, el cÍborg representa una mayor ansiedad ya que difumina la frontera entre humano y máquina. A través de ejemplos específicos de cÍborgs en la literatura y el cine, vamos a tratar de delimitar dicha frontera y analizar las preocupaciones provocadas por la transgresión de este límite. El cÍborg es una nueva figuración de la imaginada consecuencia de la relación de interdependencia entre el ser humano y la máquina. Se teme no solo la pérdida de control de la tecnología, sino también la pérdida de la humanidad.

PALABRAS CLAVE: posmodernidad, cÍborg, ontología, transgresión, ansiedades.

ABSTRACT

«Artificial Life: The *Cyborg*, postmodern representation of our anxieties». Within the context of postmodernity, the *cyborg* emerges as a new image of the modern automaton. Within this study, we will deal with this new being that, unlike the robot, has a human appearance and is emotionally autonomous. Taking into consideration this last feature, the *cyborg* represents an increased anxiety, since it blurs the borderline between human and machine. Throughout specific examples of *cyborgs* in literature and film, we will try to delimit this borderline and analyse the anxieties caused by the transgression of this limit. The *cyborg* is a new figuration of the imagined consequence of the interdependent relationship between man and machine. We fear not only the loss of control of technology, but also the loss of humanity.

KEYWORDS: postmodernity, *cyborg*, ontology, transgression, anxieties.



1. INTRODUCCIÓN

La velocidad de los avances de los dos últimos siglos es sorprendente, de tal forma que la sociedad ha experimentado una serie de sentimientos encontrados, como confianza, rechazo, amor u odio, que derivan de un estado de ansiedad ante este nuevo entorno. A lo largo del proceso tecnológico, han existido puntos de inflexión y periodos de rápido desarrollo. Estos cambios han ido a su vez acompañados de constantes preocupaciones. Cada invención que aparece con el fin de solucionar un problema trae consigo una complicación latente dentro de la relación binaria *humano-máquina*. El género de ciencia ficción nos ha servido para plantear diversas cuestiones que van desde el desarrollo científico-tecnológico hasta la representación de los seres humanos y de la sociedad, ilustrando el reto que ha supuesto para la humanidad adaptarse a los nuevos tiempos.

La metáfora de la máquina ha servido para explicar nuestro universo planetario, biológico, psíquico y social. Esta era posmoderna está estrechamente relacionada con el avance digital y el espacio virtual como una segunda forma de vida, caracterizada por una relación de interdependencia entre el ser humano y la máquina. Las máquinas permiten el progreso idílico, pero también pueden ser motivo de aniquilamiento de nuestra especie.

Miquel Domènech y Francisco J. Tirado (2002: 220) definen la «posmodernidad» como un periodo de hibridación, donde nos encontramos con la combinación de criaturas humanas, ecosistemas y programas informáticos, produciendo una red a raíz de la cual se concibe la «biopolítica» del siglo XXI. El ser humano se integra con la tecnología, de tal forma que la frontera que delimita nuestro cuerpo, para saber dónde comienza lo orgánico y dónde lo inorgánico, se ha difuminado. Las historias sobre cuerpos híbridos (naturales y mecánicos) han abierto la puerta a nuevas ontologías, mostrándonos seres híbridos en los cuales los dualismos occidentales (natural/artificial, humano/máquina, orgánico/inorgánico, hombre/mujer...) se han borrado. Así pues, el cibernético (neologismo que se compone de la abreviación *cib-* —«cibernético»— y de la abreviación *-org* —«organismo»—) encarna la fusión del ser humano con la tecnología, de modo que estos elementos inorgánicos forman parte del ser humano, desempeñando una función natural. Donna Haraway (1995: 254) argumenta en favor del «*cyborg* como una ficción que abarca nuestra realidad social y corporal y como un recurso imaginativo sugerente de acoplamientos muy fructíferos». Películas como *Blade Runner* (1982), la saga *Terminator* (1984; 1991; 2003; 2009) o la trilogía *RoboCop* (1987; 1990; 1993) se han centrado en la simulación y la reproducción tecnológica del cuerpo humano, sacando a la luz cuestiones acerca de la identidad y mostrando escenas saturadas con imágenes de complejos organismos cibernéticos que amenazan con eliminar los límites que tradicionalmente han

* Este trabajo forma parte del proyecto realizado por el Grupo de Investigación Lindisfarne en el marco del CEI Patrimonio, Universidad de Almería.



definido al ser humano. Entonces, solo nos cabe preguntarnos ¿qué arquetipos del cuerpo humano se muestran en los medios?, ¿cómo influyen las nuevas tecnologías en nuestro cuerpo y en nuestra percepción?, ¿qué significa ser «humano»? ¿dónde deberíamos localizar la esencia de nuestra humanidad? y ¿cuáles son los miedos que crea la transgresión de los dualismos tradicionales tales como natural/artificial, humano/máquina, orgánico/inorgánico? A lo largo de este artículo trataremos de resolver estas cuestiones.

2. VIDA ARTIFICIAL: EL ROBOT, EL ANDROIDE/LA GINOIDE, EL REPLICANTE Y EL CÍBORG

2.1. EL ROBOT

El término «robot» proviene del vocablo checo *robota*, que significa «esclavitud» o «servidumbre». Este término apareció por primera vez en la obra teatral *RUR (Rossum's Universal Robots)*, escrita por Karel Čapek junto a su hermano Josef Čapek, en 1920.

Un robot es un dispositivo generalmente mecánico que desempeña tareas bajo supervisión humana, a través de un programa preestablecido o bien siguiendo un conjunto de órdenes mediante el uso de la inteligencia artificial. Las tareas que suelen desempeñar son aquellas que reemplazan o extienden el trabajo del ser humano, e.g., la manipulación de grandes cargas, trabajos en el espacio, trabajos monótonos como el ensamblaje, etc.: «Hacen aquello para lo que han sido diseñados y nunca se van por los cerros de Úbeda» (Asimov, 1995: 112). Lo más llamativo de los robots ha sido su aspecto externo. Podemos encontrar un robot antropomorfo (conocido con el nombre de «androide»), como C3PO de *La guerra de las galaxias* o Sony de *Yo, robot* (2004). Otros robots presentan una silueta vagamente humanoide, como Robbie de *Planeta prohibido* (1956) o el robot B9 de *Perdidos en el espacio* (1965-1968), mientras que el robot R2D2 de *La guerra de las galaxias* carece de cualquier rasgo humano.

La cuestión del robot ha sido también espacio de reflexión de las grandes interrogantes de la humanidad, ya sea como instrumento y medio de deliberación para debatir acerca de los avances tecnológicos o para tratar cuestiones más específicas como «la comprensión y el estudio del cuerpo humano, la creación de un nuevo ser autónomo [...], las diferencias de género, la belleza ideal, la monstruosidad, el doble, la sostenibilidad de la biosfera, entre otros muchos» (Córdoba, 2007: 219).

Desde la proyección del robot en la ciencia ficción, las orientaciones del robot están estrechamente vinculadas a las máquinas que, en su génesis, carecen de algún tipo de emoción, sentimiento o empatía humana. En el ámbito del cine y de la literatura, estas máquinas poseen caracterizaciones muy diversas que van desde grandes naves autónomas hasta criaturas con aspecto humanoide (androides).



2.2. EL ANDROIDE/LA GINOIDE¹

Un «androide»/«ginoide» es un robot que trata de imitar, total o parcialmente, el aspecto y el comportamiento del ser humano. El interés de réplica de la vida orgánica se remonta a cientos de años atrás; uno de los colosos de Memnón, que emitía sonidos al amanecer debido a cambios de temperatura, o una de las estatuas de Osiris, que despedía fuego por los ojos gracias a un procedimiento manual, son buena muestra de ello. Lo particular de los autómatas de principios del siglo XVIII es que conseguían moverse gracias a un mecanismo de relojería hasta que, con la invención de la electricidad, se pudieron crear otros tipos de autómatas, antes de que existiera la capacidad para programar inteligencia artificial. Finalmente, los autómatas antropomorfos fueron dotados de una facultad intelectual parecida a la del ser humano gracias a la inteligencia artificial, la cual permitía gobernar sus funciones, decisiones y movimientos.

En la ciencia ficción podemos encontrar diversas caracterizaciones del androide/ginoide. En la literatura, el androide más distinguido es posiblemente Daniel R. Olivaw, un policía que aparece originalmente en las novelas de Isaac Asimov pertenecientes al ciclo de *Las bóvedas de acero* (1953), y más adelante en las obras posteriores con las que Asimov vinculó este ciclo primero con la *Serie de la Fundación* (1942-1957 y 1982-1992). En el cine existen varios ejemplos asimismo bastante conocidos, como los androides de las películas *Terminator* o los personajes cibernéticos de *Almas de metal* (1973). Los androides que aparecen en la saga *Terminator* son habilidosos, fuertes, inteligentes, sistemáticos, letales y malévolos, sin ningún tipo de sentimiento y emoción. En *Terminator 2: El Juicio Final* (1991) aparece el androide T-1000, un androide compuesto por una polialeación mimética de metal líquido, capaz de transformarse en cualquier humano que analiza e incluso es capaz de transformarse en armas poco complejas, como un cuchillo. En *Terminator 3: La Rebelión de las Máquinas* (2003) aparece la ginoide TX o «Terminatrix», una cazaterminators, que está compuesta por una combinación mejorada del T-1000 y el T-800 (el terminator cibernético de todos los filmes), de modo que su exterior se compone de una polialeación mimética de metal líquido y en su interior se encuentra un armazón metálico. Además, la TX es capaz de controlar otras máquinas por medio de la nanotecnología y también de convertir su cuerpo en cualquier arma, e.g., ametralladoras o armas del futuro. En *Terminator: Salvación* (2009) aparecen los androides T-600, terminators en forma de esqueletos de metal, de los que luego derivaría la versión cibernética del T-800, que incluiría elementos orgánicos sobre el esqueleto de metal. Al comienzo de la película de *El hombre bicentenario* (1999), Andrew se compone únicamente de elementos inorgánicos, mostrando un exterior

¹ *La Eva futura* (1886), de Auguste Villiers de L'Isle-Adam, popularizó el término «androide», pues su protagonista, Hadaly, es una mujer mecánica, es decir, una «andreida» (androide). El término «androide» sirve para referirse tanto al humanoide masculino como al femenino, aunque también puede emplearse el término «ginoide» (o «andreida») para designar al humanoide femenino.

de metal dorado. Este androide desafía la idea generalizada de que los robots carecen de sentimientos y emociones, pues, a diferencia de los androides de *Terminator* y *RoboCop*, Andrew es frente a todo pronóstico diferente y a lo largo de la historia evoluciona de androide a cibernético y de cibernético a humano. En el filme también aparece una ginoide, Galatea, parecida a Andrew, en cuanto a composición original (elementos inorgánicos), pero con la diferencia de que la personalidad de este robot es programada. En *RoboCop* podemos encontrar los drones ED209 y M208, que son controlados para llevar a cabo acciones militares en Irak y luego en Detroit. En la película *Ex Machina* (2014) nos encontramos con una inteligencia artificial que habita en el cuerpo de una preciosa ginoide. Finalmente, la contribución española más destacable a esta cuestión es Izrail, el androide imaginado por Pascual Enguñados Usach en la *Saga de los Aznar* (1953-1958).

En el arte, el cine y la literatura, el autómatas aparece como símbolo de reflexión sobre «la libertad, el inconsciente y las zonas oscuras de la psicología humana» (Córdoba, 2007: 162). En «Los autómatas» (1814) y «El hombre de arena» (1817), E.T.A. Hoffmann abordó la cuestión de los antecedentes del robot, explicando el impacto y la fascinación que provocaban estas maquinarias cuando comenzaron a aparecer. Villiers de L'Isle-Adam (1998) analiza la cuestión de la inteligencia artificial en *La Eva futura*, que inspiraría posteriormente la creación de la ginoide María en la película *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang.

2.3. EL REPLICANTE

El término «replicante» hace referencia a un tipo de androide formado a partir de materia orgánica genéticamente manipulada, es decir, el replicante es hijo de la ingeniería genética².

En *Blade Runner*, la empresa Tyrell Corporation ha creado un nuevo modelo de robots, virtualmente idénticos a los humanos, llamados *Replicantes* (modelo Nexus 6). Estos seres han sido creados para realizar tareas en el espacio, con frecuencia trabajos de exploración y colonización de otros planetas. Tras el sangriento alza-

² En *Blade Runner*, los replicantes son representados como criaturas compuestas por sustancias orgánicas, creados por ingenieros genéticos. Al comienzo del filme, un narrador omnisciente describe a los replicantes como un nuevo tipo de robot que recibe el nombre de Nexus. Sin embargo, a lo largo de la película vemos como estos sangran cuando son dañados y no detectamos ningún elemento mecánico ni en su exterior ni en su interior. De aquí surge la duda de si los replicantes son cibernéticos, ya que si así fuera, tendríamos que observar en los replicantes la combinación de elementos orgánicos e inorgánicos. Al igual que los androides (materia inorgánica), los replicantes se componen de una única materia (en este caso orgánica), de manera que podemos referirnos a estos como un *tipo de androides a la inversa*, compuestos únicamente de materia orgánica y que, a diferencia del ser humano, poseen unas habilidades extraordinarias (como la capacidad para adaptarse a cualquier planeta) y una longevidad de cuatro años de vida. Por el contrario, en la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), de Philip K. Dick (1997: 12), se hace mención tanto a los componentes biológicos como a los aspectos mecánicos de los androides, por lo que en este caso sí podemos hablar de cibernéticos.



miento de un grupo de Nexus 6, se les prohibió entrar en la Tierra bajo el castigo de pena de muerte.

Los replicantes poseen una fisonomía y anatomía idénticas a las del ser humano, aunque estos son más fuertes, ágiles e inteligentes. Estos seres también pueden llegar a desarrollar sentimientos y emociones humanas con el paso del tiempo y, aunque al principio carezcan de la empatía más básica, gozan de singularidad y tienen conciencia de sí mismos, que se traduce en una obsesión casi enfermiza por conocer su origen, su pasado, el sentido de la vida y de la muerte. La obsesión por tener un futuro se puede considerar como una *ficcionalización* de las más antiguas preocupaciones del ser humano, que es poder controlar la expectativa de vida.

Entre los replicantes que aparecen en el filme, tenemos a Pris, una hermosa replicante creada para realizar trabajos sexuales en las colonias, y a Roy, un replicante programado con funciones militares para combatir y llevar a cabo diversas operaciones en otros planetas. Todos los replicantes tienen una longevidad de cuatro años puesto que sus creadores temen que estos puedan llegar a desarrollar emociones propias y se tornen peligrosos e incontrolables. Sin este límite, el test de *Voight-Kampff*³ no serviría con el paso del tiempo y ya no habría manera de identificar a un replicante. A Rachel, un nuevo modelo de replicante, se le ha implantado en su memoria artificial una función que crea la ilusión de poseer un pasado humano (además tiene unas fotografías con su madre cuando era pequeña). Incluso Roy desafía la idea de que el replicante carece de emoción y empatía, dramatizado por su discurso final: «Yo he visto cosas que vosotros no creeríais. Atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto Rayos-C brillar en la oscuridad cerca de la puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir» (Scott, 1982).

2.4. EL CÍBORG

«Un *cyborg* es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción» (Haraway, 1995: 253). Así pues, el cibernético nace de la combinación de elementos orgánicos y mecánicos. El uso de la tecnología pretende sustituir y mejorar las partes orgánicas dañadas y/u obsoletas. Entonces, el «cyborg puede ser poshumano, transhumano o semihumano» (Yehya, 2004: 87-88). En la actualidad, el cibernético es una realidad y podemos encontrar personas con prótesis, marcapasos, etc. El género de ciencia ficción ha creado numerosas escenas donde se proyectan diversos acoplamientos de la tecnología a lo humano, cuyas finalidades han sido o bien para sustituir las partes orgánicas que han sido dañadas por mecanismos o para aumentar la fuerza y la resistencia de este

³ A través de una serie de preguntas, una máquina analiza el tamaño de las pupilas que pudiera denotar empatía. Cualquier señal de empatía indica que el sujeto es humano, de lo contrario se trata de un replicante.

nuevo ser, transgrediendo así los límites de lo que se entiende por «ser humano». Existen diversas maneras de clasificar a los cíborgs, atendiendo a (a) sus implantes tecnológicos, (b) sus funciones de control y (c) su comportamiento y manera de sentir y experimentar su nuevo estado:

a) *Atendiendo a sus implantes tecnológicos:*

In general, «real» *cyborgs* usually are the product of a restorative technology, which returns to the organism its lost function through organ transplant or prosthetic implantation that replaces the damaged members. In this manner the organism returns to normalcy; however, there are also *cyborgs* [(*transgressive cyborgs*)] whose technological transformation is somewhat destabilizing or transgressive, since it has transformed them into creatures similar to the rest but already outside normality. They find themselves in a state that receives the appellation of «posthuman»: the posthuman creature has crossed «normality's» threshold, lending its body to a techno-scientific colonization that will enhance or intensify its qualities beyond what characterizes the human species: be it for military purposes, such as eye implants to facilitate nocturnal vision or for other purposes such as pharmacological adjustments to adapt the body to space travel. (Goicoechea, 2008: 5).⁴ (Uso de la cursiva por el autor de este artículo para destacar ambos términos).

Asimov (1995: 204) clasifica a los cíborgs según la composición de su cerebro en:

- I. *Un cerebro robótico en un cuerpo humano*. E.g., Andrew de *El hombre bicentenario*.
- II. *Un cerebro humano en cuerpo robótico*. E.g., Jeff Leong de la novela *Cyborg* (2013), de William F. Wu; Darth Vader en la saga *La guerra de las galaxias*; John Brown en el *Inspector Gadget*, o los humanos que trasplantan sus cerebros a cuerpos metálicos en la *Saga de los Aznar*.

b) *Atendiendo a sus funciones de control*, es decir, ¿quién asume el control, la máquina o el humano?:

- I. *Cíborgs con control orgánico*. Son aquellos cíborgs cuyo sistema nervioso central controla los implantes cibernéticos, como Max Da Costa en la película *Elysium* (2013) o las personas del relato *Los caballeros del pobre Arturo* (1958), de Frederik Pohl.

⁴ Aunque la definición de «cíborg» se refiere, en este caso, a las diferencias en el uso de la tecnología en nuestra realidad, igualmente podemos extrapolarlo a la ficción, donde podemos encontrar los más diversos ejemplos de cíborgs; e.g., los pacientes del doctor Norton en *RoboCop* o el detective Spooner en la película *Yo, Robot* («real» *cyborgs*) y el cíborg Alex Murphy en *RoboCop* (*transgressive cyborgs*).



- II. *Ciborgs con control cibernético/artificial*. Este tipo de ciborgs solo podemos encontrarlos dentro del ámbito de la ciencia ficción. En este caso es el organismo cibernético el que controla la parte orgánica, gracias a la implantación de la inteligencia artificial. Dentro de esta categoría tenemos:
- «Los ciborgs creados a partir de la implantación de la inteligencia artificial y resto de mecanismos en un cuerpo humano». E.g., el ciborg Marcus de *Terminator: Salvación* solo conserva de su antigua vida humana su apariencia externa (tejidos, pelo y sangre), el corazón, el cerebro (el cual tiene implantado un chip interfaz) y el sistema nervioso central (híbrido de máquina y orgánico). El resto es maquinaria.
 - «Los ciborgs creados a partir del cultivo de material orgánico que luego se coloca sobre el mecanismo cibernético». El ciborg T-800 de la saga *Terminator* es el ejemplo más claro de este tipo de ciborg. De apariencia totalmente humana pero de rostro inexpresivo, el T-800 se compone de un chasis metálico duro sobre el que se ha colocado tejido vivo cultivado (piel, pelo, carne y sangre). Posee una célula energética de una duración de ciento veinte años y tiene instalada una CPU, un dispositivo que le sirve a Skynet (inteligencia artificial) para controlar a los terminators.

c) *Atendiendo a su comportamiento y manera de sentir y experimentar su nuevo estado:*

- I. *El ciborg humanizado*. E.g., Andrew en *El hombre bicentenario*, Marcus en *Terminator: Salvación* y Murphy en *RoboCop*. Estos ciborgs son representados como seres autónomos, en busca de una identidad y de un lugar en el mundo. Sienten y son conscientes de que, a pesar de los componentes mecánicos, son, por encima de todo, humanos. Andrew evoluciona de robot (uno) a humano (Andrew). Establece vínculos afectivos con su dueño y su familia. Su amor por el arte y la vida humana le impulsan a luchar por el reconocimiento de su condición como ser humano, para así poder casarse con Portia y vivir como un humano libre. Marcus conserva todos sus recuerdos, emociones y sentimientos humanos, hasta tal punto que ni siquiera es consciente de que lo han modificado y siente como suyos los componentes mecánicos. Su humanidad provoca la confusión y el miedo de los humanos, llegando incluso a confundir a John Connor, tan acostumbrado a tratar con máquinas que parecen humanas. Pero será esta humanidad la que desafíe las órdenes de Skynet, ayude a la resistencia de los humanos y salve la vida de Connor. Murphy también conserva intacta su humanidad. Son sus recuerdos, sus sentimientos y sus emociones los que lo liberan del control y la tiranía de *Omniconp*.
- II. *El ciborg robotizado*. El T-800 de *Terminator* tiene un comportamiento totalmente robótico. Sin sentimientos, recuerdos o emociones, este ciborg actúa de forma sistemática, bajo unas órdenes. Así pues, aunque finalmente llega a comprender los sentimientos humanos y el valor de la vida humana,



el T-800 tenderá siempre a comportarse como una máquina (hasta ahora, los filmes solo han proyectado esta imagen del T-800). Así se lo hace saber el terminator a Connor: «Ahora sé por qué lloráis, pero es algo que yo nunca podré hacer» (Cameron, 1991).

3. EL CÍBORG: NUESTRA ONTOLOGÍA

«A finales del siglo xx —nuestra era, un tiempo mítico— todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos *cyborgs*» (Haraway, 1995: 254). El ser que mejor define nuestra actual condición híbrida es el cÍborg. El término «cÍborg», que saca a relucir la creciente interrelación entre lo orgánico y lo inorgánico, se ha convertido en nuestra ontología, en el modo en que explicamos nuestra propia evolución. De hecho, Haraway (1995) presenta el cÍborg como un cuerpo político que trae a la luz cuestiones sobre la biopolítica e identidades políticas compartidas. Retrata el cÍborg como un mito que encarna (a) fronteras transgredidas, (b) fusiones poderosas y (c) posibilidades peligrosas. Así pues, el cÍborg es una metáfora que nos muestra un mundo posbinario, híbrido y posgenérico donde diversas preocupaciones acerca de la confusión ontológica provocan un estado de ansiedad en nosotros.

- a) *Fronteras transgredidas*. Se produce una ruptura de las clasificaciones dualistas occidentales: yo/otro, natural/artificial, orgánico/inorgánico...
- b) *Fusiones poderosas*: yo/otro, natural/artificial, mente/cuerpo, realidad/apariencia, hombre/mujer, activo/pasivo, civilizado/primitivo, todo/parte, constructor/construido, agente/recurso, bien/mal, Dios/ser humano, total/parcial.
- c) *Posibilidades peligrosas*. En este sentido, «la imaginiería del *cyborg* puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotros mismos» (Haraway, 1995: 311). Para Haraway (1995: 253), el cÍborg aparece bajo la señal y la promesa de liberación, en tanto que nos ofrece alternativas a la hegemonía y la lógica del humanismo occidental. Por consiguiente, «el sentido pareciera amenazado, pues, gracias a la mutabilidad técnica y social, es difícil establecer quién es el *yo* y quién es el *otro*» (Cuadros, 2008: 248). De este modo, comenzaremos a resolver cuestiones relacionadas con la identidad y la alteridad que son impulsadas por estos cambios confusos y amenazantes. La figura del monstruo, que se sitúa en un espacio liminal, emerge, poniendo en tela de juicio las fronteras entre espacios y conduciendo a debates acerca de su relación con otro tipo de seres. De hecho,

Los monstruos han definido siempre los límites de la comunidad en las imaginaciones occidentales. Los centauros y las amazonas de la Grecia antigua establecieron los límites de la *polis* central del ser humano masculino griego mediante su desbaratamiento del matrimonio y las poluciones limítrofes del guerrero con animales y mujeres (Haraway, 1995: 308).



En la ciencia ficción, estas criaturas liminales pueden encarnar profecías, ofreciendo una visión de diversos mundos posibles. Así pues, los monstruos son considerados como «*criaturas fronterizas* u “*otros inapropiados*” que no pueden encasillarse dentro de las clasificaciones establecidas, naturalizadas, del *yo* y del *otro* y que abren posibilidades a una relación deconstructiva, relacional y crítica con la identidad» (Cuadros, 2008: 251). Dentro de este contexto, la del cibernético emerge como una figura bestial porque evidencia la confusión entre lo humano y lo técnico de manera explícita. La monstruosidad del cibernético radica en su condición híbrida, su origen desconocido y su ruptura con una identidad asentada y jerarquizada:

Desde esta perspectiva ontológica relacional del *cyborg*, los individuos se constituyen en tales a partir de las relaciones que establecen tanto con la naturaleza como con la tecnología. Esto es, que el individuo se constituiría con su cuerpo —lo orgánico— y con la tecnología —[l]o artificial— de manera conjunta; ya que la misma distinción entre lo natural y lo artificial se diluye (Torrano, 2009: 8).

Esto se debe a la velocidad en el desarrollo tecnológico, el cual ha provocado una modificación de nuestra vida hasta tal punto que esta integración de la tecnología (fusión *orgánico-inorgánico*) ya no puede concebirse como algo separado (*tecnogénesis*⁵), convirtiéndose en una realidad la ansiedad «posmoderna» que provoca esta difusión de las fronteras. El cibernético nos recuerda nuestra intimidad con los nuevos aparatos tecnológicos. En *RoboCop*, la resurrección de Murphy como RoboCop es la metáfora perfecta de nuestra condición posmoderna y de nuestros cuerpos posmodernos, ilustrando una nueva forma de subjetividad que cada vez más es mediada tecnológicamente.

4. LA ANSIEDAD POSMODERNA: LA TRANSGRESIÓN HUMANO-MÁQUINA, LA TECNOLOGÍA FUERA DE CONTROL Y LA PÉRDIDA DE LA HUMANIDAD

4.1. LA TRANSGRESIÓN HUMANO-MÁQUINA: ¿QUÉ ES LO QUE NOS HACE HUMANOS?

En el contexto de la posmodernidad, el cibernético aparece como una figura de la alta tecnología casi indistinguible del ser humano. Entonces, aparecen cuestiones esenciales para la humanidad y que la ciencia ficción ha tratado de ilustrar: «Who

⁵ Bruce Braun y Sarah J. Whatmore (2010) definen la «tecnogénesis» como un proceso por el cual los objetos de la tecnología están tan integrados en nuestras vidas, de modo que dichos objetos son *parte de* nuestra sociedad y no como algo que está *en* nuestra sociedad de forma independiente. Es un error plantear la humanidad como algo separado y anterior al mundo de los objetos; más bien el ser humano nace junto a este mundo. Desde la invención de las primeras herramientas hace millones de años hasta los objetos que existen en la actualidad, el ser humano siempre se las ha ingeniado para integrar la tecnología en su vida a fin de facilitar y asegurar su propia existencia.

(or what) is human? At what point does a machine cease being a “mere” machine and begin to count as a human being?» (McHale, 1992: 160).

4.1.1. *Ser humano vs. máquina*

El robot intenta de alguna forma reimaginar el cuerpo humano, llegando a replicarlo físicamente pero sin ser capaz de recrear a un auténtico ser humano. La memoria de la computadora es implantada desde una fuente externa, mientras que la memoria del ser humano se forma a raíz de las experiencias personales; e.g., la replicante Rachel de *Blade Runner* tiene recuerdos implantados, creando la ilusión de ser poseedora de un pasado. Del mismo modo, la memoria del robot no es flexible, lo que supone una ventaja respecto al humano porque le hace ser más eficaz a la hora de acatar órdenes, mientras que la memoria del ser humano tiene intereses autónomos gobernados por sus emociones, por lo que no es objetiva. Las máquinas no suelen mostrar ningún tipo de emoción; sin embargo, para los humanos «las emociones desempeñan una función decisiva en la atención selectiva, la percepción, la cognición, la motivación, el aprendizaje y la creatividad [...]. Y, resultan fundamentales en la toma de decisiones» (Córdoba, 2007: 223).

La problemática de *RoboCop* se sitúa en el momento en el que Murphy se vuelve «defectuoso» para *Omniconp* porque su parte humana actúa antes que la inteligencia artificial, de modo que primero valora la amenaza, luego el cerebro la procesa y la envía a la inteligencia artificial y, finalmente, la inteligencia artificial hace que la parte robótica actúe (mientras que sin esta parte humana, actuaría directamente la inteligencia artificial). Las máquinas no nacen de un ser humano, no se reproducen y no mueren. En *Blade Runner*, la diferenciación entre humanos y replicantes es clara hasta un cierto punto. Los replicantes son producto de la ingeniería genética, poseen una fisionomía y anatomía idéntica a la del ser humano (su composición es orgánica), pero carecen de emociones, sentimientos y empatía (aunque pueden llegar a desarrollar estos estados fruto de la experiencia vital), no tienen pasado (sino que es implantado), tienen una longevidad de cuatro años y llegan a generar una autoconciencia que sobrepasa la del ser humano puesto que estos seres se obsesionan con su origen, su «pasado», el sentido de la vida y de la muerte. En *El hombre bicentenario*, Andrew, a diferencia de los humanos, es longevo y posee un cerebro positrónico. En la saga *Terminator*, la diferencia entre humanos y máquinas radica en las emociones y en los sentimientos, y no en la composición de elementos orgánicos-inorgánicos.

4.1.2. *Ser humano y máquina*

Las máquinas de este fin de siglo han convertido en algo ambiguo la diferencia entre lo natural y lo artificial, entre el cuerpo y la mente, entre el desarrollo personal y el planeado desde el exterior y otras muchas distinciones que solían aplicarse a los organismos y a las máquinas. Las nuestras están inquietantemente vivas y, nosotros, atterradoramente inertes (Haraway, 1995: 258).



Dentro del contexto de la cultura occidental, la relación entre ser humano y máquina ha sido siempre una guerra fronteriza. Haraway (1995) afirma que la narrativa de los cibernéticos ofrece diversas respuestas a los dualismos a través de los cuales hemos definido al ser humano (sujeto) y nuestra relación con los aparatos tecnológicos (objetos) que se integran en nuestras vidas. Por tanto, donde el robot es fácil de identificar como una máquina, el cibernético difumina los límites entre lo humano y lo no humano. Este ser, al desafiar los límites entre el ser humano y la máquina, ha provocado que los escritores y los artistas traten de representar este espacio liminal. El ejemplo más conocido lo encontramos en el monstruo de Mary Shelley de su novela *Frankenstein, o el moderno Prometeo* (1818), donde se pone en duda la condición de la inhumanidad a través de la figura del monstruo. Esta criatura no es ni humana ni máquina, sino que más bien existe en un lugar entre dos mundos (el carnal y el mecánico), en un espacio indefinido (o liminal) de las emociones que son iguales a las humanas. La exploración de Shelley de este espacio liminal se ha extendido a través del tiempo, el lenguaje y la cultura, mediante una representación de una ansiedad que aún continúa latente: ¿qué es lo que nos hace humanos?

- a) *La diferencia entre el cibernético y el ser humano.* En la ficción, esta distinción radica básicamente en sus componentes. Mientras el cibernético se compone de materia orgánica e inorgánica, los seres humanos solo se componen de sustancias orgánicas. En la ciencia ficción podemos encontrar diversas representaciones de cibernéticos, como el T-800 en *Terminator*, Andrew en *El hombre bicentenario*, Marcus en *Terminator: Salvación*, Murphy en *RoboCop*, Jaimie Sommers en *La mujer biónica* (1976-1978) o Steve Austin en *El hombre de los seis millones de dólares* (1973-1978).
- b) *La transgresión de los límites: natural/artificial, orgánico/inorgánico, humano/no humano, ser humano/máquina.* Los implantes, las prótesis, la cirugía estética o la ingeniería genética desdibujan la frontera entre el cuerpo y la máquina. En lugar de marcar una separación entre los seres humanos y la tecnología, «los cibernéticos señalan apretados acoplamientos inquietantes y placenteros» (Haraway, 1995: 257). De manera que los límites entre máquina y organismo se vuelven imprecisos ya que se encuentran en relación muy íntima:

Entendemos por *integración hombre-máquina* un tipo especial de relación entre el sistema humano y el sistema mecánico, en el cual se evidencia —parcial o totalmente— una disolución de los límites entre ambos sistemas y en donde, a raíz de esta disolución, se puede decir de ellos que son en cierto grado *homogéneos* —dos sistemas son homogéneos si pertenecen a un mismo género, esto es, a un mismo conjunto de cosas semejantes entre sí por tener uno o varios caracteres comunes— (Koval, 2006: 2).

Santiago Koval (2006: 2-3) señala que la disolución de las fronteras, que separan estos dos sistemas (humano y mecánico), se produce de formas distintas: el humano tiende a la máquina o la máquina tiende al humano. Estos dos procesos pertenecen respectivamente a dos clases de integración: *integración endógena e inte-*



gración exógena. La integración endógena corresponde a un tipo de integración en la que se insertan mecanismos en el cuerpo orgánico, provocando una maquinación de lo humano y, por consiguiente, se produce una disolución de ambos sistemas. Su representación máxima es el cibernético. La integración exógena corresponde a la construcción de máquinas que tienden a simular artificialmente al ser humano, de manera que se produce una humanización de la máquina y, por consiguiente, se difuminan los límites entre ambos sistemas. La figura del androide encarnaría este tipo de integración. Katherin Hayles (1999: 3) ya predijo que en «the posthuman, there are no essential differences or absolute demarcations between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological mechanism, robot teleology and human goals». Así pues, desaparecen las fronteras humano/no humano, natural/artificial, yo/otro, transgrediendo estas categorizaciones e impulsando una nueva imagen del *yo*:

Los fenómenos son seres humanos que existen al margen de la estructura de las oposiciones binarias que rigen nuestros conceptos básicos y el modo en que nos definimos [...]. Al ocupar un lugar fronterizo entre identidad y diferencia marca y articula ese límite, mientras al mismo tiempo, desarticula y confunde las distinciones que la frontera establece [...]. El monstruo, que constituye una categoría mixta, resiste cualquier clasificación edificada sobre la jerarquía o sobre una oposición meramente binaria, exigiendo por el contrario un sistema que permita una respuesta polifónica, compleja [...] y la resistencia a la integración (Weinstock, 1998: 69).

A continuación, analizaremos ejemplos específicos de la ficción, la cual problematiza esta cuestión de la *identidad*: ¿qué significa ser humano? y ¿cuándo deja de ser una máquina un «objeto» y adquiere un carácter humano?

En el análisis anterior de *Blade Runner*, señalábamos la diferencia entre replicante y ser humano, una diferenciación clara que luego se torna más compleja y pone en tela de juicio esta distinción a medida que avanza la trama. Llegamos a la conclusión de que «los replicantes no son más que humanos con menos pasado, menos futuro y más autoconciencia» (Marzal y Rubio, 2002: 34). La película nos hace reflexionar acerca de si es posible diferenciar al replicante de un humano: ¿qué nos hace humanos? En el filme, ser humano significa tener un pasado que provoque en el sujeto emociones y sentimientos. Rachel, un nuevo modelo de replicante, con recuerdos implantados y con sentimientos, desafía «la división férrea entre lo que es y no es sujeto» (Rey, Berzosa y Tormo, 2011: 70).

En *El hombre bicentenario* se destaca la conversión de Andrew de robot a cibernético y de cibernético a humano, fruto de un proceso de autoconstrucción. Así pues, si no es considerado humano por no haber nacido como tal, también cabe la posibilidad de ser humano al superar «la contingencia de haber sido antes otro tipo de ser» (Cuadros, 2008: 258). Como resultado, se destaca el carácter no natural de la condición de humano, eliminando el dualismo occidental de natural/artificial. Andrew se convierte finalmente en ser humano porque se produce a sí mismo, transformándose en un ser orgánico, mortal, con sentimientos y emociones. La historia destaca lo que hace único al ser humano, que es su cerebro y su longevidad



(los humanos envejecen e irremediabilmente mueren): «Es la compleja personalidad de los seres vivos, sus emociones, su capacidad de aprender, la administración de los recuerdos, todo es único y propio de la actividad cerebral» (Asimov, 1995: 204).

En *Terminator: Salvación*, la fusión de natural con maquinaria, encarnada por la figura del cibernético Marcus, deja perplejos al resto de seres humanos, pues no saben si tratarlo como a un humano o como a una máquina. La resistencia de Marcus a la influencia de Skynet, entender qué le ha ocurrido y quién es ahora, su determinación a ayudar a los humanos y su humanidad, todo esto destaca la resistencia del ser humano a convertirse en una máquina. Las últimas palabras de Marcus definen lo que es ser «humano»: «¿Qué es lo que nos hace humanos? No es algo que se pueda programar. No se puede introducir en un chip. Es la fortaleza del corazón humano, la diferencia entre nosotros y las máquinas» (McGinty, 2009).

Finalmente, en *RoboCop*, la lucha de Murphy por comprender qué le ha pasado, quién es, su identificación con su actual *yo* humano que se encuentra atrapado en un cuerpo metálico, su rebelión contra la empresa *Omnicon*, la fuerza de su propio deseo en contra de la determinación tecnológica y la conservación de sus impulsos humanos que le recuerdan sus lazos familiares constituyen los momentos utópicos del filme. Al igual que Marcus en *Terminator: Salvación*, *RoboCop* representa la resistencia del sujeto humano, a pesar de ser un cibernético. La importancia que se le da a los sentimientos «al comprender, expresar y mantener nuestro sentido de la humanidad, especialmente a la luz de un ascendente régimen racional; incluso en un ambiente tecnológico, esto sugiere que nuestros sentimientos y emociones siguen siendo la marca característica de la naturaleza humana» (Telotte, 2002: 202).

4.2. LA TECNOLOGÍA FUERA DE CONTROL: LA REBELIÓN DE LAS MÁQUINAS

La primera Guerra Mundial (1914-1918) transformó el progreso tecnológico, de modo que la invención de armas más eficientes mejoraría las prótesis e introduciría a las personas en un mundo de posibilidades mecánicas y tecnológicas. Hasta el momento, la tecnología se conceptualizó como inocente y práctica que sirvió para realizar tareas rutinarias o para facilitar el trabajo, la comunicación y el desplazamiento. Sin embargo, cuando aparecieron el tanque y la ametralladora, la tecnología se convirtió en algo mortal. Leanna Richardson (2012: 3) asegura que los avances tecnológicos en armamentística e inteligencia eran destructivos. Los conceptos de tiempo se complicaron por la naturaleza inconexa y traumática de la guerra. Esto provocó una ansiedad natural que inspiraría el arte y la literatura.

La cuestión de la rebelión de las máquinas es característica del género de ciencia ficción, donde abundan las profecías apocalípticas y postapocalípticas. Estas profecías existen desde el origen de la cultura y ven la extinción de la raza humana en los usos y abusos de la tecnología, una imagen dominante e impulsadora de nuestra imaginación. Los seres mecánicos han representado este temor a la era de las máquinas por su capacidad de autonomía. Estas nuevas formas de vida representan una amenaza potencial para los humanos, que temen sentirse esclavizados y agre-



dados por unos seres superiores y artificiales. Existe lo que Asimov (1999: 171-199) denominó como el «síndrome de Frankenstein», que:

Explica cómo las máquinas [...] siempre han despertado un sentimiento ambivalente de amor y odio, y que el odio está asociado a los peligros que éstas representan por su desarrollo acumulativo que las hace aparecer como imparables y tendientes a romper el control de los humanos. No obstante insiste en que hay odios o miedos de distinto tipo hacia las máquinas, que de hecho la humanidad por más que tema a los daños secundarios que éstas representan no ha tendido por regla a desechar las bondades de las máquinas. Sin embargo, aclara que existe cierto temor que tiene un origen más antiguo y profundo, y que ha sido representado imaginariamente en los mitos de todos los tiempos (mitos de reemplazo). [...]. El temor al cambio irreversible y el temor a la pérdida de control se conjugan en la imagen del robot, figura que representa la mayor posibilidad de pérdida de control y al tiempo la posibilidad de ser reemplazados por un hijo superior [...]. Frankenstein representa ante todo la figura de la pérdida de control y la posibilidad del aniquilamiento por la propia creación (Cuadros, 2008: 252).

Soledad Córdoba (2007: 220) destaca que dentro de la narrativa de ciencia ficción se repite con frecuencia el siguiente esquema narrativo: los humanos crean nuevas formas de vida que se vuelven cada vez más inteligentes. Con el paso del tiempo, estas criaturas consideran que están a un nivel intelectual por encima de sus creadores e ignoran sus órdenes. Finalmente acaban aislándose y se establecen como entidades independientes. En este tipo de historias también existe un elemento común:

Las máquinas conseguirán repararse y reproducirse sin ayuda humana. Es posible que se llegue a construir máquinas inteligentes pero carentes de emociones humanas y, en particular, que no experimenten empatía por las personas. Las máquinas que construyan sentirán el deseo de sobrevivir y de controlar su entorno para asegurar su supervivencia. A la postre, no seremos capaces de controlar nuestras máquinas cuando tomen una decisión (Brooks, 2003: 236).

En el mundo paranoico y tecnológico de *Blade Runner* y de la saga *Terminator*, la tecnología está fuera de control. Se intenta (e incluso en ocasiones se logra) el control cibernético sobre el mundo humano, donde la tecnología está profundamente integrada en nuestras vidas. Las máquinas sobrepasan la inteligencia humana, adquieren autoconciencia y deciden dominar el mundo de los humanos para asegurar su propia existencia. En *Blade Runner*, los científicos que crean a los replicantes limitan su existencia a cuatro años de vida, impulsados por el temor del potencial de sus creaciones puesto que ven en su capacidad para la evolución autónoma una gran amenaza. Al ser más inteligentes y fuertes, los replicantes, sin ningún tipo de limitación, podrían situarse como nueva especie dominante. Así, el relato se sumerge en la problemática que supondría la inteligencia artificial para las sociedades futuras, sacando a la palestra cuestiones éticas y morales que traen los avances en la industria genética, cuyo peligro reside en elevarse al nivel de un Dios que dispone sobre la vida de los mortales. En *Terminator*, los robots, los androides, los cíborgs y Skynet



crean escenas de un futuro distópico: la humanidad al borde de la extinción y el dominio de las máquinas. Skynet, inteligencia artificial creada por humanos para controlar máquinas de guerra, se alza contra la humanidad e inicia la exterminación de la raza humana. Para sus planes, crea una serie de androides y cíborgs a los que se les conoce con el nombre de *terminators* («exterminadores»), siendo el modelo más peligroso el cíborg T-800 puesto que es físicamente indistinguible del ser humano.

4.3. LA PÉRDIDA DE LA HUMANIDAD: CÍBORGS Y POSTHUMANOS EN UN MUNDO HÍBRIDO, POSBINARIO Y POSGENÉRICO

La creciente variedad y disponibilidad de modelos de prótesis/artefactos que pueden ser introducidos en el espacio corporal, con fines funcionales y/o estéticos, transformará progresivamente al cuerpo humano en una compleja suma de artefactos, con una interfaz cada vez más extensa entre lo tecnológico y lo biológico, entre lo cibernético y lo orgánico, como en las futuristas criaturas conocidas como cyborgs, creadas por los escritores de ciencia-ficción (Pera, 2001; citado en Koval, 2006: 13).

La manipulación de los componentes protésicos y la aparición de nuevos dispositivos robóticos crean fantasías acerca del destino de la especie humana. Naief Yehya (2001) destaca que la idea más extendida parece ser aquella en la que los humanos evolucionarán de una forma ventajosa gracias a la fusión de la gente con las máquinas, creando así un «posthumano»⁶. Los altos niveles de desarrollo que han alcanzado la medicina, la biología y la tecnología permiten prever un futuro diferente para la humanidad: el cambio de su condición humana.

La biotecnología convierte lo que antes era una mera ilusión en realidad y ya cambia la vida de muchas personas que sufren algún tipo de discapacidad. Se fabrican prótesis o implantes, como las manos biónicas controladas por señales cerebrales capaces de recoger y manejar incluso objetos frágiles. La empresa *Touch Bionics* ha producido la mano «Pro Digits»⁷, una mano con «piel viva» (un recubrimiento de plástico que parece piel humana), y, recientemente, ha salido a la luz una mano biónica con sentido del tacto, «Lifehand 2»⁸, la cual, mediante cirugía, es conectada a los nervios del paciente.

En la actualidad, la tecnología de la información, la farmacología, la ingeniería genética, la nanotecnología, la inteligencia artificial y la colonización espacial se encuentran en el centro del debate transhumanista. El «transhumanismo» es un

⁶ Dery (1998: 330) retrata al «posthumano» como una persona que posee una ilimitada capacidad intelectual, psicológica y física, capaz de autoprogramarse, autoconfigurarse, ilimitado e inmortal.

⁷ La información sobre la mano «Pro Digits» está disponible en [<http://www.touchbionics.es>].

⁸ La información sobre la mano «Lifehand 2» está disponible en [<http://www.unicampus.it/eng/current/lifehand-2>].

movimiento cultural e intelectual que busca mejorar y reparar aquellos aspectos indeseables de la condición humana, como, por ejemplo, superar las limitaciones biológicas (la enfermedad, el envejecimiento y la muerte) por medio del empleo de las nuevas tecnologías y la ciencia. «Los filósofos transhumanistas acuñan de post-darwiniana esta posibilidad de que los hombres controlen su propia evolución» (Córdoba, 2007: 606). De hecho, Raymond Kurzweil (1990) prevé que el rápido progreso tecnológico nos conducirá en unas décadas a lo que él denomina como la «singularidad tecnológica», transformando nuestra naturaleza humana. Así, «la deshumanización del hombre, adulterado y trastocado por implantes cibernéticos para mejorar sus prestaciones» (Sádaba, 2009: 71), se traduce en «la búsqueda de un hombre más eficaz y completo, aunque sea a expensas de lo que nos hace humanos» (Salvador, 2011: 465).

La imagen del ser posthumano ha sido un punto de controversia, recibiendo tanto adeptos como detractores a este cambio. Algunos críticos consideran que el transhumanismo representa la valiente, imaginativa e idealista aspiración de la humanidad, mientras que otros lo tachan de promover ideas peligrosas puesto que amenaza no solo con transformarnos en seres longevos y supremos sino también con volvernos obsoletos y sentenciarnos a una precipitada extinción. No todo lo que nos proponen los estudios transhumanistas está bien visto desde un plano ético y moral, y es desde esta perspectiva donde recibe sus mayores ataques. Pese a estar avalados por diversos informes científicos y técnicos, siempre surgen las mismas interrogantes acerca del destino de la humanidad:

¿Quién no se sentirá tentado por la posibilidad de ser siempre joven y eterno? ¿Y si esto dependiera de sustituir nuestro cuerpo y vivir eternamente dentro de las redes de la información una realidad virtual, tan real como la nuestra sin peligro de morir? ¿Cuántas personas estarán dispuestas a seguir viviendo aunque sea como un *postcuerpo*? ¿Y cuántas morirán encerradas en su cuerpo obsoleto? [...] ¿[S]erá en un futuro una de las ideologías más controvertidas? De ser así ¿existirá verdaderamente plena libertad para modificar y trascender a nuestro cuerpo? Pero si esto supusiese un coste económico, ¿empeorará el desequilibrio social, donde convivirán cuerpos superiores y simples mortales? La libertad de elección que proclaman los transhumanistas ¿dependerá únicamente del nivel adquisitivo de cada persona? De ser así, la diferencia de clases sociales será brutal, las que pueden vivir eternamente y las que tendrán una vida muy limitada (Córdoba, 2007: 611-612).

Estas cuestiones aparecen con frecuencia en la ficción, donde se nos muestra la transformación de los seres humanos en máquinas orgánico-tecnológicas (cíborgs) y ya nunca más existirá nuestro cuerpo exclusivamente de carne y hueso. Las concepciones populares del cíborg, tal y como se nos presenta en el cine y la literatura, conforman esta configuración más bien distópica. Desde el mítico golem a *RoboCop* y los *Borg* de *Star Trek*, y desde *Frankenstein* de Mary Shelley a *Terminator* y los replicantes de *Blade Runner*, los cíborgs han sido representados como una fuerza catastrófica contraria a la dignidad humana y a la supervivencia. Así pues,



La amenaza más significativa planteada por la biotecnología contemporánea estriba en la posibilidad de que altere la naturaleza humana y, por consiguiente, nos conduzca a un estadio «posthumano» de la historia. Esto es importante, alegré, porque la naturaleza humana existe, es un concepto válido y ha aportado una continuidad estable a nuestra experiencia como especie. Es, junto con la religión, lo que define nuestros valores básicos. La naturaleza humana determina y limita los posibles modelos de regímenes políticos, de manera que una tecnología lo bastante poderosa para transformar aquello que somos tendrá, posiblemente, consecuencias nocivas para la democracia liberal y para la naturaleza de la propia política. Puede suceder, como en el caso de 1984, que a la larga descubramos que las consecuencias de la biotecnología son completa y asombrosamente benignas, y que hacíamos mal al preocuparnos. Es posible que al final la Tecnología resulte ser mucho menos poderosa de lo que parece hoy en día, o que los responsables sean moderados y cautos a la hora de aplicarla. Sin embargo, una de las razones por la que no soy tan optimista es que la biotecnología —en contraste con otros muchos avances científicos— encierra beneficios evidentes, pero también peligros más sutiles (Fukuyama, 2002: sinopsis del libro).

A modo de ejemplo, recurramos de nuevo a las ficciones más conocidas entre el público, la saga *RoboCop* y *Terminator*, pues ambos expresan una intensa preocupación por nuestra condición posmoderna y posthumana. Un temor a un mundo racionalizado, alienado y mecánico donde la identidad personal ya no existe y donde la simulación se aproxima a la perfección. El miedo de los seres humanos es doble: el miedo a ser remplazados por máquinas («automatización») y el miedo a convertirse en máquinas («alienación»). Ambos miedos predicen el fin de la especie humana y un mundo predominado por sistemas cibernéticos. *RoboCop* y *Terminator* ilustran la deshumanización del proceso de «ciborgización» de la humanidad, pero también en ambos casos existe una resistencia al pesimismo posmoderno. Aunque ambas películas presentan un mundo hiperreal, tecnológico y distópico, también sugieren que la tecnología no alcanzará su meta, que las estrategias de simulación no necesariamente tendrán éxito y que el sujeto (humano) no será erradicado tan fácilmente por el objeto (máquina). La lucha de Murphy en *RoboCop* y de Marcus en *Terminator: Salvación* por mantener vivos sus recuerdos y sus emociones, entender qué les ha pasado y quiénes son ahora, sus identificaciones con su antiguo yo humano (que se encuentra atrapado entre mecanismos, bytes, software, hardware...) y sus luchas contra sus creadores y la determinación tecnológica nos muestran una vez más la capacidad de resistencia del sujeto humano (a pesar de ser cibernéticos) en medio de condiciones cosificadas y subyugadas. De esta manera, aunque *RoboCop* y *Terminator* muestran el posmodernismo como un lugar de lucha intensa, donde los humanos deben hacer frente a las fuerzas de la deshumanización y de la cosificación, también sugieren que el sujeto sobrevivirá a la integración en la tecnología cibernética y, por consiguiente, a la desintegración, pues, «en el fondo, por más que soñemos con mejores capacidades o vidas más largas, el ser humano no desea ser más que humano» (Salvador, 2011: 469).



5. CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo hemos analizado, a través de ejemplos específicos en la ciencia ficción, las distintas caracterizaciones y representaciones de la figura del cibernético. Este ser posmoderno emerge sin una definición exacta, sus contornos se desdibujan y aunque sugieren algún tipo de representación, esta es bastante inestable, insegura y esquivada. Por este motivo, el cibernético logra crear un sinfín de dualismos que pueblan nuestra cultura occidental (natural/artificial, humano/máquina, masculino/femenino...). El cibernético reta estas dicotomías, transgrediendo las fronteras y situándose en un espacio liminal entre estos dualismos. Esta criatura ensalza lo híbrido, renunciando a cualquier metáfora naturalista y de totalidad que permita la dominación, y reclamando la localidad y la liberación. Las historias sobre la transgresión humano-máquina, la tecnología fuera de control y la pérdida de la humanidad ilustran y asignan una identidad (robot o cibernético) a un miedo abstracto provocado por los avances tecnológicos.

RECIBIDO: septiembre de 2016; ACEPTADO: noviembre de 2016.



BIBLIOGRAFÍA

- ASIMOV, Isaac (1995): *Visiones de Robot*, Lorenzo Cortina (trad.), Barcelona: Plaza & Janés. URL: <http://docplayer.es/8679198-Isaac-asimov-visiones-de-robot.html>; 4/10/2015.
- (1999): *Sobre la ciencia ficción*, Salvador Benesdra (trad.), Buenos Aires: Sudamericana.
- BRAUN, Bruce y Sarah J. WHATMORE (2010): *Political Matter: Technoscience, Democracy, and Public Life*, Minneapolis: University of Minnesota.
- BROOKS, Rodney A. (2003): *Cuerpos y máquinas. De los robots humanos a los hombres robot*, Guillermo Solana (trad.), Barcelona: Ediciones B.
- CAMERON, James (dir.) (1984): *Terminator* [película], Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer y Orion Pictures Corporation.
- (1991): *Terminator 2: El Juicio Final* [película], Estados Unidos: TriStar Pictures.
- COLUMBUS, Christopher (dir.) (1999): *El hombre bicentenario* [película], Estados Unidos: Columbia Pictures y Touchstone Pictures.
- CÓRDOBA GUARDADO, Soledad (2007): *La representación del cuerpo futuro* [tesis doctoral], Madrid: Universidad Complutense de Madrid. URL: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t29917.pdf>; 10/09/2015.
- CUADROS CONTRERAS, Raúl (2008): «Reflexiones sobre alteridad y técnica: la figura del robot humanoide en algunas transposiciones de la literatura al cine», *Revista CS en Ciencias Sociales* 2: 247-263.
- DEKKER, Fred (dir.) (1993): *RoboCop 3* [película], Estados Unidos: Orion Pictures Corporation.
- DERY, Mark (1998): *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*, Ramón Montoya Voz-mediano (trad.), Madrid: Siruela.
- DICK, Philip K. (1997): *¿Sueñan los andróides con ovejas eléctricas?*, César Terrón (trad.), Barcelona: Edhasa. URL: http://www.ehu.es/netart/alum0506/elsa/k_ovejas.pdf; 11/10/2015.
- DOMÈNECH ARGEMÍ, Miquel y Francisco J. TIRADO SERRANO (2002): «El mito del cyborg y la crítica del pensamiento social», en José Manuel de Cózar Escalante (ed.), *Tecnología, civilización y barbarie*, Barcelona: Anthropos, 213-237.
- FUKUYAMA, Francis (2002): *El fin del hombre. Consecuencias de la revolución biotecnológica*, Paco Reina (trad.), Barcelona: Ediciones B.
- GOICOECHEA, María (2008): «The Posthuman Ethos in Cyberpunk Science Fiction», *CLCWeb, Comparative Literature and Culture* 10, 4: 1-11. URL: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1398>; 21-11-2015.
- HARAWAY, Donna J. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Manuel Talens (trad.), Madrid: Cátedra.
- HAYLES, Katherine (1999): *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cyberspace, Literature, and Informatics*, Chicago: University of Chicago Press.
- HOFFMAN, E.T.A. (1992): *Los autómatas*, Carmen Bravo-Villasante (trad.), Barcelona: Los Jóvenes Bibliófilos.
- (2003): *El hombre de la arena* [libro electrónico], Santa Fe: El Cid Editor.
- KIRCHNER, Irvin (dir.) (1990): *RoboCop 2* [película], Estados Unidos: Orion Pictures Corporation.



- KOVAL, Santiago (2006): *Androides y posthumanos. La integración hombre-máquina, Diego Levis*, sin número de publicación: 1-22. URL: http://www.diegolevis.com.ar/secciones/Articulos/santiago_koval1.pdf; 4/12/2015.
- KURZWEIL, Raymond (1990): *The Age of Intelligent Machines*, Massachusetts: MIT Press. *Lifehand 2*, URL: <http://www.unicampus.it/eng/current/lifehand-2>; 11-6-2016.
- MARZAL FELICI, José J. y Salvador RUBIO MARCO (2002): *Guía para ver y analizar Blade Runner*, Valencia: Nau Llibres.
- MCGINTY NICHOL, Joseph (dir.) (2009): *Terminator: Salvación* [película], Estados Unidos: Warner Bros. Pictures y Columbia Pictures.
- MCMALE, Brian (1992): «Elements of a poetics of Cyberpunk», *Critique* 33, 3: 149-175.
- MOSTOW, Jonathan (dir.) (2003): *Terminator 3: La Rebelión de las Máquinas* [película], Estados Unidos: Warner Bros. Pictures y Columbia Pictures.
- REY MATESANZ, María Julia, Cristian José BERZOSA LLORIA y Jordi TORMO SOLER (2011): *La representación social del futuro en el cine de ciencia ficción. Una aproximación a partir de tres filmes paradigmáticos: 2001. A Space Odyssey (Kubrick, 1968), Blade Runner (Scott, 1982) y Avatar (Cameron, 2009)*, Valencia: Universidad de Valencia.
- RICHARDSON, Leanna (2012): «The Modern Robot and the Postmodern Cyborg: The Post-Human as an Image of Anxiety», *Emergence. A Journal of Undergraduate Literary Criticism and Creative Research* 3: 1-18. URL: <http://journals.english.ucsb.edu/index.php/Emergence/article/download/23/86>; 24/01/2016.
- SÁDABA, Igor (2009): *Cyborg*, Barcelona: Península.
- SALVADOR CABRERIZO, María (2011): «Distopía y deshumanización en el arte último: el ciberpunk. Un viaje a través del cine», en M.^a José Alcaraz, Matilde Carrasco y Salvador Rubio (eds.), *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics*, Cartagena: Creative Commons, 463-470. URL: <https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/VMCA-Proceedings.pdf>; 25/10/2015.
- SCOTT, Ridley (dir.) (1982): *Blade Runner* [película], Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- TELOTTE, J. P. (2002): *El cine de ciencia ficción*, José Miguel Parra Ortiz (trad.), Cambridge: Cambridge University Press.
- TORRANO, Andrea (2009): «Ontologías de la monstruosidad: el cyborg y el monstruo biopolítico», en *Publicaciones del CIFYH*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1-11. URL: https://www.academia.edu/1329761/Ontolog%C3%ADas_de_la_monstruosidad_el_cyborg_y_el_monstruo_biopol%C3%ADtico; 16/01/2016.
- Touch Bionics*; URL: <http://www.touchbionics.es/>; 11-6-2016.
- VERHOEVEN, Paul (dir.) (1987): *RoboCop* [película], Estados Unidos: Orion Pictures Corporation.
- VILLIERS DE L'ISLE ADAM, Auguste (1998): *La Eva futura*, Mauricio Bacarisse (trad.), Madrid: Valdemar.
- WEINSTOCK, Jeffrey A. (1998): «Freaks en el espacio»⁹, Eufemio Bildarrain (trad.), *Revista de Occidente* 201: 69-87.

⁹ Versión abreviada de un trabajo aparecido originalmente en 1996 bajo el título de «Freaks in Space: “Extraterrestrialism” and “Deep-space Multiculturalism”», Rosemarie Garland Thomson (ed.), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York: New York University Press.



- YEHYA, Naief (2001): *El cuerpo transformado. Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y la ciencia ficción*, México: Paidós.
- (2004): «Entre el malestar y la euforia: el cuerpo transformado. Una relectura a la cultura cyborg», *Renglones, revista del ITESO* 57: 83-91. URL: http://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/303/57_12_malestar_y_euforia.pdf?sequence=2; 7/12/2015.



SOBRE LA LITERATURA DE VIAJES EN LA ETAPA VICTORIANA. EL ATLÁNTICO CERCANO EN OLIVIA M. STONE

Francisco Javier Castillo
Universidad de La Laguna

RESUMEN

La literatura inglesa de viajes presenta un destacado desarrollo en la etapa victoriana. Entre otras muchas ramas de singular interés, merece especial atención el conjunto de obras que se dedican a las islas del Atlántico cercano, señaladamente las de Madeira y Canarias, en las que los sectores turístico y editorial británicos han puesto una particular atención en aquellos momentos. Una muestra ilustrativa de esta producción es *Tenerife and its six satellites*, de Olivia M. Stone, un proyecto destacado, de formato único y, sin duda alguna, la representación más completa hecha hasta entonces sobre el grupo canario. Estas y otras razones la convierten en un atractivo objeto de estudio para acercarse, entre otras posibilidades, a su naturaleza como texto y a las características de la imagen insular que se dibuja en sus páginas. En esta ocasión se estudian tres capítulos de esta obra que aportan interesantes observaciones, entre otros aspectos, sobre las posiciones de Stone ante la tierra que visita y la gente que en ella vive, sobre los aspectos que más atraen su atención, y sobre la forma en que su visión y sensibilidad femeninas se reflejan en su pintura textual.

PALABRAS CLAVE: literatura de viajes, estudios culturales, etnografía, textos ingleses sobre Canarias, Olivia M. Stone.

ABSTRACT

«On Victorian travel literature. The near Atlantic and Olivia M. Stone». English travel literature reaches a remarkable development along the Victorian period. Among many other branches of special interest, a particular significance is to be granted to the group of publications devoted to the islands of the near Atlantic, namely those of Madeira and the Canaries, on which the British touristic and editorial companies have laid their attention. An illustrative piece of this production is *Tenerife and its six satellites*, by Olivia M. Stone, an outstanding project, in a unique format, and, no doubt, the most complete representation of the Canary group. These and other reasons present it as a very attractive object of analysis to approach, among other topics, its nature as a text and the features of the Canaries' image depicted in its pages. This approach is focused on three chapters which reveal interesting observations and ideas, among other aspects, on Stone's points of view concerning different matters, her attitudes with regard to the land she visits and the dwellers she meets, the main aspects her attention is focused on, and the way her female vision and sensibility are handled and expressed.

KEYWORDS: travel literature, cultural studies, ethnography, English texts on the Canaries, Olivia M. Stone.



A lo largo de todo el siglo XIX, de manera particular en su segunda mitad, la literatura inglesa de viajes conoce un desarrollo espectacular, con una rica diversidad de escenarios, formatos y objetivos. Áreas que en la centuria anterior ya habían atraído apreciablemente a los autores, como es el caso del este del Mediterráneo y el Oriente Medio, muestran que siguen contando con un renovado interés y que continúan fascinando a los escritores y a sus lectores. Otro tanto sucede con la India, el principal teatro de los sueños imperiales británicos, y no se quedan atrás las tierras e islas del sudeste asiático y del Pacífico. De igual modo, las publicaciones sobre África se multiplican, en especial a partir de 1850, y tienen un especial protagonismo en el notable incremento de información sobre este continente. Apenas medio siglo antes la situación era bien distinta y, si nos acercamos a la cartografía africana de finales del siglo XVIII, podremos comprobar que el conocimiento que se tenía de «la tierra de Caín» era singularmente pobre y que, en esencia, se limitaba a la franja costera, con lo que había extensas regiones del interior de las que poco o nada se sabía, pero esta situación se va a modificar de forma notable en el transcurso del siglo siguiente, gracias a numerosas exploraciones y expediciones que generaron un notable volumen de literatura y que vinieron a mostrar el estado verdadero y la singular naturaleza del interior de un continente inmenso, hasta entonces descrito más desde el mito y la imaginación que desde la realidad y los datos comprobados. Además de interesarse por las tierras lejanas, exóticas y poco conocidas, en esta etapa la literatura británica de viajes también presta atención a lugares más cercanos y accesibles, como la América anglófona, los países europeos más próximos, las ciudades más antiguas del Viejo Continente y las islas del Mediterráneo y del Atlántico. La producción en esta dirección es considerable, todo ello resultado de dos hechos: de una parte, lo próximo no es siempre lo más conocido; y, de otra parte, estamos en el momento del nacimiento del turismo de masas, que demanda un cuerpo de literatura propio.

Esta multiplicidad en cuanto a los escenarios se produce de igual forma en la diversidad de objetivos que se han propuesto conseguir sus respectivos protagonistas. Una parte de los proyectos se enmarcan claramente dentro del proceso expansionista y colonizador británico; otros obedecen a la búsqueda del conocimiento y los motivan intereses científicos puros; algunos reflejan un propósito religioso, que busca nuevas geografías para la expansión de la fe y la colonización doctrinal de los que aún viven, supuestamente, en las tinieblas; y otros solo obedecen a una aventura puramente personal, sin trasfondo intelectual, religioso o político. Si a ello sumamos la respuesta y la actitud personal que cada uno de los actores le da al reto que tiene delante, tendremos la verdadera dimensión de la diversidad de toda esta producción. A todo ello se añade un rasgo relevante de la literatura de viajes victoriana: la presencia entre los autores de un significativo número de mujeres. Obviamente hace siglos que se cuenta con la autoría femenina en este tipo de obras, pero es en la segunda mitad del siglo XIX cuando esto ocurre de forma destacada y es un hecho que, sin duda alguna, viene a enriquecer y diversificar los discursos y las posiciones (Gómez Reus & Gifford 2013; Pomeroy & Sachko 2005; Pratt 1992; y Hulme & Youngs 2002).

Este es el marco en el que se incardina el tema que aquí toco y el objeto preciso del análisis, que tiene que ver con uno de los escenarios elegidos por los



viajeros y escritores del momento: el Atlántico cercano, y que se focaliza de forma precisa en la publicación de una mujer: Olivia M. Stone. En este sentido hay que señalar que en el último tercio del siglo XIX no son pocos los escritores británicos especializados o simplemente interesados en este tipo de publicaciones que se decantan por las Canarias, sin duda al calor del creciente interés que estas tienen en el país para distintos sectores económicos, señaladamente el financiero, el comercial, el turístico y el editorial. Hasta ahora, con la excepción de la contribución espléndida de George Glas en 1764, las Canarias aparecían, con mucho, en un capítulo o dos de libros que se referían mayoritariamente a otras geografías y a otros intereses, pero este estado de cosas va a cambiar, como se refleja en la notable producción de monografías sobre las Islas que ve la luz¹ y que mayoritariamente obedece a los objetivos de divulgar los beneficios curativos del clima, resaltar la belleza de los paisajes, informar sobre el medio ambiente, los cultivos y la vida de los habitantes, y subrayar su idoneidad para una estancia paradisíaca. Además, estamos ante unas publicaciones con un alcance que va mucho más allá de la simple función de informar a los receptores británicos, porque al mismo tiempo —y esto hay que destacarlo por su indudable relevancia— van a ser determinantes en la creación de la imagen que se tiene de Canarias en la Inglaterra victoriana y se constituyen, también, en fuentes indispensables para el estudio de la historia, la antropología y la etnografía insular, sobre todo porque se realizan en una etapa en la que el interés local o nacional por las Islas era notablemente escaso y este hecho las convierte en recursos únicos e indispensables en distintos niveles.

Entre esta notable producción destaca por méritos propios *Tenerife and its six satellites*, de Olivia M. Stone². Esta autora es una profesional de las publicaciones de viajes que llega a Tenerife a comienzos de septiembre de 1883 y lo hace con el bagaje de un proyecto similar, materializado en el libro *Norway in June*, publicado el año anterior y que va a tener una muy buena recepción, como lo refleja el hecho de que en siete años salen tres ediciones, la segunda en 1883 y la tercera revisada en 1889. A esto se añade que Mrs. Stone encara su proyecto canario con un plan de exploración e investigación específico, que lleva a cabo en todos sus detalles. Visita todas las islas y les da a las zonas rurales y alejadas toda la importancia, una iniciativa que se toma por primera vez; le otorga a la representación de la realidad insular una amplitud inusual y un evidente gusto por el detalle, con lo que proporciona una pintura general de la vida y la sociedad de entonces, y lo hace en muchos casos desde una posición crítica, aportando sus opiniones, sus valoraciones y, en algunos casos, sus propuestas de mejora. Fruto de este intenso trabajo de investigación y exploración es su libro, publicado en 1887, con segunda edición revisada y acortada dos años más

¹ Véanse, entre otros, Hart 1887; Lee 1887; Latimer 1887; Edwardes 1888; Latimer 1888; Thurstan 1889; Whitford 1890; y Strettell 1891. Véanse también Morales Lezcano 1986; y García Pérez 1988.

² Sobre Stone y su obra, véanse Casañas Afonso 2013; Castillo 2000, 2002, 2008 y 2010; Díaz Almeida *et al.* 1993; García Pérez 1988: 175-184; García Pulido 2015; Hormiga Santana 2004; y Rodríguez Navarro 2014.





tarde, en el que se refleja claramente que Stone no tenía en mente elaborar una guía de viaje al uso, sino un producto que rebasa ampliamente este formato por la índole de su implicación personal en el proyecto, por el conjunto de aspectos que toca y por el volumen de datos que incluye. A la aportación de Mrs. Stone hay que unir la de John Harris Stone, su marido, que la acompaña en su aventura canaria y que toma un interesante conjunto de fotografías que sirven de referencia a los dibujos a plumilla que se divulgan con posterioridad en la publicación y que constituyen, sin duda alguna, uno de sus principales atractivos. En este sentido llama la atención que en la obra se presenta a Mr. Stone como una figura secundaria y solo se consigna su labor gráfica y su contribución al texto en varias partes, pero resulta innegable que tiene mucho más protagonismo del que se refleja.

En este estudio me acerco a la representación que en esta obra se hace de La Palma en el primer volumen, de modo preciso en la última sección del cap. XVI y en los tres que siguen, XVII, XVIII y XIX³, y que en mi opinión constituyen un instrumento de aproximación válido para mostrar el método del trabajo de campo de nuestra viajera, el carácter de sus posiciones, la naturaleza de su relato y la relevancia de los datos que recoge sobre una de las Canarias periféricas, hasta entonces no muy presente en la literatura de viajes⁴. De modo específico, me detengo en aspectos como la estructura del texto y el tono del relato, en la percepción que la viajera tiene del paisaje y de la naturaleza, así como en su defensa singular del medio ambiente; también toco sus impresiones en relación con las iglesias y el arte religioso, así como sobre la arquitectura civil; me refiero, igualmente, a la vestimenta tradicional, los elementos de la muerte y el luto, y las parcelas de la agricultura, la economía, la cultura y el progreso, todo ello precedido de una síntesis del trabajo de campo que se lleva a cabo. Es obvio que no se agotan aquí las posibilidades que estos capítulos palmeros —al igual que el resto de la obra— ofrecen para el análisis⁵. Se trata simplemente de una opción, entre otras posibles, para acercarse a la pintura que la autora nos pone en las manos, a la metodología que sigue en el carácter y distribución de las pinceladas y al ideario que nutre su labor.

Antes de entrar en materia, conviene señalar que estamos ante un texto que no se queda solamente en su destacado nivel documental, sino que incluye aspectos antropológicos y literarios de singular interés y este carácter multidisciplinar demanda un acercamiento polivalente que tenga en cuenta estas especificidades y

³ Todas las referencias remiten a la edición de 1887.

⁴ Entre los precedentes de Stone a este respecto se encuentran fuentes de distinta naturaleza y cronología, de los que cabe citar, entre otros, los que siguen. En el siglo XVI destacan los textos de Juan Méndez Nieto (1989: lib. II, discurso 1); Gaspar Frutuoso (1964); y Leonardo Torriani (1940: cap. LXXIX). Entre los del siglo XVIII están los de George Glas (1764: 263-271); y José de Viera y Clavijo (*Historia*, lib. XV, §88). Y en las fuentes decimonónicas sobresalen las de Sabin Berthelot (1839: 221-225); Adolphe Coquet (1884: 49-57); y, de forma especial, Benigno Carballo Wangüemert (1990: caps. VIII-XIII). Los textos de Edwardes y de Verneau se publican con posterioridad al de Stone.

⁵ Un aspecto que se merece una atención particular es el gráfico, pero creo que se debe estudiar de forma específica y darle el espacio conveniente.

que permita la consideración, a un tiempo, de lo histórico, lo cultural y lo literario. En este sentido, hay que valorar la relación que existe entre la pieza analizada y los paradigmas culturales de su tiempo que en ella se atisban; y junto a esto la mirada filológica hace posible, gracias a la detección de sus rasgos más destacados, el encuadre del texto dentro de un género, que en este caso es el del relato de viaje, dada su naturaleza en la que predomina el ingrediente no ficcional, en la que la descripción prevalece sobre la narrativa y vertebra la obra, y en la que el carácter testimonial hace pensar en la objetividad como otro rasgo genérico. Un aspecto de especial relevancia es el de la intertextualidad, habida cuenta de que en los relatos de viajes convergen la experiencia real del viajero y la escritura de viajes anteriores o de otras obras que le sirven de referente literario. Además de a estos interesantes ingredientes definidores, la atención se ha de focalizar también en aspectos como las posiciones y objetivos de la autora, la estrategia de construcción del texto y las fuentes y el uso que se hace de ellas.

1. LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS

We feel like Eastern pilgrims meeting
and amalgamating our caravans.
r: 311

La estancia de los Stone en La Palma se inicia el 12 de octubre de 1883 y se cierra siete días después, pero en este caso los prolegómenos de esta visita, que se recogen en el cap. xvi, también son de especial interés y empiezo por ellos, concretamente a partir del 6 de octubre de 1883, en que, después de recorrer La Gomera y El Hierro, nuestros viajeros llegan al Puerto de La Orotava y se instalan otra vez en el hotel de John Turnbull. Desde aquí van a emprender una nueva etapa de su periplo canario: el viaje a La Palma. De acuerdo con la información que poseen, el próximo barco que sale con este destino tiene previsto hacerlo el 15 de octubre, y ello supone necesariamente unos días de obligado e imprevisto descanso, que puede trastocar un poco el apretado plan de viaje que ellos han establecido, pero que, como contrapartida, no deja de presentar ciertas ventajas. Una de ellas es que se trata de un descanso que es de agradecer después del tiempo que llevan recorriendo los caminos y los mares insulares tras su llegada un mes atrás. Otra ventaja es que pueden dedicar el tiempo de la espera a recoger información adicional, una tarea de especial relevancia para la futura publicación que los ha traído a las Afortunadas. También los Stone reconocen que no quieren meterse en otro barco muy pronto, sobre todo desanimados por las incómodas circunstancias y las penalidades de las travesías que acaban de hacer, en especial la del viaje de regreso de La Gomera, en el que tardaron dos días. Pero, al enterarse de la llegada al Puerto de la Cruz de un velero que va a viajar hasta La Palma, deciden embarcar en él la noche del 7 de octubre. Se trata del *Matanzas*, un bergantín goleta de 243 toneladas, con «espaciosas y cómodas cámaras y excelentes condiciones marineras» al decir de la prensa de la época, construido e inscrito en la capital palmera, y que suele hacer la ruta de esta



al Caribe, primordialmente a Cuba y Venezuela⁶. En esta ocasión se había acercado al Puerto de la Cruz a dejar algunas mercancías y el capitán, don Fernando Cabrera López⁷, se muestra reacio inicialmente a aceptar pasajeros en esta ocasión, pero acaba por admitir a los Stone y a un tercer y curioso pasajero sin cobrarles cantidad alguna (t: 281-284).

Desafortunadamente la misma calma que había dilatado el viaje de regreso de los Stone de La Gomera a Tenerife se mantiene todavía y la ausencia de viento va a detener de modo considerable el avance del *Matanzas*, que va a permanecer cuatro días en medio del mar, atrapado por el tiempo calmo de las tradicionales bonanzas de esta época del año. Durante este tiempo la señora Stone no puede hacer otra cosa que comer, dormir, fijarse en los rasgos físicos y las costumbres de la tripulación y, sobre todo, conversar con el capitán, que les habla de La Palma, del Caribe, de su familia y de sus viajes a América. En cada uno de estos viajes suele llevar cuatrocientos emigrantes a Cuba y Venezuela y les cobra diecisiete o dieciocho dólares a cada uno. Fernando Cabrera muestra en todo momento una gran amabilidad y se preocupa de que la travesía, extraordinariamente larga por las adversas circunstancias meteorológicas ya señaladas, sea lo más agradable posible (t: 285-290). Como vemos, el *Matanzas* constituye para los Stone una especie de avanzadilla, de inesperado preámbulo marineramente de la Benahoare moderna, en el que reciben relevante información sobre todo de emigración y de relaciones económicas. Se enteran de que los vínculos de La Palma con el Nuevo Mundo, especialmente con el Caribe, son fuertes y que en estos momentos los contactos se intensifican de forma relevante con Cuba. Conocen que se crean pequeñas empresas de transporte para el Caribe y que la riqueza maderera palmera sirve para la construcción de numerosos veleros que, amparándose en el alisio y las corrientes marinas favorables, hacen la ruta de las Antillas. Advierten, también, cuando tienen la oportunidad de leer la prensa palmera de entonces, la especial sensibilidad que se tiene para los asuntos de ultramar y la prioridad y extensión que las noticias de Cuba tienen sobre otros acontecimientos tanto de Canarias como del país.

Finalmente, como ya se ha señalado, el 12 de octubre de 1883 el *Matanzas* llega a su destino. Lo primero que hacen los Stone es instalarse en una fonda de la ciudad, cercana al puerto, aunque pasan en ella muy poco tiempo porque deciden partir para el interior de la isla el mismo día de la llegada. La pérdida de cuatro días en el mar, con la bonanza, ha trastocado sus planes iniciales y no desean perder un

⁶ Véase Lorenzo Rodríguez 1987: 52, que nos proporciona una completa lista de los buques construidos e inscritos en La Palma durante el siglo XIX, donde recoge el nombre de la nave, el nombre de su propietario, el aparejo, las toneladas, el año de construcción y el astillero, pero en este caso no hace constar el año de construcción de este velero ni tampoco su tonelaje, que conocemos gracias a Stone.

⁷ Don Fernando Cabrera López había nacido en Santa Cruz de La Palma el 14 de abril de 1855 y en aquellos momentos contaba 28 años de edad. Era hijo de don José Cabrera Pinto y de doña Eulogia López Cabrera. Estaba casado con doña Margarita López Abreu, hija de don José López Espinosa y doña Rosa Abreu López. El matrimonio se estableció más tarde en La Laguna.



segundo, sobre todo porque quieren estar de vuelta en la ciudad en tres días, a tiempo para embarcar en el vapor inglés, de regreso al Puerto de la Cruz. Ahora se deciden por realizar un recorrido rápido y corto, en el que no van a visitar el sur de la isla ni tampoco los municipios del noroeste, que llegan a conocer únicamente en sus tramos de cumbre. Por ello inician rápidamente los preparativos del viaje y también dedican algo de tiempo a conocer la ciudad y a visitar algunos de sus lugares de interés, como la iglesia del Salvador. Poco después de mediodía, parten para Argual y comienzan su andadura por los viejos caminos de la isla. La pequeña expedición la componen los Stone y los dos arrieros contratados, Juan y Domingo, y en los primeros momentos toman la carretera que los lleva por los barrios de Calcinas y La Cuesta hasta la altura de la famosa y centenaria Cruz de los Bolos —que nuestra viajera transcribe erróneamente tanto en el texto como en el mapa correspondiente—, donde toman el camino real de la cumbre, también conocido como de las Vueltas. Siguen adelante entre altas y centenarias paredes de piedra seca, pasando por La Crucillada, para continuar luego por el Barranco del Bordón, Botazo y la fuente de Chaves. Después ascienden por el lomo de las Vueltas hasta la cumbre.

El destino de los Stone es Argual, donde tienen ocasión de disfrutar de la proverbial hospitalidad de los Sotomayor. Tienen una carta de presentación para don Miguel de Sotomayor y Fernández⁸, que vive junto con su hermano don Manuel⁹ y su cuñada doña Antonia, y que son los propietarios y administradores de una extensa propiedad en la que cultivan caña de azúcar, tabaco, té, café y vino, entre otros muchos productos. Al día siguiente, sin perder tiempo, se produce la subida a La Caldera, que contemplan desde el mirador de La Punta, y el domingo 14 de octubre se enfrentan a una jornada particularmente dura: parten muy temprano de Argual con dirección a Los Sauces, a través de la cumbre. Tras subir las Vueltas de Amagar, llegan al alto del Time, pero no siguen en dirección al pueblo de Tijarafe, sino que cogen el camino que va a la cumbre y es poco después cuando se encuentran con José Domingo

⁸ Don Miguel Conrado Trinidad de Sotomayor y Fernández de la Peña tiene entonces 50 años. Había nacido el 19 de febrero de 1833 en Santa Cruz de La Palma, donde muere, sin haberse casado, el 22 de julio de 1907. Era el hijo menor de don José Domingo de Sotomayor Topete y Sotomayor (1781-1849) y de doña María del Carmen Fernández de la Peña Gordillo (1792-1867), señores de Lilloot. Desplegó gran actividad en la vida política, ostentó la presidencia del comité del Partido Conservador en la isla y fue alcalde de Santa Cruz de La Palma (1890-1894), juez municipal y presidente de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Fue diputado provincial al advenimiento de la Restauración. Véase Fernández de Bethencourt 1954: II, 246-248; y Pérez García 1990: 225.

⁹ Don Manuel Pantaleón Félix Trinidad de Sotomayor Topete y Fernández de la Peña tiene entonces 54 años. Había nacido el 27 de julio de 1830. Estaba casado con doña Antonia Mamerta de Sotomayor y de Lugo-Viña, su prima, y tuvieron dos hijos: don José Miguel Buenaventura Juan Pedro Francisco Tomás Úrsulo de la Santísima Trinidad (1873-1948) y doña María del Carmen de Sotomayor Topete y de Sotomayor (1874-1952). Véase Fernández de Bethencourt 1954: II, 248. Como vemos, cuando Olivia Stone pasa por Argual en octubre de 1883, estos dos hijos de don Manuel de Sotomayor tienen once y diez años respectivamente. Con toda probabilidad se encuentran viviendo con sus padres, pero la viajera inglesa no llega a conocerlos, según parece, porque no los nombra en su relato, particularmente pródigo en detalles e información de todo tipo.



García, un labrador del lugar que acepta guiarlos hasta el Roque de los Muchachos y continuar luego hasta Los Sauces.

Una vez en esta localidad, el regreso a la ciudad no se hace esperar, siguiendo sus cálculos, pero no cuentan con el retraso que sufre el vapor que esperan. La propia autora se lamenta de este hecho que limita sus movimientos, porque de haberlo sabido podrían haber hecho una excursión al sur de la isla, hasta la zona de Fuencaliente. Esto hace que los Stone dediquen a Santa Cruz de La Palma y a sus alrededores más tiempo del que inicialmente habían estimado. Así, pueden visitar distintos edificios e instalaciones de interés. Una de ellas es la recova. Stone no la vio en el estado que tiene en la actualidad, porque se construye con posterioridad a su estancia, pero nos deja completos apuntes de la instalación. También pasa por el Museo de Historia Natural, la iglesia de Santo Domingo y la hacienda de Bajamar. Las últimas visitas se destinan a la cárcel, una escuela pública y la iglesia de la Concepción. Tampoco olvidan en su relato las numerosas personas que conocieron: Fernando Cabrera López, Federico Walter Lavers, Guillermo Lavers, Mauricio Morales, Manuel Yanes, Manuel Pérez Abreu, el Sr. Laremuth, entre otros. Todo ello nos proporciona una completa descripción de la capital palmera a finales de 1883.

El paso de los Stone por La Palma se cierra el día 19, cuando embarcan en el vapor inglés *Saffi*, de regreso al Puerto de la Cruz. Es verdad que estamos ante un trabajo de campo hecho con urgencia, lo que deja necesariamente algunos claros o imprecisiones en la pintura final, pero en general se consiguen unos resultados manifiestamente relevantes, no solo por la amplitud de la representación, sino también por la concurrencia de posiciones singulares y una sensibilidad especial, como se refleja en los epígrafes que siguen.

2. LA ESTRUCTURA DEL TEXTO Y EL TONO DEL RELATO

Our friends dined with us at the fonda, and we gained
some further interesting information upon the island.
I: 350

La lectura de estos capítulos palmeros refleja claramente que estamos ante la traducción a lenguaje verbal de un viaje en búsqueda del conocimiento y de la belleza, de una experiencia dominada en todo momento por un alto nivel de exigencia y de planificación. Para contextualizar debidamente la naturaleza y el alcance de esta aportación, cabe recordar las apreciables diferencias que se observan con otras, como las de Charles Edwardes y René Verneau, que se publican por las mismas fechas. El primero entiende y diseña su experiencia canaria de un modo particular y personal; no dispone del presupuesto y del tiempo que la infatigable y tenaz Olivia M. Stone ha invertido en las Islas y parte, por lo tanto, de un proyecto manifiestamente distinto, cuyo objetivo no está en un recorrido integral del Archipiélago, sino en uno de carácter parcial, centrado en aquellas islas más representativas y de mayor interés para los lectores británicos; además, Edwardes no muestra la concienzuda



y disciplinada distribución del tiempo de que hace gala Mrs. Stone, con lo que sus actividades y desplazamientos no están gobernados por un plan detallado, sino que improvisa y se acomoda a las circunstancias, lo que lo lleva a consumir en Tenerife y La Palma la mayor parte del tiempo de que dispone y a carecer prácticamente de él en su visita corta y apresurada a Gran Canaria. En cuanto a Verneau, sus impresiones son marcadamente negativas y exageradas en ocasiones y la señora Stone recorre los duros caminos palmeros con un talante netamente diferente al del antropólogo francés. Se deja fascinar por la naturaleza, por su singular e irreplicable belleza y se interesa por sus hombres y mujeres, por su vestimenta, por su carácter, por sus rasgos físicos, por sus costumbres, todo ello desde una sensibilidad especial.

Además de estas posiciones particulares, también es patente el esfuerzo y la dedicación que Stone le dedica a la fase de la escritura del viaje, un hecho que se aprecia en distintos niveles. En este sentido, se refleja el criterio de considerar La Palma de manera unitaria y singular, una posición que se mantiene de igual forma en el resto de las del conjunto canario, que la autora considera como territorios propios, aun cuando posean las esperables similitudes y coincidencias, tal y como llega a señalar¹⁰. Por eso, la representación que nuestra autora hace de la isla se expresa en una pintura unitaria y global, compuesta por dos ámbitos nítidamente diferenciados: el urbano y el rural, que tienen una separación física y oficial: las dos portadas de Santa Cruz de La Palma. Junto a esto, otro rasgo que caracteriza la estructura del relato es la forma en la que las distintas partes se engarzan las unas en las otras de un modo meditado y efectivo, evidenciando un proceso de escritura laborioso y exigente. El diario del viaje, con la relación cronológica de las actividades, las experiencias y los desplazamientos, constituye el hilo conductor del texto y a él se incorporan los demás elementos, que son de naturaleza temática diversa, porque los hay de índole geológica, histórica y botánica, entre otros, o de diferente procedencia, como ocurre con los datos textuales y los de origen oral. La naturalidad y la efectividad del engarce al que me refiero se advierte de manera singular en el uso que se hace de los datos históricos, que aparecen sabiamente dosificados y bien conectados con lo que precede y con lo que sigue. En este sentido, en las líneas en que describe el templo del Salvador, la mención de la presencia en La Palma de posibles piezas religiosas traídas de Inglaterra a raíz

¹⁰ II: 37-38: «It is one of the charms of these islands that in no two does one get similar scenery. It is true that all are volcanic, but Nature seems to have exhausted herself in producing variety of colour and form. Outwardly the seven islands may be classed into three groups of form. Gomera and Canaria are alike in rotundity, but I cannot imagine two more different internally. Both have their highest mountains rising in the centre, but there the similitude ends, the scenery being different internally. Palma, Tenerife and Hierro may be considered as somewhat alike in shape, but anything more distinct than heart-shaped Palma, with its huge crater, Hierro, with its *golfos* and high tableland, and Tenerife, with its world's wonder Peak, cannot be produced [...]. It is needless to say that points of resemblance can be picked out in each island, but what is the leading feature of one is not that of the other. Nobody can visit one island and rest content and assured that he has seen all, that one island is a sufficient picture of the rest. And the same remarks apply to the inhabitants as to the physical features».



de la Reforma iniciada por Enrique VIII le permite a nuestra autora introducir las fechas y los hechos de la conquista de la isla (I: 294-295). Más adelante, la subida de las vueltas de Amagar, con el puerto de Tazacorte a los pies, la lleva a recordar el nefasto desembarco de Guillén Peraza, que tuvo como escenario este punto y le permite de paso introducir las primeras referencias sobre la cultura de los antiguos palmeros, especialmente sobre sus ritos propiciatorios (I: 311-312). Finalmente, el comentario de las características del luto en la sociedad palmera decimonónica y sus manifestaciones sociales le da la posibilidad de enlazar con la cuestión de los ritos funerarios de los aborígenes, e introducir una amplia sección en la que pasa revista a los conocimientos que se tienen sobre su cultura y las conexiones de esta con otras culturas antiguas cercanas (I: 355-360).

Otro elemento que se utiliza con acierto en la construcción y consistencia del texto lo tenemos en las citas iniciales de los capítulos, escogidas de manera atinada y sabiamente manejadas como motivo evocador y referencia sintética de la sección en cuestión. En el cap. XVI el mar tiene un destacado protagonismo porque se narra el regreso de La Gomera y el traslado subsiguiente a La Palma y, por eso, esta sección se abre con unas líneas de la novela *You play me false*, de Mortimer y Frances Collins (1878), a las que siguen tres versos del poema «With Walker in Nicaragua» (*Songs and the Sierras*, 1871), de Joaquin Miller. En el primer caso se subrayan la vida y la belleza del mar, así como la capacidad que el océano tiene de hablarnos; y en el segundo las velas huérfanas de viento y el lento avance de la nave que Miller recoge en sus versos adelantan las dificultades que los viajeros encuentran en la travesía. Las citas de los tres capítulos siguientes se focalizan en la naturaleza, en enclaves exuberantes y en lugares paradisíacos, en algunos casos reales y, en otros, imaginarios, pero todos ellos coincidentes en las notas de paz, belleza y poesía. El cap. XVII se vuelve a abrir con tres líneas del poema de Miller ya mencionado, en las que se habla de los bosques de América central, frondosos y llenos de verdor, con los que se parangonan los enclaves forestales palmeros; unos versos de Wordsworth, tomados de los *Descriptive sketches taking during a tour among the Alps* (vv. 408-412), encabezan el cap. XVIII y reflejan el protagonismo de la bruma en los bosques alpinos y que Stone experimenta de forma directa en las Islas; y, finalmente, las dos citas del cap. XIX proceden de *Prometheus Unbound* (III, iii, 22-24), de Shelley, y de las líneas finales del poema «Gladys and her island», de Jean Ingelow. Stone se despide aquí de La Palma y lo hace con notas de paz y plenitud, de belleza e intemporalidad, equiparándola con la isla hermosa que Gladys visita y que no es otra que la tierra de la imaginación poética, llena de aves exóticas, frutos y montañas cubiertas de nieve, y también con la morada feliz en la que el Prometeo shelleyano quiere vivir junto a su amada Asia y contemplar, ajenos a sus efectos, el paso del tiempo.

En cuanto al aspecto de la intertextualidad, no hay mucho que destacar. El hecho de que no haya un cuerpo accesible y significativo de literatura de viajes sobre La Palma en la que Stone pueda beber no permite la presencia notable de otras voces, como sí ocurre con respecto a otras islas, en especial Tenerife. Las voces que más suenan en los capítulos palmeros son, como es de esperar, las de Glas y Viera y Clavijo, y la mayor parte de las veces no se reconocen. Si acudimos a la parte en que se habla de los hechos de la conquista de Fernández de Lugo, Stone no identifica



sus fuentes, pero está claro que sigue a los dos autores mencionados y que lo hace de manera combinada, porque las fechas que trae Glas se desechan en favor de las de Viera.

De igual modo, la actitud desde la que se escribe y el tono con que se hace también tienen una especial relevancia. Nuestra autora muestra en su escritura un claro interés por lograr una diversidad de registros y tonos, que le proporcionen al texto una cierta variedad y movimiento, huyendo de los efectos negativos del estatismo y la homogeneidad. En este sentido vemos que en las descripciones del paisaje predomina un evidente tono lírico, sin duda el adecuado a la sensibilidad de la autora y a las sensaciones que experimenta, como se puede ver, entre otros pasajes, en la parte relativa al Roque de los Muchachos. En otros casos apunta un claro tono cómico, como cuando Stone describe su singular batalla contra las chinches en la segunda fonda de Santa Cruz de La Palma. Además, en distintos pasajes el punto de vista crítico es más que apreciable y en ellos se advierte cómo se implica nuestra viajera en determinadas cuestiones, sobre todo en aquellas que afectan al bienestar y el progreso. No hay más que ver su rechazo a la destrucción de los bosques y lo mismo se observa en su defensa de la conservación de los restos arqueológicos de los aborígenes. Es cierto, también, que en algún momento aparece en el relato, no solo en las palabras sino también en los gestos, una clara posición de superioridad, que no es infrecuente en el campo de la literatura de viajes y que está particularmente presente en los viajeros británicos. Esto lo vemos en los apuntes del día 19, cuando embarca para Tenerife en el *Saffi*. Después de un mes y medio aproximadamente de deambular por los senderos de las Canarias occidentales, de conocer la dureza de los veleros insulares y de vivir inmersa en las costumbres, los sabores, las carencias, la lengua y la vida de las Afortunadas de la segunda mitad del siglo XIX, subir a bordo del *Saffi* y ver ondear la bandera de su país es para la señora Stone como estar pisando suelo inglés y hallarse de lleno en la cultura, los usos y la realidad de la Gran Bretaña, una realidad que para ella es apreciablemente diferente y sensiblemente mejor que la del Archipiélago (r: 360). Este brote de orgullo patrio no es una excepción en la obra y responde tanto a la posición personal de la autora como al hecho de que se trata de un texto dirigido a los lectores británicos, que a buen seguro recibirían de muy buen grado estas muestras de fervor nacional. En otras ocasiones se advierte que esta posición de superioridad no solo se debe a su nacionalidad, sino también a la fuerte conciencia de clase que Stone tiene y que la lleva a marcar las distancias en todo momento y relacionarse mayoritariamente con la clase alta insular. La excepción a esta regla son los arrieros y guías, que le son del todo necesarios.

Como se puede ver, Stone no trata de diluirse a sí misma como autora en la forma de describir y valorar las cosas, no le interesa una representación en la que como escritora tenga un protagonismo elegantemente neutro, sino que se afirma en sus posiciones de forma constante. Su pintura de la naturaleza es el nivel donde las inclinaciones estéticas y las singularidades ideológicas de la autora son, como es de esperar, más neutras; el paisaje simplemente se disfruta y se describe, se individualiza en ocasiones y, en otras, sirve como punto de comparación. Pero en lo que se refiere a los niveles del hombre y de la sociedad, aquí entran de modo más visible los puntos de vista, las preferencias y los gustos estéticos de la autora. El arte religioso,



por ejemplo, se mira desde las inclinaciones estéticas propias, que muchas veces son claramente cortas en formación e información artística.

3. LA PERCEPCIÓN DEL PAISAJE Y DE LA NATURALEZA

Everywhere there are trees and greenery.
r: 292

Paisaje y naturaleza son dos niveles esenciales en la representación que nuestra viajera hace, tal y como se aprecia de forma repetida en el conjunto de su obra. En la relación de sus días palmeros se confirma este hecho y deja numerosas referencias en esta dirección. Abundan las notas sobre el verdor generalizado y, de igual forma, son constantes los apuntes sobre los cambios que la situación o la altura operan en la vegetación y sobre la presencia de esta o esta otra especie, como ocurre con los codesos y las crespas en los pisos botánicos superiores y con el cardón en los barrancos cercanos a la costa. También confecciona en su relato un pequeño álbum de vistas de particular belleza, entre las que destaca la que contempla, mirando hacia el sur, desde los altos del Time, en un punto en el que el camino que conduce a la cumbre se acerca al borde del precipicio. Aquí le llama la atención lo marcadas que están las coladas de lava en medio del valle¹¹ y lo definidas que se ven las siluetas de las montañas, todo dentro de una valoración muy positiva:

Very grand is the view, so grand, that if it could be transported anywhere within easy distance of England, it would soon become a show view on a very extensive scale. It was even to us magnificent, although it is possible to be so satiated by such an excess of beautiful scenery, that at last it palls on the eye, as sweets do on the palate. It is not possible, I think, to really enjoy any scene until one becomes familiar with it, not the familiarity of those who have been born and brought up within sight of its beauties, which often breeds contempt, but that familiarity which follows an acquaintance when life is matured. (r: 315)

La mayoría de las referencias que figuran sobre el paisaje y la naturaleza se agrupan mayoritariamente en tres polos de atracción: los bosques, el mar de nubes y la cumbre, y a ellos hay que referirse de manera especial.

¹¹ Stone establece que se trata de la erupción de 1677, siguiendo a Núñez de la Peña. Es un claro error porque el volcán que se cita es el de San Antonio, en Fuencaliente. Las coladas de lava que la Sra. Stone refleja pertenecen sin duda a la erupción de 1585, porque las importantes coladas del volcán de San Juan, en 1949, no se habían producido. Carballo Wangüemert, 1990: cap. ix, nos deja una interesante descripción de estos terrenos cubiertos por la lava y la escoria eruptiva.



3.1. Los bosques son para nuestra autora el reino de la belleza y del misterio. No hay más que ver sus notas al cruzar los bosques de castaños, laureles y brezos que encuentra a su paso por el camino de las Vueltas, ricos en sonidos y sombras, plenos de brillo y vida. El dominio de la laurisilva es para Stone, como reconoce en otra parte, «a perpetual treat of green, a feast to the eye» (I: 218), por la diversidad de especies y formas, por el contraste de brillos y colores. Por eso no es de extrañar que desee dejar que el camino sea su prioridad por un momento, que quiera demorarse y disfrutar de todo lo que sus sentidos perciben, pero tiene que continuar. Nuestra viajera también es consciente de que el bosque de pinos no tiene la variedad que presenta la laurisilva, pero también posee encantos particulares y sensaciones igualmente gratificantes. Los pinos transmiten tranquilidad y dan la sensación de desahogo y de espacio, la luz presenta un efecto particular, tamizada por las incontables agujas, y a ello se añade la especial intensidad del silencio (I: 215-216). Estas sensaciones las vemos en su descripción de los pinos de los altos de Los Sauces, una vez que la cumbre le cede de nuevo el protagonismo al bosque, que los recibe, una vez más, con la compañía eterna de la bruma. El camino es ahora más agradable, relativamente fácil y nuestra viajera no ahorra adjetivos para describir los sonidos de la naturaleza y la vegetación que acompaña su bajada. Pinos magníficos de enormes dimensiones les proporcionan un agradable cobijo, suavizando la luz solar, pero permitiendo a los rayos del sol penetrar por entre las finas agujas.

Its sides are steep and green-clad, while at the bottom we can hear the rush of a stream as it roars amid the boulders and beneath the ferns and moss to its home in the sea below. But little of it reaches the ocean; its life is spent less selfishly, for it waters the plains and littoral, and brings plenty to the thirsty land lying beyond in the broad glare of the sun. As we descend close by this gorge, we have leisure to admire its steep and richly clad sides, steep, deep to magnificence, and solitary. No sign of life breaks the stillness, which would be oppressive but for the murmur of the stream hidden in the depths. Above us magnificent pines, of huge girth, give a welcome and pleasant shelter, softening the glare while permitting the sunbeams to enter through their feathery needles. (I: 323)

No podemos olvidarnos del compañero especial que tiene el bosque: la bruma, que aprisiona la luz, que difumina los contornos y que aporta una humedad que lo cubre todo de un brillo especial (I: 298). Buena observadora, Stone se refiere a lo precisos que son los dominios de la bruma, cómo se pasa casi sin advertirlo de la luz de un sol pleno al reino mortecino y frío de la niebla, al igual que destaca el cambio que genera en el espíritu de los viajeros que lo cruzan, volviéndolos melancólicos y adormeciendo su ánimo (I: 315).

3.2. Si los bosques emocionan a nuestra viajera, no lo hace menos el mar de nubes. Veamos el momento en que, siguiendo el camino del Time a la cumbre, después de estar ascendiendo en medio de la bruma durante un buen rato, emergen de ella en un llano sobre un mar de nubes que se extendía a su alrededor hasta donde podía alcanzar la vista y que Stone describe como «soft, snowy, billowy, fleecy down, beautiful



beyond comparison. The sun shines above us in a blue heaven; the gloomy, drifting grey mists are left behind; their upper surface is below us, and transformed by the sun into a bright white sea» (316). Desde allí divisan el Teide, pero tan reducido de tamaño que casi no lo reconocen. Entre nuestros viajeros y el Pico no hay un mar azul, sino una masa de nubes blancas inmóviles y sólidas, que dan la sensación de que es posible caminar sobre ella y cruzar al otro lado sobre el océano. Stone queda fascinada por el mar de nubes que lo cubre todo hasta el Teide. Se le antoja que es un mar de nieve que solo pueden cruzar los gnomos y los espíritus, «but the journey must be performed before sunset and after sunrise, as the touch of the fairy queen of the night the ice-flow vanishes, the magic path is gone» (I: 318). Además del Teide, este mar blanco circunda y singulariza las cumbres más altas de la pared que bordea La Caldera, que dibujan un semicírculo que el mar de nubes tiene como su dominio. El carácter mágico aumenta más aún por el comportamiento particular que tiene lugar en las zonas donde el mar de nubes se acerca a las elevaciones, en las que se produce una ausencia de definición en las partes de contacto, además de un suave movimiento, como de olas (I: 317, 322), con lo que la sensación del océano se consigue plenamente.

3.3. Las mismas condiciones naturales que le permiten a nuestra autora gozar de la fantasía singular del mar de nubes le ocultan también la visión del Paraíso, que es la gran depresión de La Palma y que tiene a sus pies: «At our feet, we know, must lie a vast cauldron, but all we can see is a mass of white clouds like a pall, a few feet beneath us and the topmost crags of the Caldera, which are only just discernible» (I: 319). En esto la naturaleza es reincidente, porque el día anterior, en la excursión al mirador de La Punta, la bruma le impide contemplar plenamente la gloria de La Caldera. Por eso, ahora no tiene otra opción que renunciar al Paraíso oculto y quedarse con el Paraíso visible, que es el reino superior de la isla, la tierra majestuosa de la cumbre, plena de luz y visibilidad, henchida de encanto y significado. Por eso cuando llega al Roque de los Muchachos, a la viajera el lugar le parece mágico y desata su imaginación:

Our first impression upon seeing the rocks, or Los Roques as they are called, which at the extreme edge of the crater form the Pico del Muchachos, was that we were beholding the ruins of some ancient castle. These rocks on the summit, pillars of red pumice, thrown together anyhow, have formed themselves into fantastic turrets, bastions, and castle walls, roofless truly and broken, as if bombarded. The attack, however, has been made, and the castle a ruin, through the elements. First fire and later water and wind have worked their wild will here unrestrained. Bare, rugged, and exposed on every side to the fury of storm and rain, the ruins of Benahoare's castle still stand, and rear themselves proudly as the highest spot in the Canary Highlands. (I: 317-318)

Como se puede ver, para Stone la cumbre es el dominio de lo mágico y de lo mítico; por eso, cuando nuestra viajera mira en dirección oeste, los claros irregulares y cambiantes de las nubes hacen que pueda divisar muchas islas, de distinto tamaño



y de existencia fugaz, y una de ellas muy bien podría ser la isla evanescente de San Borondón, una tierra que solamente ha existido en el reino de la fantasía, pero que ha estado en la mente de los hombres desde fecha temprana, y en este punto aporta todos aquellos datos de que dispone, desde los más antiguos hasta los más recientes (r: 319-321). Poco después, sin dejar aún aquel reino de lo mágico y lo mítico, el camino de la cumbre también les ofrece un hito geológico que les llama mucho la atención. Se trata de la Pared de Roberto. Su curso es perfectamente recto, sus lados son planos y las rocas de las que está formada se acoplan de forma compacta y unitaria las unas con las otras. Stone la considera una de las maravillas de La Palma y anota que en sus indagaciones no ha encontrado ninguna mención de ella en ningún lado¹². Esta falta de datos y referencias la llevan a especular sobre la posibilidad de que la Pared sea el Roque Idafe de los antiguos palmeros (r: 321-322), algo que es imposible porque este monolito se encuentra a notable distancia, en la zona centro-meridional de La Caldera, entre el Barranco del Almendro Amargo y el Barranco del Limonero, al noroeste del enclave llamado Dos Aguas.

4. LA DEFENSA DEL MEDIO AMBIENTE

The mountains are green, and wooded to their summits.
r: 293

La especial sensibilidad de Olivia M. Stone no se limita a deleitarse únicamente ante el paisaje y la naturaleza. Su mirada también lleva consigo actitud y compromiso, por ello se irrita de forma especial cuando advierte algún signo de irracionalidad o de barbarie, cuando ve que el hombre daña ingratamente, sin respeto y sin medida, el generoso e irrepetible medio natural en el que vive. Esto ocurre cuando desciende por los bosques de Los Sauces y se encuentra un magnífico ejemplar de pino en el suelo con la base quemada. No duda en recoger qué ha pasado con el árbol y cuál ha sido el proceso: se hace un hueco en la parte baja del tronco y se prende fuego dentro; luego se deja que el árbol se queme hasta que cae por su propio peso. Nuestra viajera admite que la madera es necesaria, pero le parece

¹² El primer autor que nombra la Pared de Roberto es Viera y Clavijo, *Diccionario de Historia Natural*, s.v. *callao*, donde se refiere a este hito geológico de una forma confusa pero efectiva. Sabido es que la imaginación de los palmeros ha intentado explicar la existencia de esta interesante formación geológica de formas diversas. Una curiosa y antigua leyenda cuenta que el diablo, que aquí se llama Roberto, celoso de la felicidad del alma y del cuerpo, construyó una pared que bloqueaba el antiguo camino que unía Santa Cruz de La Palma y Garafía, impidiendo el encuentro entre un mancebo del bando de Tagaragre y una doncella del cantón de Aceró. El joven, deseoso de reunirse con su amada, quiso atravesar la Pared de Roberto, pero no lo consiguió y murió. La doncella también apareció muerta y los pastores que la encontraron contaron que sobre su tumba en el Roque de los Muchachos, brotaron pensamientos de la cumbre o *Viola palmensis*, planta que, según la leyenda, copió el color violáceo de los ojos de la joven.



que la forma en que se destruyen los pinos es desenfrenada en modo extremo y su argumentación es inapelable:

What was our horror to see one of these giants laid low across our path! He was too high to clamber over, so we had to find a way round as best we could. Timber must be procured, of course, but the way in which the pines are destroyed is wanton in the extreme. A hole is made low down in the trunk, and a fire kindled therein. The tree is then allowed to burn, until, from its own weight, it falls. The best of the trunk is thus consumed by the fire, and frequently the flames spread, when a part of the forest is destroyed. Do the Palmeros think that the barrancos which water their plains the summer through will never cease, that the streams are as sure to flow as the existence of the hill is certain? It will not take many years before the mountain slopes are devastated. Already the woodcutters, or woodburners rather, have further to ascend ere they reach their supplies. The forest is surely but steadily receding before the destroyer, and some day, when too late, Palma will present the barren aspect of the south of Tenerife, and, as in parts of that island, trees will be found scattered singly, small and weak in form, like the remnants of an army returning vanquished from the fray. (r: 323)

Estamos en un momento en que el consumo de madera es particularmente alto, por el consumo local, por el desarrollo de la construcción naval, por la exportación y por el carboneo, pero el desarrollo económico no puede hacerse, tal y como argumenta la autora, a costa de la destrucción del medio natural. Por eso, el escenario devastado que Stone dibuja, en el que pinta a La Palma con la aridez del sur de Tenerife, no va descaminado y busca mover a la reflexión. Esta posición conservacionista y respetuosa que Stone refleja en sus páginas palmeras forma parte de un discurso general en este sentido, que se abre en capítulos anteriores. Cuando contempla la villa de San Sebastián desde La Hila piensa en el hecho de que La Gomera es, sin duda, un Jardín del Edén, todo ello gracias al equilibrio que existe entre el crecimiento de la población y el nivel de destrucción de la vegetación (r: 199). Pero en Tenerife este equilibrio se ha roto, y por eso desea con todas sus fuerzas tener una pluma apasionada con la que suplicar, rogar, ordenar, amenazar o hacer lo que hiciera falta para que las autoridades pusieran fin a la destrucción sin medida de los árboles. Las pruebas de este sinsentido están a la vista de todos, como señala cuando contempla el valle de La Orotava desde la subida a Icod el Alto y ve las humaredas reveladoras de la destrucción de los bosques. Es lo que ella llama «a sad side to a lovely picture» (r: 411-412). También en El Hierro, saliendo de El Pinar en dirección oeste, pasan por pinos aislados, entre los que se había sembrado cebada y, para ello, muchos de los pinos se habían quemado, una práctica que califica de habitual, irresponsable y lamentable (r: 215-216).



5. LAS IGLESIAS Y EL ARTE RELIGIOSO

The church in the Plaza de Montserrat is much
the same as churches elsewhere...
I: 330

La especial sensibilidad que Stone muestra ante el paisaje y la naturaleza, el goce que experimenta a este respecto y que transmite a sus páginas no se manifiestan de igual forma en otros niveles, como en el caso de su valoración de las iglesias y del arte religioso, donde convergen otros parámetros, como sus preferencias artísticas y estéticas personales. Cabe recordar aquí que, por regla general, los viajeros ingleses no se sienten especialmente atraídos por los templos y por el arte religioso de Canarias, al igual que no les llaman particularmente los de la Europa católica. Por eso suelen ser bastante críticos con la profusión decorativa que domina nuestras iglesias, que consideran excesiva, innecesaria y poco aceptable desde el gusto artístico, y su rechazo lo focalizan particularmente en la imaginería y las pinturas, en especial con las piezas de estilo barroco, plenas de tensión, dolor y sangre. Esta posición es de entender porque se han educado, religiosa y estéticamente, en la tradición anglicana, caracterizada por la sobriedad de los templos, la contención en el uso de elementos decorativos y la presencia inexistente o excepcional de las imágenes (González Lemus 1998: 231-264). Mrs. Stone participa de estas mismas posiciones y para ello basta con ver las impresiones que refleja sobre los templos de la Concepción y San Francisco, en Santa Cruz de Tenerife (I: 20, 24), así como su conclusión general de que realmente hay poco que decir sobre la mayoría de las iglesias canarias, porque, con pocas excepciones, se repiten con una monotonía que llega a cansar (I: 428-429, 376). En ocasiones también vemos que, junto a unas tendencias estéticas personales, se refleja una información artística muy corta, como cuando compara la cúpula de la Concepción de La Orotava con una mezquita, o la manera, manifiestamente superficial, en que describe las columnas salomónicas de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, en el Puerto de la Cruz, simplemente porque nunca las ha visto (I: 374).

En el caso de sus impresiones sobre La Palma la vemos mucho más atenta en sus observaciones y más contenida en sus juicios, sobre todo en su visita al templo del Salvador, que recorre poco después de haber desembarcado y del que recoge numerosas referencias (I: 293-295). Hay que señalar en este sentido que esta iglesia presenta en aquellos momentos, octubre de 1883, esencialmente el mismo aspecto que tiene en la actualidad, si se exceptúan los trabajos realizados por Ubaldo Bordanova en 1895 y la restauración que se hizo en 1947, promovida por el párroco don Félix Hernández Rodríguez, en la cual se colocó la nueva solería de mármol blanco y que afectó, además, a los techos, arcos, columnas y paredes (Rodríguez 1985: 35). Los Stone pudieron contemplar la bella pintura de la Transfiguración de Antonio María Esquivel, que ocupa el retablo del altar mayor desde 1839, así como las imágenes excepcionales de Jesús Nazareno, San Pedro y la Virgen del Carmen, de Fernando Estévez de Salas. Son varias las cosas de este templo que llaman la atención de la viajera y una de ellas es el bello tabernáculo del altar mayor, que tiene





estructura de templete neoclásico circular y que guarda en su interior un receptáculo giratorio destinado a la custodia. Sorprende particularmente a Stone el mecanismo mediante el cual el remate del templete asciende, elevando el tul blanco que cubre el cuerpo interior del mismo, al tiempo que de la parte posterior del templete surgen dos angelitos, uno a cada lado, que llevan en sus manos los extremos del tul. Como se sabe, este tabernáculo fue realizado en 1841 y costado con parte de los fondos legados por Cristóbal Pérez Volcán. Los dos ángeles turiferarios fueron tallados por Fernando Estévez en 1843 y también se deben a este escultor los dos ángeles de estatura natural que están de rodillas con sus incensarios y navetas a los lados del tabernáculo (Rodríguez 1985: 137, 166-167, 391, 392 y 394). En sus apuntes de esta iglesia, la viajera menciona también una excelente pintura de San Pedro y el gallo, pero no existe tal pintura y resulta evidente que la memoria y las notas de la viajera se confunden y mezclan la referencia de una pintura notable —que sin duda es la de la Transfiguración de Esquivel— con la de las tallas de San Pedro y el gallo, dos trabajos escultóricos que forman conjunto con el Jesús Nazareno, también conocido como Señor del Perdón. Asimismo, Mrs. Stone se fija en la pila bautismal, de mármol blanco, con pasajes de la vida de San Juan Bautista esculpidos alrededor y rematada con la imagen del santo. Es una pila de estilo renacimiento, realizada a mediados del siglo XVI, y tradicionalmente se ha venido admitiendo que fue adquirida en Londres durante la Reforma y que procede concretamente de la antigua iglesia donde luego se levantó la catedral de San Pablo¹³. Esta tradición llega al conocimiento de la señora Stone, que da cuenta de ella, al igual que adjudica la misma procedencia y cronología a una capa consistorial que pudo contemplar en este mismo templo, pero conviene señalar en este sentido que no se conocen las razones que apoyan la procedencia inglesa. Bien es verdad que la llegada de imágenes y objetos religiosos a Canarias desde Inglaterra a raíz de la Reforma no es una invención y, en relación con La Palma, vemos que Viera y Clavijo (*Historia*, lib. xv, §88) asegura que esta es la procedencia de la imagen de San Andrés que se venera en la iglesia del mismo nombre. Pero esta explicación parece no ser válida en el caso de la hermosa pila bautismal del Salvador, que sustituye a la anterior en 1552 (Rodríguez 1985: 38, 160-161) y que Hernández Perera (1961) cataloga como la más antigua de las italianas que ha visto en Canarias y la califica de «obra muy típica de los marmolistas canarios».

Sorprende la desproporción entre el interés que Stone muestra por el interior del templo y la ausencia de referencias sobre el pórtico renacentista o sobre la torre, que se menciona de pasada mucho más tarde, pero en general, las notas sobre el Salvador son positivas y no están teñidas de la indiferencia y la desaprobación que vemos en otras ocasiones. En esto puede que haya tenido algo que ver la atmósfera claramente neoclásica que presenta el templo tras las reformas de Manuel Díaz, en las que dominan los volúmenes proporcionados, la elegancia y sobriedad de los planos rectos, además de la serenidad y la contención en las expresiones artísticas. Se trata

¹³ Fernández García (1963) da la misma versión.

de un escenario estéticamente similar al que la viajera encuentra con posterioridad en la iglesia de la Concepción de La Orotava (t: 375-377) y con parecidos resultados en lo que se refiere a la valoración y las posiciones de la autora.

Más notas sobre los templos palmeros vienen cuando se tratan los de Los Sauces y San Andrés. Del primero la viajera no recoge muchos datos, porque, tal y como refleja, presenta las mismas características que las otras iglesias, aunque se refiere al artesonado del techo, al nuevo piso de tea, a la solería del presbiterio, de losetas rojas y amarillas, y a la existencia de un órgano pequeño en un lateral. Lo que sí le llama manifiestamente la atención es una muestra de la religiosidad de los católicos: los exvotos o promesas, que ve colgados en una capilla y que están hechos en algunos casos de cera y, en otros, de tela:

In a side chapel we were astonished to see hung round a pillar a number of small wax figures and miniature models of limbs and other portions of the human body. These, it was explained, were presented by those who desired to secure the welfare of themselves or others or the healing of some infirmity, and who at the same time made a vow or promise which they would fulfil if the request were granted. (t: 330)

Lo realmente interesante aquí es que, una vez más, la retina de Mrs. Stone nos permite de alguna forma vencer el paso del tiempo al ponernos delante un objeto que ya no podemos contemplar. Así ocurre con este edificio religioso que nos describe, el primitivo templo de Los Sauces, levantado en el siglo xvi. Como se sabe, sobre él se construyó en los años sesenta la iglesia actual, que no guarda la armonía ni el trazado típicamente canario de la anterior. La misma referencia a los exvotos o promesas viene en los párrafos que la viajera dedica a la iglesia de San Andrés, que se completa con más datos relativos al edificio, las imágenes y los alrededores (t: 330-331). Stone destaca la antigüedad de este templo y el hecho de que recibe muchos devotos de todas partes, que acuden a rezar ante la imagen del Gran Poder de Dios, al que imploran la curación de sus males y el alivio de sus penas. Entre la imaginería de la iglesia se encuentran dos tallas de notable valor artístico, la Virgen de la Victoria y la Virgen del Rosario, a las que nuestra viajera no se refiere, pero sí comenta, por el contrario, las de San Juan, la Magdalena y el Cristo Muerto, de menor relevancia que las primeras y hechas y donadas por un hijo de Santa Cruz de La Palma. Este donante, cuyo nombre no se recoge, es José Aníbal Rodríguez Valcárcel (1840-1910), subteniente de las Milicias y que también dedicó parte de su tiempo y sus afanes a la escultura, si bien no destacó de manera especial en este campo¹⁴. También se refiere nuestra viajera a las ruinas del convento de la Piedad, cercanas a la iglesia y que en aquellos momentos son de propiedad particular. Este

¹⁴ Entre las obras suyas que se conservan en La Palma, además de las tres ya mencionadas en la iglesia parroquial de San Andrés, tenemos el Nazareno de la iglesia parroquial de Tijarafe, el San Juan y la Dolorosa que se veneran en la ermita del Planto y el San Juan Bautista que preside el oratorio de la antigua casa solariega de Pinto (en la actualidad casa comercial Cabrera Martín) en



convento fue suprimido en noviembre de 1835 y el 4 de enero de 1854 se arruinó la iglesia y la imagen de la Virgen de la Piedad se llevó primero al templo de San Andrés y luego al de Los Sauces, donde se encuentra en la actualidad (Lorenzo Rodríguez 1987: 41, 11, 174-177; y Fernández García 1967).

Son igualmente escasas las referencias que se recogen de la visita al templo de Santo Domingo, del que solo dice que el interior tiene mucho dorado, que el piso es de baldosas rojas y que el marqués de Guisla Ghiselín tiene una capilla privada en uno de los laterales (I: 341). Nada comenta del retablo central ni de las imágenes del Nazareno y la Virgen de los Dolores, dos magníficas piezas de Fernando Estévez, y tampoco presta atención a las valiosas pinturas flamencas de la iglesia, como la Última Cena de Ambrosius Francken. De igual forma, los párrafos que dedica a la iglesia de Las Nieves son representativos del escaso o nulo entusiasmo que la viajera muestra por los templos insulares. En este sentido vemos que se centra en describir la fuente, en el centro de la plaza, los naranjos que constituyen el arbolado, el color de las puertas y ventanas de la iglesia, la casa rectoral y la vista que, desde la parte posterior de esta, se tiene del barranco del Río (I: 345-347); también recoge erróneamente que el templo es de 1876, ignorando su andadura plurisecular y las referencias que Viera, al que suele seguir, trae al respecto (*Historia*, lib. xvii, § 38; y Lorenzo Rodríguez 1987: 101-102). Es curioso que no consigne ninguna referencia del interior de la iglesia y se trata de un silencio altamente significativo, que tiene mucho que ver con la actitud crítica de Stone frente a la amplia relación de los milagros y sucesos extraordinarios que se le atribuyen a la intercesión de la Virgen y que ella conoce no solo oralmente, sino a través de las fuentes escritas, singularmente Viera, al que no parece haber leído con mucho detenimiento ni entendido sus posiciones. Además, es más que probable que la autora no quiera volver a repetir aquí las mismas o similares impresiones que le merecieron otros templos e imágenes, como la de los Remedios de La Laguna (40-43, 45). El último edificio religioso que visitan los Stone es la ermita de la Concepción, de la que no recoge referencias, sin duda porque, siguiendo sus criterios estructurales, ya ha hablado suficientemente del arte religioso, y porque la humilde iglesia del Risco no favorece el comentario (I: 350), eclipsada por la singular vista que desde allí se tiene de la ciudad y de la bahía.



6. LA ARQUITECTURA CIVIL

The houses, or rather azoteas, are painted pale blue, sea-green, and yellow, the latter colour predominating. The walls are white, but the balconies and windows are coloured to match the azoteas, the whole effect being bright and cheerful.

r: 338

La especial atención que Stone le adjudica a este aspecto en distintas partes de su obra no se mantiene en sus páginas palmeras, en las que desafortunadamente no tienen cabida las completas y emocionadas descripciones que la viajera refleja de la casa de los condes de Salazar, en La Laguna, y la del Sitio Litre portuense, sino que encontramos referencias escasas y superficiales, cuando las hay. Las primeras anotaciones en este sentido se refieren a la fonda en la que se instalan brevemente a su llegada, sobre todo para desayunar y asearse tras el viaje inusualmente largo que han tenido. Los apuntes que la viajera recoge a este respecto son cortos y se refieren no tanto a las características arquitectónicas del edificio como a su buen emplazamiento junto al puerto, a lo amplias y aireadas que son las habitaciones, a la buena vista que se disfruta desde el comedor y a sus posibilidades como hotel (r: 293). Si bien no consta el nombre de este establecimiento, por las referencias que Stone nos da, debe tratarse del que con posterioridad, a principios del siglo xx, se llamó «Hotel Internacional», luego, en 1912, se denominó «Hotel Cuba» y, más tarde, «Hotel Ideal», albergado en un edificio de dos plantas, con estructura típica de patio interior abierto y corredor, que se levantaba en el solar que posteriormente ocupó el «Hotel Mayantigo». Se trataba de un buen ejemplar de arquitectura tradicional; en su fachada hacia la calle O'Daly sobresalía el paño vertical de cantería que delimitaba a la puerta principal y al balcón descubierto con antepecho de hierro forjado, un detalle singular en las casas de Santa Cruz de La Palma pertenecientes a las familias económicamente desahogadas en los siglos xvii y xviii. Hacia la calle Trasera presentaba bajos, entresuelo y principal, y en este dominaba un balcón corrido a todo lo largo, que correspondía al comedor, desde donde se divisaba el puerto y parte del litoral (Pérez García 1995: 28-34). Me pregunto si se trata de la misma fonda en la que se aloja el científico francés René Verneau y que valora de forma rotundamente negativa (1891: cap. xvii), como otros muchos aspectos de La Palma y de las Canarias en general. Si efectivamente se trata del mismo establecimiento, es evidente que los viajeros ingleses no participan de la valoración que Verneau hace de él.

La segunda fonda que los Stone toman en la ciudad se encuentra en el centro de la población. Se trata de la casa n.º 14 de la calle de Santiago (actualmente n.º 12 de la calle Pérez de Brito), que llevaba pocos años de fabricada y, junto con la colindante por el norte (actualmente la n.º 14), parecía como si se tratara de una sola edificación. Fueron construidas por los hermanos Domingo y Eugenio Amador Bustamante en el solar donde se encontraban las casas principales de uno de los mayorazgos de Massieu Monteverde; precisamente el inmueble destinado a industria hotelera se levantaba en el solar correspondiente al lugar donde estuvo ubicada la ermita del Señor de la Caída, patronato de dicha familia, desaparecida en un incendio



que se inició en dichas casas en la noche del 18 al 19 de diciembre de 1827 (Pérez García 1995: 264-276; y Lorenzo Rodríguez 1987: 90-91 y 170). En relación con esta segunda fonda las referencias de nuestra viajera son mucho más escasas que en el otro caso; en este sentido refleja que posee una situación no tan buena como la primera y que se encuentra en un edificio de peor calidad, y a estos rasgos físicos poco motivantes se unen otras dos circunstancias que no ayudan especialmente a elevar la valoración del establecimiento: las chinches infestan la habitación que se les asigna inicialmente, y la reputación de la mujer que lo regenta no es, para los estándares de nuestra viajera, precisamente buena. Los apuntes más amplios del inmueble corresponden a la azotea, que se reproduce en la ilustración de la p. 292 y que se describe en todos sus detalles, así como el protagonismo que las azoteas tienen en la vida diaria y social de la comunidad y la interesante vista de la ciudad que desde allí se puede observar (I: 337-339). Desde los primeros momentos, tras su llegada a las Islas, nuestra viajera advierte la relevancia de las azoteas y miradores (I: 22) como elemento arquitectónico, como medio social y como recurso rápido para hacerse una idea de los lugares que visita, y por eso no es extraño verla de manera frecuente en las alturas.

Curiosamente nada nos dice Stone de la Plaza de España, única por su singularidad y belleza, y tampoco refleja nada sobre el edificio del Ayuntamiento, realizado con piedra de La Gomera y construido, con fachada asimétrica, en el más puro estilo renacentista. El monumento a don Manuel Díaz no existía en 1883, ya que se inaugura en 1897 y por ello no podemos esperar ninguna referencia en este sentido. Más atención le van a merecer las plazas de las localidades de Los Llanos y Los Sauces; de la última dice que «It is a fine square for such a small place. At one side is the church, and at the other a public garden, only begun, but with a promise of things to come and certainly a step in the right direction» (I: 325-326).

En el caso de la residencia de los Sotomayor en Argual, que constituye una pieza destacada de la arquitectura civil palmera, podemos ver que las referencias de nuestra viajera son muy escasas (I: 300-302) y que está más interesada en los exteriores, como las vistas que se ven desde la azotea, las características de la plaza en la que la casa se encuentra, la puerta por la que se accede a la plaza, el hermoso jardín que se divisa de la ventana de la habitación que ocupan y las extensas y diversas plantaciones de la propiedad. Sin duda alguna, el edificio que llama más la atención de Stone es la casa de la hacienda de Bajamar, propiedad de los Sotomayor, pero que en aquellos momentos tienen arrendada. Los jardines de esta finca hacen las delicias de nuestra viajera, que entre otras cosas escribe: «Nature and art are combined, the former in the luxuriance of verdure, the latter in the arrangement of the ground, to render this spot perfectly charming» (I: 342). En medio de aquella variante magnífica del Jardín del Edén se encuentra la casa:

Leaving the garden, we entered the house, which is remarkably pretty. A passage runs round the outside, into which the rooms all open. The floor of the drawing room is of inlaid wood, and in the comedor are delightful corner cupboards. The outside of the house is painted red and white, and yellow at the top. (I: 342-343)



Le parece que, por su emplazamiento, vistas y características, el lugar tiene muchas posibilidades como residencia de verano para bañarse y para navegar, impresiones que no van muy descaminadas porque, cincuenta años más tarde, se convierte en hotel¹⁵. Además de los anteriores, Stone no deja de mencionar dos elementos de la arquitectura civil de Santa Cruz de La Palma: las dos portadas de la ciudad y los puentes que cruzan el barranco de Dolores. De la puerta norte se habla cuando los Stone vuelven a la ciudad, tras haber superado la cumbre y recorrido los duros caminos de la isla. Nuestra viajera, al pasar por la puerta, se acuerda de los relatos medievales, porque el ruido que los cascos de la comitiva hacen sobre las calles de la ciudad llama la atención de los vecinos, que se asoman a las ventanas, expectantes y curiosos, como las damas de antaño (r: 334), y para reforzar la dimensión sonora de sus palabras, cita dos versos del poema «Walker in Nicaragua», de Joaquín Miller (canto I, x, vv. 21-22). La mención de la portada sur figura en las notas que siguen a la visita a la hacienda de Bajamar. Al regreso, después de cruzar la playa, pasan por la portada, junto a la que se encuentran un horno de cal y el tránsito de consumos (r: 343). Sobre los puentes del barranco anota que «It is bridged at every street. Along the sides of the bridges there are seats and in the evenings these are favourite lounging places for the inhabitants» (r: 349). A este respecto Stone es algo escueta, con la superficialidad inherente a la mayoría de los autores de este tipo de publicaciones, pero si queremos hacernos una idea más cercana podemos recurrir a Carballo Wangüemert (1990: cap. VIII), que nos da una descripción deliciosa del ambiente de uno de estos puentes, el de la calle Real, así como una completa relación de los temas que salían en la tertulia que se formaba a la caída de la tarde y a las primeras horas de la noche.

7. LA VESTIMENTA TRADICIONAL

A couple of pretty girls in the native cap of blue and red, which worn on the side of the head, gives a jaunty appearance, are waiting until their corn is ground...
r: 326

Una de las aportaciones más singulares de Stone la tenemos en sus notas sobre la vestimenta tradicional canaria, que forman un cuerpo considerable y que no se han tenido mucho en cuenta en los estudios en este sentido, en los que se ha

¹⁵ En 1933 don Alfonso Lugo y Massieu vende la propiedad a don Manuel Rodríguez Acosta. En este año a la casa se le añadió un ala y se habilitó para hotel. Funcionó como tal desde 1934 hasta 1937, en que, por razones políticas, su propietario y familiares fueron detenidos y encarcelados y sus propiedades intervenidas. En estos años de ocupación forzosa lo utilizaron los militares para alojamiento de oficiales, incluso en momentos en que estaba habitado por la familia del propietario. En 1942 se volvió a abrir el hotel hasta el año 1957, en que se volvió a cerrar. Se reabrió en 1958 y se cerró definitivamente en 1967. Durante estas etapas la explotación la realizaron arrendadores. Entre 1937 y 1958, en los intervalos en que estuvo cerrado como explotación hotelera, fue habitado por el propietario y su familia. Véase Pérez García 1983.



dado prioridad a la información gráfica, sin duda más llamativa (González Cruz 1995: 128-132). En el caso de La Palma, nuestra autora describe con cuidado y con detalle cómo van vestidos los habitantes y sus notas en este sentido complementan y enriquecen las que Adolphe Coquet recoge con anterioridad. Nada más llegar a la isla la escritora empieza a hacer anotaciones a este respecto y las primeras corresponden a la ropa de los hombres, que puede ver en la que llevan Juan y Domingo, sus dos arrieros. Desde un pronto le llama la atención el uso de la montera:

Our arrieros —we have only two— have poles, the inevitable *lancia* carried by all the islanders. The horn tip at the business end of the vaulting pole as used by the Guanches has given place to the iron tip of to-day. The only difference in their dress from those elsewhere in the island is in the cap, which is curious and peculiar to Palma, although something similar is worn in Lanzarote. It is close-fitting, made of navy blue and red cloth, bound with yellow. It is all peaks, or rather points, and is never worn on the head in what one would suppose to be the correct way, but stuck jauntly on one side. (I: 296)

Stone es una buena observadora y, por eso, también refleja en este mismo punto, pero con el conocimiento global que le proporciona el haber completado su recorrido por La Palma, que en ciertas zonas el traje típico se usa más que en cualquiera de las otras islas, un hecho que, en su opinión, se puede explicar de dos maneras. Una de ellas es por lo alejada que está La Palma y la otra es que se trata del resultado de la clemencia de Fernández de Lugo, que permitió que perviviera más sangre aborigen y, consecuentemente, más de sus costumbres, una explicación que carece de todo fundamento porque, como se sabe, la vestimenta tradicional no procede de los antiguos canarios, sino que viene de la colonización y de la influencia europea. De igual forma Stone no deja de referirse al zamarrón, otra pieza característica de la ropa de los campesinos palmeros y que observa poco después de tomar el camino real a la altura de la Cruz de los Bolos, cuando se cruzan con dos muchachos que guían unos bueyes:

Two boys driving oxen met us, wearing hats and short leathern aprons (*samarro-nes*), rounded at the corners. These, which most of the inhabitants of Palma wear, and which are a distinctive feature of their dress, are of sheepskin. The skin of the hindlegs is cut off and fastened on to the skin of the forelegs of the animal, so as to be long enough to go round the necks of the men. At first one has the impression that everybody is a blacksmith, until one finds that leather aprons are the invariable fashion. (I: 297)

La estancia en la casa de los Sotomayor le permite a nuestra viajera pasar de la vista al tacto, porque puede tener en las manos dos piezas de la indumentaria masculina tradicional: la montera y el zamarrón, ambos regalos de don Miguel:

Breakfast partaken of, we start at 9.40. Before doing so, however, we had been talking to don Miguel about the peculiar dress of the natives. He brought us a hat or cap worn in one of the neighbouring districts. It is made of dark, almost black, homespun material, with a peak in front and a flap hanging down behind, in fact



very like a "sou'wester". This he kindly gave to us, and said he would procure one of the leather aprons. Just as he said so, a man passed across the courtyard wearing a *samarron*. Calling him over, he requested him to give his apron to us, which the man did, there and then taking it off. He had written his name on the back in ink before the skin was sent in its rough condition to be prepared for use, so as to ensure getting the identical skin again. (t: 303)

Esta pequeña colección de piezas de la vestimenta tradicional se incrementa más tarde, a su llegada a la ciudad, donde tiene ocasión de comprar una montera y un fajín, y que se amplía a otros objetos del ajuar habitual, como la pequeña escoba de palma que le regalan los Sotomayor, y el látigo de arriero y los cestos que adquieren en la ciudad. Como es de esperar, los desplazamientos y excursiones que hacen los Stone les dan la oportunidad de estar muy cerca de la gente y les proporcionan una excelente ocasión para observar la ropa habitual de los campesinos, como ocurre en la subida que hacen a La Caldera, que le permite a nuestra autora describir la ropa de un hombre que encuentra en el camino (t: 306), o cuando comenta cómo está vestido José Domingo García, el campesino que los guía hasta Los Sauces por la cumbre, y que constituye un buen ejemplo de ropa de trabajo humilde y gastada por el uso: «His dress consisted of coarse white shirt and trousers, the last loose and reaching to a little below the knee, a blue cap, the worse for wear, on his head, and the samarron, or leathern apron» (t: 314). También en la subida de las Vueltas de Amagar tienen la suerte de encontrarse con campesinos que seguramente van de camino a la iglesia, porque lucen la indumentaria de domingo, lo que les permite observar de cerca las características de la vestimenta de las mejores ocasiones; con anterioridad la viajera los ha visto con ropa de diario y de trabajo, ahora los puede contemplar en sus mejores galas: «One man wore the brown cap like a sou'wester, and a loose coat of the same material to below the knees, where it was met by gaiters and shoes of undressed leather. Another wore an unbleached linen shirt, with turned-down collar and turned-back sleeves, the edges ornamented with stitching in coarse white linen thread somewhat like satin stitch» (t: 312-313). Aquí anota también el uso del barrilete, en el que los campesinos llevan agua y vino, y que constituye un complemento imprescindible, al igual que la omnipresente lanza.

De la vestimenta de las mujeres también se recogen distintas referencias, como ocurre con ocasión de la parada que hacen en la venta de Breña Alta, que le da la oportunidad a la escritora de observar las características del vestido de las mujeres y de fijarse especialmente en el uso del sombrero de palma, redondo y pequeño, absurdamente pequeño en su opinión. En relación con esta prenda, su gran capacidad observadora le permite darse cuenta de tres hechos: de un lado, que el uso del sombrero de palma constituye una moda mucho más reciente que el uso de la montera; de otro, que esta tendencia moderna solamente ha arraigado en las zonas cercanas a la capital de la isla (t: 297-298); y, finalmente, que en las monteras femeninas se produce una variedad de formas, dependiendo de las zonas, como ocurre en Puntallana, donde las mujeres llevan monteras azules, pequeñas y vistosas, semejantes a las que usan los hombres del lugar (t: 331).



También vemos en sus apuntes que no siempre las féminas palmeras responden positivamente al interés que nuestra viajera muestra por la ropa que llevan, como sucede con la mujer que encuentran junto a la Cruz de Tenagua y a la que, por más que insisten, no logran convencer de que pose para una fotografía. Al final la instantánea se hace, pero el elemento típico lo proporciona un campesino, que acepta salir en primer plano, con su lanza (I: 333). Los últimos apuntes sobre la vestimenta femenina se toman con ocasión de la visita al mercado de la ciudad y en ellos vemos que toma partido por la variante más rural, que se sirve de la montera. Al uso del sombrero de palma y a la forma particular de llevarlo puesto no les encuentra ninguna gracia:

The dress of the women in and near the town is very unbecoming. Over the usual handkerchief, which is doubled three-cornerwise on the head and tied under the chin, is placed a small round, sailor-shaped straw hat, so small, that as a shade it is perfectly useless, and looks ridiculous and out of keeping with the remainder of the dress. The hat, brim and all, is about the size of the crown of an English child's sailor hat. The back part is raised very high, sloping towards the forehead almost perpendicularly. (I: 339)

Su posición es claramente diferente de la de B. Carballo Wangüemert (1990: cap. IX), que también describe este típico sombrero de paja de las mujeres de La Palma, y lo hace con más calor y afecto que nuestra autora. En cualquier caso, es indudable que los apuntes de Stone a este respecto tienen, como ya adelanté, un especial valor, sobre todo porque todavía no ha comenzado la sustitución de la indumentaria tradicional por la moderna y nuestra viajera tiene la oportunidad de contemplar, sobre todo en las zonas rurales, una vestimenta de uso secular.

8. LA MUERTE Y EL LUTO

We rode round the church, and saw, to our
horror, an *osario* (charnel-house).
I: 332

Otro aspecto que presenta un particular interés son las notas en relación con la muerte y sus usos sociales. No es ninguna novedad que los viajeros británicos dedican especial atención a todos los elementos y manifestaciones insulares vinculados con la muerte (González Cruz 1995: 97-105) y Stone no es una excepción. En su breve estancia en Los Sauces tiene la oportunidad de presenciar el entierro de una niña y el detalle con el que lo describe es una muestra ilustrativa del interés que este acontecimiento, por su riqueza antropológica, tiene para ella:

Four little boys, dressed in grey, carried a tiny coffin, which was slung upon ropes for that purpose. Behind them came two acolytes, then a man carrying a cross, followed by two priests. Next came the band, consisting of trumpets, drum, cymbals, and kettledrums. They played a sort of march [...] We followed the procession



to the cemetery. The priest said but little over the grave and that in a perfunctory manner. Room was made for me as I stood in the background, and I was ushered forward to the grave. The corpse was uncovered. It was that of a little girl, of, it might be, two years of age. She was dressed in white muslin, with rose-coloured ribbons. The pallid, sunburnt skin and dark hair contrasted painfully with the bloodless and unhappy expression of the lips. I was shocked. A child when dead usually looks so peaceful. A quantity of quicklime was thrown upon the child and into the grave, the coffin lid was replaced, the mould was shoveled over as quickly as possible, and all hurried from the scene. (r: 328)

A nuestra autora le llaman la atención todos los elementos que configuran el acto triste al que asiste. Le sorprende la presencia de la banda y el tipo de marcha que tocan; se fija en la forma peculiar en que los músicos marchan, apoyándose sobre la punta de cada pie, siguiendo el compás de la música; no duda en pedirle más tarde la partitura al director, para reproducirla en la obra; también repara en la actitud insensible de la mayoría de los asistentes al sepelio, lo que se explica por el uso social de que ninguno de los familiares directos asiste al entierro en razón del luto. Algunas páginas más adelante vuelve sobre esta cuestión y reflexiona sobre cómo se entiende y se manifiesta el luto en la sociedad palmera de entonces (r: 354). Subraya que, cuando una persona cercana muere, sus familiares y allegados no hacen ninguna actividad ni vida pública; se recogen en sus casas y no salen, no se hacen ni se reciben visitas y se suspenden los compromisos que ya estaban programados. Esto afecta a los Stone porque distintas personas no los pudieron recibir y atender por estar en estas circunstancias. Desde su posición más cosmopolita y progresista, nuestra autora destaca la inutilidad de este uso y sus efectos negativos para la salud, pero es consciente de que este tipo de costumbres son las más arraigadas y las más difíciles de cambiar.

9. LA AGRICULTURA Y LA ECONOMÍA. LA CULTURA Y EL PROGRESO

There are large plantations of sugar-cane,
green and fresh looking...
r: 303

El paisaje agrícola que Stone contempla en La Palma es el de transición a la proliferación de los monocultivos de exportación, auspiciados por las inversiones de las compañías británicas. Los apuntes de nuestra viajera en este sentido, como los que aporta de su visita a la hacienda de Bajamar (r: 342), reflejan que en aquellos momentos todavía la cochinilla tiene protagonismo económico¹⁶, aunque se encuentra

¹⁶ Carballo Wangüemert 1990: caps. ix y x, se refiere a la introducción de la cochinilla tanto en La Palma en particular como en Canarias en general y a la evolución de la comercialización



claramente en el final del ciclo. En este caso la contención en los datos al respecto se puede explicar, de un lado, por el hecho de que ya ha hablado extensamente de la cochinilla en sus notas sobre La Gomera (I: 258), y lo vuelve a hacer con posterioridad cuando se refiere a Tenerife (I: 389-390) y a Gran Canaria (II: 30-32) y, por otro lado, por su rechazo a este cultivo por motivos estéticos, porque, al igual que otros viajeros del periodo, le parece que estropea el aspecto del campo. De igual forma, en sus notas vemos que el tabaco adquiere cada vez más fuerza en la economía palmera y a este ramo de la producción le dedica una especial atención, sobre todo a raíz de su estancia en Argual, donde tiene la oportunidad de seguir todo el proceso, guiada por don Miguel de Sotomayor:

The leaves, after being plucked green, are hung up to dry, by means of a cord run through the base of the stems, in a dark room, well ventilated, for from twenty-five to forty days. They are then taken to the sorting-house, where girls spread them out and tie them in packets, according to the quality and colour, which vary considerably. The packets thus sorted and tied up are placed in a square cane stand in another room. In this they are packed tightly and covered by a matting, upon which large stones are placed. The leaves are then left there to ferment from twenty-five to forty days, when they become more or less of one colour, after which they are made into cigars. (I: 308)

A nuestra viajera le parece que todavía queda por mejorar la labor de recortar y enrollar los tabacos, para que lleguen al mercado en las mejores condiciones, y también señala que presentan un color demasiado oscuro, que remite a un periodo de fermentación más prolongado de lo necesario¹⁷. De igual modo, la exportación de cebollas es en estos momentos un capítulo muy importante de la economía insular (I: 326), únicamente superado por la cochinilla y el tabaco. La cebolla canaria es considerada entonces de las mejores de Europa por su tamaño, la suavidad de su sabor y por sus propiedades medicinales¹⁸. Estos capítulos se completan con la producción de almen dras (I: 295, 359) y de seda, además de caña de azúcar y café (I: 301, 303, 309), que se producen a unos niveles más bajos.

de este producto. El precio medio de la cochinilla en 1880 era de 2 chelines la libra. En 1881 bajó a 1 chelín 4 peniques la libra. En 1882 descendió aún más hasta 11 peniques y un cuarto la libra y en 1883 solamente llegó a 9 peniques y medio la libra. Véase Quintana Navarro 1992 I: 276.

¹⁷ Esta misma valoración que Stone hace con respecto al tabaco de La Palma la vemos en el informe que el cónsul británico Dupuis realiza sobre el movimiento comercial de Tenerife en el año 1882. Dupuis destaca que el suelo canario es particularmente apropiado para el cultivo del tabaco y que este ha operado un importante desarrollo, pero opina que es prematuro compararlo con las mejores variedades del tabaco de Cuba y que para llegar al nivel del tabaco cubano tendrá que mejorarse la manipulación de la hoja y las diferentes etapas por las que pasa el tabaco: recolección, fermentación, elaboración de los puros y forma de empaquetado. Véase Quintana Navarro 1992, I: 263.

¹⁸ En cuanto a las cifras de exportación, no poseemos datos de La Palma, pero pueden servir de válida referencia las cifras de Tenerife correspondientes al año 1883. Véase F. Quintana Navarro 1992, I: 286-289.



Otro de los rasgos que caracterizan la economía del momento es la relación con Cuba e Inglaterra, que actúa de factor dinamizador económico y modernizador en general. La presencia comercial británica va a producir evidentes beneficios. Las empresas y firmas de este país se preocupan mayoritariamente por el sector agrícola y se dedican a comercializar e incentivar la producción, y son ellos los que dan entrada a numerosos materiales para la construcción y la agricultura, que son los primeros de su género que llegan a la isla (Davies 1987; Quintana Navarro 1992).

Abundan también las referencias a la cultura y a los avances tecnológicos. Los frutos del progreso del hombre empiezan a llegar a la comunidad palmera en estos años. En 1863 aparece el primer periódico (*El Time*), veinte años más tarde se inaugura la comunicación telegráfica y en 1894 se inicia en Santa Cruz de La Palma el servicio de luz eléctrica, antes que en ninguna otra población canaria. Pero la in-comunicación interior hace que estos y otros avances no lleguen a las comunidades alejadas, produciéndose un acusado contraste cultural y social. Es a lo largo de esta centuria cuando florece una vida cultural de gran variedad y riqueza, contribuyendo a ello algunos factores como el progresivo número de personas que acceden a los bienes de la enseñanza, la existencia de personalidades destacadas (Manuel Díaz, Méndez Cabezola, Rodríguez López, etc.) y la labor de asociaciones culturales. Stone da cuenta de esta floración cultural y en este sentido están sus notas sobre el estado de la enseñanza y sobre la prensa local, representada en aquellos momentos por *La Patria*, de publicación semanal y mayormente de comentario político, y *La Asociación*, que sale cuatro veces al mes, cuando llega el buque correo¹⁹.

10. A MODO DE CONCLUSIÓN

Como se puede observar, tenemos delante una pieza característica de la literatura de viajes, en la que se advierte que la rapidez y la superficialidad del trabajo de campo deja áreas parcial y escasamente tratadas; se observa, de igual forma, que el uso de distintas fuentes, sobre todo históricas, hace inevitable que Stone tenga que asumir sus errores; y también afloran en la pintura textual las posiciones y los prejuicios del que mira, que también, como los anteriores, es un rasgo esperable y definitorio de este tipo de publicaciones. Estamos ante capítulos que, en general, se

¹⁹ La prensa local da cuenta de la llegada de los Stone y de su trabajo de campo en la isla. *La Patria*, núm. 34, 13 de octubre de 1883, se apresuró a dar la noticia: «En estos últimos días ha llegado a esta población la conocida escritora inglesa M. Olivia M. Stone, cuya visita a estas islas tiene por objeto hacer los oportunos estudios para la publicación de una obra que piensa dar a luz acerca de las Canarias. Reciba la ilustre literata nuestro respetuoso saludo». Tres días después, la noticia aparece en *La Asociación*, núm. 249, 16 de octubre de 1883: «El 12 del corriente llegó a esta población la distinguida escritora inglesa M. Olivia M. Stone, acompañada de su esposo M.J. Harris Stone, con objeto de visitar nuestra isla y hacer en ella los estudios necesarios para consignarlos en una obra que se propone publicar en breve, para dar a conocer estas islas en el extranjero. Enviamos nuestro afectuoso saludo a los distinguidos viajeros que nos honran con su visita». En *La Asociación*, núm. 250, 22 de octubre de 1883, se comenta su marcha.



pueden catalogar de agradables, en los que no hay referencias a aquellas cuestiones que suelen provocar la crítica y el rechazo de la viajera, como las riñas de gallos, el trato cruel de los animales, el abandono en el que el Estado español tiene a las Islas. Lo más importante, sin duda, es que la autora nos acerca La Palma de la segunda mitad del siglo XIX y que en sus anotaciones se nos apuntan muchas de las posibilidades que los pueblos, campos y caminos de la isla ofrecieron a esta viajera y que nos ofrecen a nosotros. Una de ellas es, por supuesto, el deleite ante la grandiosidad y variedad del paisaje. Otra es el conocimiento del medio y el encuentro con la cultura palmera, la aproximación a una manera de ser y de entender la existencia, el acercamiento a una realidad que ya no existe, pero que nos gustaría ver con nuestros propios ojos. Una realidad en la que los hombres usaban todos zamarrón y montera, una realidad que quedó para siempre fijada en la retina y en la memoria de Mrs. Stone, y que también quedó parcialmente reflejada en la retina mecánica de la cámara de John H. Stone. Gracias a ellos la podemos conocer y también les debemos la voz que ellos les dan a las innumerables fuentes orales, en las que los arrieros, los artesanos, los encargados de los consulados, los miembros de la alta burguesía, las mujeres de la clase acomodada, levantan entre todos la memoria de su tiempo y de su realidad.

RECIBIDO: septiembre de 2016; ACEPTADO: octubre de 2016.



BIBLIOGRAFÍA

- ALBURQUERQUE-GARCÍA, Luis (2011): «El 'relato de viajes': hitos y formas en la evolución del género». *Revista de Literatura*, vol. LXXXIII, n.º 145: 15-34.
- BERTHELOT, Sabin (1839): *Miscellanées canariennes*, en Philip Barker Webb y Sabin Berthelot (1836-1850) *Histoire Naturelle des Îles Canaries*, tomo I, parte 2. Paris: Bethune.
- CARBALLO WANGUEMERT, Benigno (1990): *Las Afortunadas. Viaje descriptivo a las Islas Canarias*. La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- CARRERA, Elena (2006): «Escritura femenina y literatura de viajes. Viajeras inglesas en la España del siglo XIX, lugares comunes y visiones particulares», en Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel (eds), *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid: CSIC, 109-129.
- CASAÑAS AFONSO, Roberto (2013): «Olivia Stone, la mirada de una turista en el Lanzarote de finales del siglo XIX». *Jameos* 19: 28-31.
- CASTILLO, Francisco Javier (2000): «La ciudad de las campanas, los serenos y la lluvia. La Laguna a finales de 1883». *El Día /La Prensa*, 19 de febrero.
- (2001): «El otro lado del mundo: el África atlántica en la literatura victoriana de viajes», en Manuel Brito y Juan Ignacio Oliva (eds.) *Polifonías textuales: Ensayos in honorem María del Carmen Fernández Leal*. La Laguna: RCEI, 137-149.
- (2002): «Literatura de viajes y realidad insular: cuestiones de idealidad y de procedimiento». *Nerter* 3-4: 96-100.
- (2008): «Humboldt en la literatura inglesa de viajes», en Belén Castro Morales (coord.) *Actas del simposio Alexander von Humboldt entre volcanes* (La Laguna, 3-5 mayo 2007). Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 219-233.
- (2010): «Las hablas insulares en la literatura inglesa de viajes», en Dolores García Padrón y María del Carmen Fumero Pérez (coords.), *Tendencias en lingüística general y aplicada*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 53-62.
- COQUET, Adolphe (1884): *Une excursion aux Iles Canaries*. Paris: Typographie Georges Chamerot.
- DAVIES, P.N. (1987): «The British contribution to the economic development of the Canary Islands with special reference to the nineteenth century», en *Actas del VI Coloquio de Historia Canario-Americana* (1984). Vol. III. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 353-379.
- DÍAZ ALMEIDA, Francisco Luciano, F. MARTEL GONZÁLEZ, A. NARANJO CIGALA y M. MURCIA SUÁREZ (1993): «El viaje como rito: Olivia Stone en Lanzarote. Un ensayo de geografía de la percepción». *Boletín Millares Carlo* 12: 105-117.
- EDWARDES, Charles (1888): *Rides and studies in the Canary Islands*. London: T. Fisher Unwin.
- FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco (1954): *Nobiliario de Canarias*. 4 vols. La Laguna: 7 Islas, J. Régulo.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Alberto José (1963): «Notas históricas de la Semana Santa en Santa Cruz de La Palma». *Diario de Avisos*, marzo-abril.
- (1967): «Semana Santa en la Villa de San Andrés y otras noticias histórico-religiosas». *Diario de Avisos*, 20 de marzo.





- FRUTUOSO, Gaspar (1964): *Las Islas Canarias, de Saudades da Terra*. Prólogo, traducción, glosario e índices por E. Serra, J. Régulo y S. Pestana. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- GARCÍA PÉREZ, José Luis (1988): *Viajeros ingleses en las Islas Canarias durante el siglo XIX*. Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros de Canarias.
- GARCÍA PULIDO, Daniel (2015): «Aproximación a una biografía desconocida». *El Día / La Prensa*, 15 de febrero.
- GLAS, George (1764): *The history of the discovery and conquest of the Canary Islands translated from a Spanish manuscript lately found in the island of Palma, with an enquiry into the origin of the ancient inhabitants to which is added a description of the Canary Islands, including the modern history of the inhabitants, and an account of their manners, customs, trade, & c.* London: R. & J. Dodsley y T. Durham.
- GÓMEZ REUS, Teresa & Terry GIFFORD eds. (2013): *Women in transit through literary liminal spaces*. New York: Palgrave Macmillan.
- GONZÁLEZ CRUZ, Isabel (1995): *La convivencia anglocanaria. Estudio sociocultural y lingüístico (1880-1914)*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- GONZÁLEZ LEMUS, Nicolás (1995): *Las islas de la ilusión (Británicos en Tenerife. 1850-1900)*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- GONZÁLEZ LEMUS, Nicolás (1998): *Viajeros victorianos en Canarias. Imágenes de la sociedad isleña en la prosa de viajes*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- HARRIS, Henry E. (1901): *Some birds of the Canary Islands and South Africa*. London: R.H. Porter.
- HART, Ernest A. (1887): *A winter trip to "The Fortunate Islands"*. London: Smith Elder & Co.
- HORMIGA SANTANA, Marcos (2004): «La visión anglosajona sobre Fuerteventura y Lanzarote». *XI Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*. Vol. II. Puerto del Rosario: Cabildo Insular de Fuerteventura y Cabildo Insular de Lanzarote. 369-397.
- HULME, Peter & Tim YOUNGS eds. (2002): *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LATIMER, Isaac (1887): *A summer climate in winter. Notes of travel in the islands of Teneriffe and Grand Canary*. Plymouth: The Western Daily Mercury Office; London: Simpkin, Marshall & Co.
- LATIMER, S. Frances (1888): *The English in Canary Isles being a journal in Teneriffe and Grand Canaria*. Plymouth: The Western Daily Mercury Office; London: Simpkin, Marshall & Co.
- LEE, Harold (1887): *Madeira and the Canary Islands. A handbook for tourists*. Liverpool: Lee & Nightingale.
- LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista (1987): *Noticias para la historia de La Palma*. Vol. I. Instituto de Estudios Canarios y Excmo. Cabildo Insular de La Palma. 2.ª ed.
- MÉNDEZ NIETO, Juan (1989): *Discursos medicinales*. 2 vols. Salamanca: Universidad de Salamanca-Junta de Castilla y León.
- MORALES LEZCANO, Víctor (1986): «Canarias, Madeira y Azores en la literatura de viajes inglesa del siglo XIX». *Anuario de Estudios Atlánticos* 32: 525-529.
- NORTH, Marianne (1892): *Recollections of a happy life*. 2 vols. London: MacMillan and Co.
- PÉREZ GARCÍA, Jaime (1983): «La Hacienda de la playa de Bajamar». *El Día*, 27 de febrero.
- (1985, 1990 y 1998): *Fastos biográficos de La Palma*. 3 vols. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias.

- PÉREZ GARCÍA, Jaime (1995): *Casas y familias de una ciudad histórica. La calle real de Santa Cruz de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma y Colegio de Arquitectos de Canarias (Demarcación de La Palma).
- (2000): *La calle trasera de Santa Cruz de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias y Colegio de Arquitectos de Canarias (Demarcación de La Palma).
- (2005): *Santa Cruz de La Palma: recorrido histórico social a través de su arquitectura doméstica*. Santa Cruz de La Palma: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias y Colegio de Arquitectos de Canarias (Demarcación de La Palma).
- POMEROY, Jordana & Dianne SACHKO eds. (2005): *Intrepid Women: Victorian Artists Travel*. Aldershot, England: Ashgate.
- PRATT, Louise Marie (1992): *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*. London; New York: Routledge.
- QUINTANA NAVARRO, FRANCISCO (1992): *Informes consulares británicos sobre Canarias (1856-1914)*. 2 vols. Las Palmas de Gran Canaria: Seminario de Estudios Históricos del Centro Asociado de la UNED, Centro de Investigación Económica y Social de la Caja de Canarias.
- RODRÍGUEZ, Gloria (1985): *La iglesia del Salvador de Santa Cruz de La Palma*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- RODRÍGUEZ NAVARRO, Iru Jesús (2014): *The land beyond the city. On 19th century English travel literature on the Canaries*. Trabajo de Fin de Grado dirigido por el Prof. Dr. Francisco Javier Castillo, Facultad de Humanidades-Sección de Filología, Universidad de La Laguna, julio.
- STONE, Olivia M. (1882): *Norway in June*. London: Marcus Ward.
- (1887): *Tenerife and its six satellites*. 2 vols. London: Marcus Ward & Co., Limited.
- STRETTELL, George W. (1891): *Teneriffé. Personal experiences of the Island as a health resort*. London: T. Fisher Unwin.
- THURSTAN, E. Paget (1889): *The Canaries for consumptives*. London: W.H. Allen & Co.
- TORRIANI, Leonardo (1940): *Die Kanarischen Inseln und ihre Urbewohner*. Edición de Dominik Josef Wölfel. Leipzig: K.F. Koehler Verlag.
- VERNEAU, René (1891): *Cinq années de séjour aux Îles Canaries*. Paris: A. Hennuyer.
- VIERA Y CLAVIJO, José de (1950-1951): *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*. 3 vols. Edición bajo la dirección de Elías Serra Ràfols. Santa Cruz de Tenerife: Goya.
- WHITFORD, John (1890): *The Canary Islands as a winter resort*. London: Edward Stanford.



LA ESCRITURA COMO ACTITUD: ROBERTO BOLAÑO CONTRA EL *ESPRIT DE SÉRIEUX*. LECTURA DE LA NOVELA *EL TERCER REICH*

Emilio Delgado Chavarría
Universidad de El Salvador

RESUMEN

Este artículo analiza *El Tercer Reich* (2010), obra póstuma del escritor Roberto Bolaño. Para ello, se identifica la temática y se examinan los elementos estructurales que permiten desarrollarla. La conclusión a la que se llega es que la novela constituye una reflexión sobre la literatura, siendo las técnicas utilizadas la escritura bufonesca —entendido este término en sentido amplio—, que permite realizar verazmente la voz marginal con la que se narra la historia, y la alegoría con la que se construyen ciertos personajes y pasajes del texto, además de otros procedimientos que Bolaño perfeccionaría posteriormente en sus obras más admiradas.

PALABRAS CLAVE: Roberto Bolaño, El Tercer Reich, análisis temático, análisis estructural, análisis de personajes, escritura bufonesca, alegoría.

ABSTRACT

«Writing as an attitude: Roberto Bolaño against the *Esprit de Sérieux*. Reading of *El Tercer Reich* novel». This paper examines the posthumous work of Roberto Bolaño, *El Tercer Reich* (2010). It starts identifying the theme and the structural elements that guide the development of his writing, and the final conclusions are that the novel is a reflection on literature, and the technique used is burlesque writing. This allows delivering truthfully the marginal voice used to narrate the story and the allegory that represents each character and some text passages, beside other techniques that Bolaño will be perfecting later on his more admired novels.

KEYWORDS: Roberto Bolaño, El Tercer Reich, thematic analysis, structural analysis, characters analysis, burlesque writing and allegory.



1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es analizar la novela *El Tercer Reich*, de Roberto Bolaño, publicada por la editorial Anagrama después de la muerte del escritor. Bolaño no la publicó en vida, quizás porque el texto no puede considerarse un relato acabado, pero su importancia radica en que contiene el imaginario que luego desarrollaría en *Los detectives salvajes* (1998). Además, siendo el trabajo de un escritor todavía no consagrado, sus mecanismos de ficción no se encuentran aún plenamente desarrollados, circunstancia que no debe desaprovechar un crítico literario. Por lo tanto, *El Tercer Reich* constituye un buen texto para iniciarse en el universo Bolaño y, para ello, en primer lugar identificaremos el tema¹ de la obra, posteriormente estudiaremos las técnicas utilizadas para desarrollarlo y, finalmente, presentaremos un apartado de conclusiones.

2. TEMA DEL RELATO: EL MITO RIMBAUD

El Tercer Reich narra las vacaciones de verano de cuatro adolescentes alemanes en Blanes, un pueblo de la costa catalana. El lector no debería tomar seriamente la nacionalidad de los jóvenes, ya que una lectura más atenta demuestra que sus caracteres distan mucho del temperamento alemán. Por ejemplo, Udo y su novia Ingeborg tienen por costumbre echar la siesta, un tópico más comúnmente atribuido a la idiosincrasia española que a la alemana²; igualmente, la manera espontánea y abierta con que abordan a los nativos españoles revela un carácter más latino que

¹ Utilizamos el vocablo *tema* tal y como lo define Tomachevski: «El tema (aquello de lo cual se habla) está constituido por la unidad de significado de los diversos elementos de la obra [...]. Para que una construcción verbal constituya una obra unitaria, debe tener un tema unificador que se concrete en el desarrollo de toda la obra» (Tomachevski, 1982: 179).

² El tratamiento de los tópicos es complejo, pero el tema central de este trabajo no es analizarlos sociológicamente en la literatura. Nuestro enfoque es exclusivamente estructural, para lo cual es importante el concepto de verosimilitud, que a su vez se encuentra asociado a los tópicos. Cuando el escritor representa la realidad en la ficción no significa que esta sea un reflejo fiel (mimético) de la realidad. El escritor emplea mecanismos literarios para que lo reproducido en el texto parezca real, de ahí la importancia del tópico, puesto que estos —sean o no reales— forman parte de las creencias de una comunidad cultural determinada. Y el escritor utiliza estas creencias para que su historia pueda parecer real. En este sentido, uno de los aspectos que llama la atención del relato de Bolaño es que no usa los tópicos de forma convencional para la construcción de personajes, restándoles así verosimilitud. Es el caso del ejemplo citado (el episodio en que los alemanes echan la siesta). De hecho, el escritor es consciente de este fallo y lo intenta corregir poniendo lo siguiente en boca del protagonista: «Hemos estado en la discoteca Antiguo Egipto. Cenamos en el hotel. Ingeborg, durante la siesta (¡qué rápido se adquieren las costumbres españolas!), habló en sueños» (Bolaño, 2010: 25). Debe tenerse en cuenta que el uso de tópicos en el relato no implica que en la vida real todos los españoles tengan el hábito de echar la siesta, ni que los alemanes no lo hagan, mucho menos se pretende atribuir un carácter negativo a una costumbre que, por otra parte, comparten otras culturas. Pero es importante identificarlo en el relato para relacionarlo con la verosimilitud del personaje.



teutón. Pero interpretar estos detalles como un fallo de verosimilitud únicamente sería una simpleza. El relato fue escrito en 1989, doce años después de la llegada de Bolaño a Barcelona. Dotar a sus personajes de una nacionalidad extranjera en un país donde el escritor era extranjero muestra que el territorio referido por Bolaño se encuentra filtrado por una mirada forastera. Recrear los personajes como extranjeros justifica esta óptica desarraigada, y le permite también representar Blanes vagamente, pero, sobre todo, consigue que el lector se interese en la persona que observa y no en el objeto observado, es decir, orienta su atención al personaje y no al contexto en que estos se mueven.

Situar la atención del lector en los personajes posibilita a Bolaño generar el conflicto narrativo de la historia de forma especial. Si dejamos de lado el aspecto que concierne a la configuración de los personajes, puede afirmarse que *El Tercer Reich* carece de conflicto narrativo³. Efectivamente, Udo pasa las vacaciones de verano con su novia Ingeborg en una playa de Girona, y en un momento dado presencia el suicidio de Charly. El narrador nunca dice explícitamente si se trata de un suicidio o si la muerte de Charly fue un accidente (el personaje se mete al mar y nunca regresa). Si asumimos que se trata de un accidente, podría afirmarse que el conflicto consiste en que Udo es testigo de la desaparición de Charly y, en consecuencia, siguiendo una lógica narrativa, el relato tendría que resolver el motivo de la desaparición. Sin embargo, esto plantea algunos problemas. En primer lugar, *El Tercer Reich*, título de la novela, únicamente tiene relación con Udo, pues hace alusión a los juegos de estrategia en los que el personaje participa. Si definimos la desaparición de Charly como el conflicto de la historia, Udo debería tener un papel secundario, tendría que ser un vector por medio del cual el lector conoce las razones por las que Charly desaparece y, en consecuencia, el título debería referirse a él y no a Udo⁴.

³ Entendemos el conflicto narrativo a partir de la idea que Lukács (2010: 49) tenía acerca de la novela, según la cual esta es la epopeya de un mundo problemático. No debe confundirse el conflicto del relato con el conflicto del personaje. La literatura recrea la vida, que no es más que movimiento, contradicciones y dificultades. En un relato los conflictos se expresan mediante las relaciones problemáticas de los diversos personajes, mientras que los problemas internos de los protagonistas configuran lo que Lukács (1989: 220-221) llama los tipos. Estos son unidades dinámicas donde se condensa la relación del yo con el mundo, y que al entrar en colisión con otras entidades similares provocan una situación complicada: el conflicto del relato. De manera que el conflicto del héroe origina el tipo y las relaciones escabrosas de los protagonistas que producen las situaciones.

⁴ Una de las funciones clásicas de los títulos en las obras literarias es identificar la obra mediante su contenido (Genette, 1987: 80), es decir, nos proporciona información sobre el asunto que el escritor está narrando. Desde luego, existen trabajos más amplios que reflexionan sobre las diversas funciones de los títulos (véase por ejemplo la obra *Seuils* de Gérard Genette, 1987), pero no es objeto de este artículo una discusión teórica sobre el papel de los títulos, por lo que hemos empleado el concepto más tradicional. En lo que concierne a *El Tercer Reich*, el título indica el problema del protagonista (su disyuntiva de ser o no ser escritor, siendo el nombre del juego una alegoría que hace referencia a la literatura). Sin embargo, expresar la muerte de Charly como una desaparición, un accidente, ocasiona problemas en la estructura de la obra, porque el asunto narrativo tendría que ser entonces los motivos de la desaparición de Charly, obligando a Udo a ser un narrador-testigo y





Es cierto que al emplear la palabra *desaparición* y no *suicidio* el escritor estaría evitando el relato psicológico, de manera que no importaría el personaje de Charly sino el evento que le hizo desaparecer. Pero si así fuera la novela tendría un aire fantástico, cosa que no sucede, pues, tal y como hemos dicho anteriormente, la mirada extranjera provoca que la atención del lector se centre en la interioridad de los personajes y no en su exterioridad. Y ahí radica el segundo problema. La atmósfera dominante de la historia es saber quiénes son los protagonistas. A pesar de que Bolaño se resiste a enunciar el suicidio, el lector interpreta los motivos de la desaparición en relación con causas internas del personaje, es decir, es imposible no buscar el factor psicológico en su muerte. Esta situación obliga al relato a centrarse en Charly; sin embargo, Bolaño no le otorga un papel principal y prefiere concentrarse en Udo. No explicitar el suicidio es una forma de restarle importancia a la muerte de Charly o, al menos, logra que este evento no ocupe el interés principal de la obra, pues el escritor desea que este hecho sea solo un pretexto para que el lector conozca a Udo. Por lo tanto, el relato no se estructura a partir del conflicto de la historia, sino en función de la configuración del héroe. En otras palabras, la intriga no consiste en saber por qué murió Charly, sino en entender quién es y qué le sucede a Udo. A partir de este punto, *El Tercer Reich* ya no tiene conflicto narrativo, es un ensayo de novela cuyo propósito descansa en la construcción del personaje de Udo Berger.

Cuando focalizamos la narración en Udo Berger obtenemos mayor claridad sobre la temática de *El Tercer Reich*. Udo es un joven de 25 años que trabaja en una compañía eléctrica, aunque curiosamente apenas se menciona su oficio, pues se le presenta desde el inicio como un jugador de juegos de estrategia, concretamente de uno llamado «El Tercer Reich». Este oficio se relaciona con la literatura a tal grado que podemos afirmar que el título de la novela constituye una referencia a las letras. Es verdad que Roberto Bolaño negó en alguna ocasión que el tema de su obra fuera la literatura⁵, y en cierta manera tiene razón si la entendemos como la actividad por medio de la cual la sociedad reconoce a una persona como escritor. Las novelas de Bolaño no tratan sobre el mundo de las publicaciones literarias, mucho menos sobre cómo alguien puede convertirse en escritor. El tema de Bolaño⁶ es la

no un narrador-protagonista, provocando con ello que el título no tenga ningún sentido, ya que no tendría relación con la historia narrada.

⁵ En una entrevista de Cristián Warnken a Roberto Bolaño, difundida en el canal 13 de la televisión chilena en diciembre de 1999, Bolaño negó que el tema de su obra fuera la literatura: «[...] creo que sólo en la Literatura nazi. La literatura nazi en América es un libro en donde los protagonistas son los escritores, en donde la literatura es la protagonista principal de la novela». Véase la transcripción completa de la entrevista en *Una belleza nueva. Conversaciones con Cristián Warnken*. URL: <http://www.unabellezanueva.org/wp-content/uploads/documentos/entrevista-roberto-bolano.pdf>; 08/12/2016).

⁶ Cuando utilizamos el término *tema*, no lo hacemos en su acepción común, sino de forma más compleja. El tema no es la historia que cuenta el narrador, sino que es aquello sobre lo cual trata el texto en relación con otros niveles de significado del relato, que obviamente implica un proceso de abstracción y análisis por parte del crítico literario, tal y como señala Elisabeth Frenzel: «[...] mientras que el tema resulta ser “una caracterización de significado más general de las partes individuales o del

recreación del mundo adulto como un absurdo, un sinsentido. Para comprender este concepto nos resulta pertinente auxiliarnos de un escrito de Hannah Arendt (*Existencialismo y compromiso*, 1954), en el que la filósofa alemana resume en qué consistió el existencialismo francés.

Arendt planteó que, a pesar de sus diferencias, los existencialistas franceses compartían la irreverencia a *l'esprit de sérieux* (el espíritu de la seriedad) y el rechazo a entender el mundo como un medio preestablecido por fuerzas naturales⁷. Por *l'esprit de sérieux* podría entenderse la dinámica que configura el mundo actual y en el cual nuestro ser ha sido secuestrado por los oficios, labores y los roles sociales (padre, madre, hijo, esposa, etc.). A Arendt le preocupaba que nos comportemos y representemos el mundo a partir de estas funciones sociales, pues cuando pasamos este umbral comenzamos a creer que estas representaciones son naturales, olvidando que fueron elaboradas por nosotros mismos. Además, tendemos a pensar que las cosas han sido y deberán ser siempre de esa manera, incluso cuando ya no formemos parte de este mundo, y es así como el hombre pierde su libertad y se instala la fatalidad en su ser.

Los existencialistas franceses trataron de separar el ser de las funciones sociales, argumentando que una vida gobernada por ellas es en realidad una existencia sin sentido. No es que sostuvieran que tener empleo o ser madre es un absurdo, ya que ambas actividades son necesarias para la supervivencia del ser humano en comunidad. Lo problemático surge cuando hacemos del trabajo o el matrimonio el fin último de nuestra vida, cuando estas funciones —o actuaciones— se convierten en pretextos para evadir la pregunta del ser. El absurdo de una vida así es que no es el individuo el que fija las razones para existir, sino que es la sociedad (mediante la presión de tener un empleo o una familia) quien en última instancia decide por nosotros. Si la vida de por sí carece de significado, la única manera de salir victoriosos es que seamos capaces de fijar nuestras propias razones existenciales, pero si cedemos esta facultad, dejando que sea la sociedad quien nos justifique, obtenemos entonces una vida absurda, por no decir desperdiciada. Sin embargo, pese a la batalla de los existencialistas, ese mundo continúa gobernado, sigue siendo el mundo de la gente seria y respetable, que en el lenguaje de Bolaño podría formularse como el mundo

todo, si acaso del sentido central o de la idea de una obra, formulada en abstracto, aunque relacionada con el contexto del *sujet*, en donde según la estructura textual este se pueda desprender en diferentes niveles de significado o grados de validez» (Frenzel, 2003: 47).

⁷ Hannah Arendt (2013: 103) explica *l'esprit de sérieux* de la siguiente manera: «*L'esprit de sérieux*, que es el pecado original según la nueva filosofía, puede igualarse a la respetabilidad. El hombre "serio" es el que piensa en sí mismo como presidente de su empresa, como miembro de la Legión de Honor, como miembro del cuerpo docente, pero también como padre, como esposo o como cualquier otra función en parte natural, en parte social. Al hacerlo, da su beneplácito a la identificación de sí mismo con una función arbitraria conferida por la sociedad. *L'esprit de sérieux* es la negación misma de la libertad, porque conduce al hombre a estar de acuerdo y aceptar la necesaria deformación que todos los seres humanos deben sufrir para ajustarse a la sociedad. Como todo el mundo sabe, en su interior, que no se le puede identificar con su función, *l'esprit de sérieux* es también un signo de mala fe en el sentido de fingimiento».



de los adultos. El escritor latinoamericano construye un discurso de rebeldía en confrontación con la adultez. Lo observamos en *El Tercer Reich*, una novela sobre la juventud en el sentido que considera esa etapa de la vida como un lugar desde donde es posible cuestionar las formas de vida responsables. Planteado el tema en esos términos, resulta más sencillo comprender algunos aspectos del texto, como es la conexión entre juego y literatura.

A lo largo del texto Bolaño equipara literatura y juego, a tal punto que en ciertos momentos resulta difícil interpretar si Udo es jugador o es escritor, o si lo uno equivale a lo otro: «En un bar encontré a Frau Else. Me preguntó qué escribía. Nada importante, dije, el borrador de un ensayo. Ah, es usted escritor, dijo ella» (Bolaño, 2010: 65). Ambas actividades se identifican a causa de que son improductivas. Bolaño no admite que la literatura sea un oficio, pues el arte debe ser desinteresado. El repudio al mundo serio es tan radical que la literatura no puede identificarse con el reconocimiento social, ya que al unificar juego y literatura, esta deja de ser una profesión de prestigio, transformándose en una actitud frente a la vida. Y no solo se trata del prestigio, al no reconocer la escritura como oficio se le arrebató también su función social, política, dejándola únicamente como un gesto. Así, la literatura se transfigura en una conducta marginal donde cualquiera puede ser escritor⁸, incluso sin necesidad de publicar⁹, basta con oponerse al mundo serio para concederle el título más importante del imaginario de Bolaño: poeta. Pero ¿se puede ser poeta toda la vida o es únicamente un talento propio de la juventud, que se abandona en la medida en que envejecemos? *El Tercer Reich* expone que ser poeta, así como ser joven, es transitorio, aspecto que remite a una de las cuestiones centrales del texto: la renuncia de Udo a continuar siendo jugador-escritor. A este asunto responde la figura del Quemado.

La sustitución del nombre del personaje por un sobrenombre indica que su función es simbólica. El Quemado es un poeta suramericano radicado en Barcelona que se dedica a alquilar patines en época estival. Es el único que comprende y se interesa por el juego que practica Udo, que termina por aprender hasta derrotarlo. Siendo el Quemado poeta y puesto que Udo también desea serlo, la presencia del primero significa el futuro que le espera al joven si continúa por ese camino. Por supuesto, es un avenir que provoca terror y miedo¹⁰:

Quando el patín hubo atravesado la franja de los niños el encargado salió del agua y comenzó a avanzar hacia nosotros. Pobrecito, oí que decía Hanna. Pregunté a

⁸ En *Los detectives salvajes*, Arturo Belano se presenta como escritor a los diecisiete años y sin haber publicado nada: «Entonces fue cuando me dijo que él era escritor. Qué casualidad, dijo, yo soy escritor» (Bolaño, 2007: 144).

⁹ Cesárea Tinajero, la poeta que Arturo Belano y Ulises Lima buscan en *Los detectives salvajes*, solo ha escrito un poema en su vida, en una revista marginal, y ellos ni siquiera lo han leído: «No hemos leído nada de ella, dijeron, en ninguna parte, y eso nos atrajo» (2007: 162).

¹⁰ En varias partes del relato se menciona que Udo tiene miedo: «¿Por qué a veces tengo tanto miedo? [...] De pronto sentí miedo. Una mezcla de miedo y exaltación. ¿Pero miedo de qué?» (2010: 98, 160).

quién se refería; Ingeborg y Hanna me indicaron que observara con disimulo. El encargado era moreno, tenía el pelo largo y una contextura musculosa, pero lo más notable de su persona, con mucho, eran las quemaduras de fuego, no de sol —que le cubrían la mayor parte de la cara, del cuello y del pecho, y que se exhibían sin embozo, oscuras y rugosas, como carne a la plancha o placas de un avión siniestrado [...]. Hanna dijo que ella se suicidaría si se quedara así, deformada por el fuego. Hanna es una chica bonita, tiene los ojos azules y el pelo castaño claro y sus pechos [...] son grandes y bien formados, pero sin demasiado esfuerzo la imaginé quemada, dando gritos y paseando sin sentido por su habitación de hotel. (¿Por qué, precisamente, por la habitación de hotel?). (Bolaño, 2010: 33-34)

Nótese cómo se compara de manera contigua la fealdad del Quemado —que remite al futuro que les espera a los jóvenes— y la belleza de Hanna —que alude al estado presente—. Advértase también el contenido del miedo en los jóvenes: «Hanna dijo que ella se suicidaría si se quedara así [...], la imaginé quemada, dando gritos y paseando sin sentido por su habitación de hotel» (2010: 34). Al igual que la juventud, el hotel es un sitio provisional, fugaz. Si la actitud poética planteada por Bolaño trasciende más allá de la juventud, dejando de ser efímera, lo que resulta es algo monstruoso, como el Quemado:

Nadie nace así, con la piel tan martirizada [...] acostumbrado a despertar la curiosidad y el interés propio de los monstruos y de los mutilados, las miradas de involuntaria repulsión, la piedad por la gran desgracia. Perder un brazo o una pierna es perder una parte de sí mismo, pero sufrir tales quemaduras es transformarse, convertirse en otro. (2010: 35)

Podríamos interpretar los dos párrafos anteriores diciendo que la literatura quema o corrompe¹¹ y esto es monstruoso, porque el escritor que Bolaño concibe no es connatural al mundo de los adultos. Hacerse mayor implica abandonar la rebeldía para asumir responsabilidades, por lo que desear ser jóvenes y poetas perpetuamente no es posible, y si sucede es una aberración, como el Quemado. Al final del segundo fragmento citado se dice que quemarse —ser escritor— es transformarse en otro. Se es otro porque la escritura del viejo escritor no es la misma escritura que surge del joven poeta, pero la monstruosidad no está asociada a la vejez física, tampoco a la fealdad estética (la deformidad del Quemado es un aspecto figurativo), y mucho menos se produce como consecuencia de la actitud rebelde en sí misma. Es feo porque un comportamiento a contrasentido realizado de forma individual, aislada, conduce a la soledad y a la incomunicación, que con el tiempo ocasiona una desconexión con la realidad, es decir, la demencia¹².

¹¹ En cierta ocasión Frau Else le dice a Udo que el cuerpo del Quemado está podrido: «Mientras tanto la reputación familiar de mi hotel se pudre como el cuerpo de tu amigo» (2010: 219).

¹² En *Los detectives salvajes*, el personaje Quim Font, un solitario artista que pierde la razón, le dice a uno de los protagonistas: «¡Resulta evidente! No se puede vivir desesperado toda una vida,





Encontramos un pasaje importante que ilustra este tipo de locura en la conversación entre Udo y el marido de Frau Else. Por su vínculo con el Quemado¹³, el esposo de Frau Else puede interpretarse —alegóricamente— como un viejo escritor. Una de las particularidades del diálogo radica en que no se distingue si se está hablando de los eventos históricos de la Segunda Guerra Mundial o si la charla tiene relación con el juego de estrategias que practica Udo: «Ambos asentimos tristemente con la cabeza. La sensación de que hablábamos de temas distintos y hasta opuestos era cada vez más frecuente» (2010: 325). De hecho, el esposo de Frau Else le advierte a Udo que el Quemado ha perdido la razón, pues se ha tomado el juego —la literatura— como algo real, y que cuando le venza intentará hacerle daño. Al extraer la función social de la escritura convirtiéndola en un comportamiento individual, la literatura ya no puede ser una acción política y, por tanto, se vuelve una herramienta ineficaz para transformar la sociedad. Envejecer siendo escritor —según los términos de Bolaño— es feo porque su vida se volverá inútil, ya que al final del camino el narrador confundirá ficción con realidad, fruto de la frustración que produce saber que la escritura, como comportamiento individual, es incapaz de transformar el mundo que se repudia.

La paradoja de Bolaño no parece tener solución. La literatura no puede cambiar el mundo, puesto que no puede ser política debe mantenerse en una esfera individual, juvenil, rebelde, sin llegar a formar parte de la adultez, la seriedad, ese mundo que Bolaño ironiza y rechaza. Sin embargo, un comportamiento así es insostenible en el tiempo, ya que en algún momento es necesario asumir responsabilidades. De no seguir este proceso el resultado es la locura, pues el repudio prolongado causa negación de la realidad.

No obstante, y aparentemente, puede haber otra salida: el suicidio. Y en efecto, la única forma de ser siempre joven es morir joven. Esta alternativa representa el suicidio de Charly, aunque Bolaño también niega tal posibilidad, porque la muerte de un individuo es intrascendente:

Qué más daba que Charly viviera o no, que yo viviera o no. Todo seguiría pendiente abajo, hacia cada muerte particular. ¡Todos en el centro del universo! ¡La pandilla de cretinos! ¡Nada quedaba fuera de su dominio! ¡Hasta durmiendo controlaban todo! ¡Con su indiferencia! (2010: 180)

Suicidarse siendo joven provoca el mismo efecto que envejecer como escritor: ambos actos son inútiles. La muerte de Charly no cambiará nada, todo seguirá su curso sin que se eche en falta su ausencia. Bolaño propone otra solución, que

el cuerpo termina doblegándose, el dolor termina haciéndose insoportable, la lucidez se escapa en grandes chorros fríos» (2007: 202).

¹³ El esposo de Frau Else asesora al Quemado para que pueda ganar la partida. En la conversación con Udo le comenta la influencia que tiene en los jóvenes: «Pues bien, sepa que siempre he tenido un gran ascendiente con los jóvenes. Entre ellos ocupa un lugar especial el Quemado [...]» (2010: 321).

podríamos llamar el mito Rimbaud. Como es sabido, Arthur Rimbaud escribió su obra siendo apenas un adolescente. De pronto, sin aparente explicación, abandonó la escritura y se marchó a África. Nunca más volvió a escribir. Rimbaud siempre ha ejercido un enorme poder de seducción en los poetas, no solo porque escribió sus poemas a una edad muy temprana, sino por su actitud ante la poesía, que abandonó sin causa aparente. Bolaño reconstruye la leyenda de Rimbaud planteando que la escritura solo puede realizarse siendo joven, una vez que esta etapa se ha esfumado debemos convertirnos en hombres serios y responsables. La escritura únicamente puede surgir de un tiempo fugaz, de un gesto, luego el poeta debe desaparecer para dejar tras de sí el mito.

Ahora podemos formular mejor el conflicto del héroe y el tema del relato de *El Tercer Reich*. Udo se encuentra en un momento fundamental de su vida porque debe tomar una decisión: continuar trabajando como empleado de una compañía eléctrica o ser escritor, que en el lenguaje alegórico de la novela se representa como jugador de juegos de estrategia. Mientras toma la decisión presencia el suicidio de un joven y, en cierta manera, considera esta posibilidad porque la vida adulta le parece un absurdo. Sin embargo, desiste porque el suicidio de una persona resulta irrelevante para la sociedad, por lo que continúa pensando en la posibilidad de escribir. Pero posteriormente comprende que la escritura es un acto temporal, que debe abandonarse si no se quiere terminar desconectado de la realidad. De esta manera Udo decide continuar siendo empleado de una compañía eléctrica, desapareciendo el poeta para dar paso al hombre. El tema del relato constituye una reflexión acerca de qué es la literatura. Bolaño define el acto de escribir mediante el mito de Rimbaud, convirtiéndolo en una actitud, en un gesto heroico. Es algo épico porque es una conducta que se enfrenta al mundo serio debido a su naturaleza improductiva, lo cual provoca que la literatura ya no se entienda como producto del reconocimiento social, es decir, de la escritura consagrada públicamente, sino de todo lo que se cuenta de la vida de aquellos que decidieron ejercer la actividad más estéril del mundo responsable: la poesía¹⁴.

Identificada la temática de *El Tercer Reich*, a continuación, analizaremos dos elementos estructurales que permiten desarrollar la fábula: primero, la voz extranjera con que se narra la historia, y segundo, la reverberación y alegoría en la construcción de personajes.

¹⁴ «La poesía no vende» (2007: 206) dice uno de los personajes de *Los detectives salvajes*.



3. ESTRUCTURA QUE DESARROLLA EL RELATO: VOZ EXTRANJERA, REVERBERACIÓN Y ALEGORÍA

3.1. VOZ EXTRANJERA O MARGINAL CON QUE SE NARRA LA HISTORIA

Mencionábamos anteriormente que el origen extranjero de los personajes no es más que un pretexto para evitar describir de manera naturalista el ambiente en que se desarrolla el relato, siendo así un mecanismo que permite la focalización en el personaje y no en el contexto en que estos se mueven. Por otra parte, la voz extranjera en primera persona facilita al escritor mostrar lo absurdo del mundo de los adultos, ya que no solo logra que la atención del lector se centre en el protagonista, también facilita que el mundo evocado se distancie del héroe; distancia que provoca el efecto de apertura, de grieta o, en términos existenciales, puede afirmarse que el ambiente recreado se presenta como un *mero-estar-abí*. Podría alegarse que la mirada que describe el contexto es particular, razón por la cual la visión que emana del personaje principal debería interpretarse como ajena al mundo evocado, pero téngase en cuenta que la voz extranjera únicamente ocasiona que la atención del lector no pierda de vista al personaje, lo que no significa que el lector no busque la referencialidad, ya que esta se encuentra implícita en todo acto narrativo¹⁵.

La sinrazón del mundo se revela al cuestionar el significado habitual de las cosas. Heidegger (*Ser y tiempo*, 1927) describe adecuadamente este proceso cuando explica la relación entre ser y el mundo que él llama circundante. Para Heidegger el ser carece de propiedades, esencias. El ser es existencia, que no es más que la relación del hombre con el mundo del cual forma parte (*estar-en-el-mundo*). Esta relación no resulta del conjunto de eventos significativos, es la infinidad de hechos cotidianos —más que un acto es un proceso—, y en esa cotidianeidad nuestra forma pragmática de tratar con las cosas hace que estas se presenten únicamente en su dimensión utilitarista (*Zuhandenheit*¹⁶). Una de las características particulares de este modo de relacionarnos con las cosas está en que no nos vemos afectados por ellas. No es que seamos ciegos, es que la instrumentalización de nuestro trato hace que la cosa no sea más que un objeto en su dimensión funcional. Pero, según Heidegger, puede

¹⁵ Todorov y Ducrot en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (1974) niegan que la relación entre literatura y realidad sea de carácter referencial, prefieren referirse a ella como evocación, atmósfera o reproducción. Nosotros, en cambio, nos distanciamos de esta definición y adoptamos la postura de Paul Ricoeur (2009: 63), quien sostiene que ningún texto carece de referencia: «El texto, como veremos, no carece de referencia. La tarea de la lectura, en cuanto interpretación, consiste precisamente en realizar su referencia».

¹⁶ Jorge Eduardo Rivera tradujo *Zuhandenheit* como *estar a la mano*, y así lo explica: «*estar a la mano*»: en alemán corriente existe la palabra *zuhanden*, que es un adjetivo, y que significa que la cosa se “encuentra a mano”, que es “disponible”. Heidegger crea el neologismo *Zuhandenheit* para expresar el modo de ser de aquello con la cual nos las habemos en el uso cotidiano, un modo de ser que se caracteriza particularmente por no llamar la atención y por no mostrarse como enfrentado a nuestro propio ser. Lo *Zuhandenes* es lo “traemos entre manos”, casi sin advertirlo y sin ninguna objetivación» (En Heidegger, 2009: 463-464).



haber momentos en que ese tipo de relación se suspenda, son instantes de interrupción o ruptura que se producen cuando las cosas dejan de ser útiles y funcionales. Es entonces cuando el mundo se nos presenta como algo que simplemente *está-ahí*, abierto a cualquier interpretación. Por supuesto, esto no significa que sea un momento revelador, en lenguaje sartriano diríamos que se trata de un instante en que la conciencia prerenoménica apunta hacia algo¹⁷ o, en términos de Heidegger, estamos ante un acto prerenoménico¹⁸. Para este análisis nos interesan esos períodos en que las cosas pierden su utilidad (podríamos llamarlos momentos de crisis), desvelando su naturaleza insustancial y dejando una fisura para más interpretaciones.

Precisamente, la voz extranjera es lo que permite mostrar la realidad ausente de significación en *El Tercer Reich*. Probablemente el adjetivo *extranjero* nos haga dudar de que esta técnica sea la responsable de tal artificio, y quizás debiéramos sustituirla por el concepto de marginado. La condición de extranjero de los protagonistas no debe tomarse literalmente, ya que su estado se aproxima más a individuos excluidos que a personas foráneas¹⁹. La voz marginal, en tanto que recrea una visión diferente al resto de personas, favorece la recreación de una realidad absurda. A partir de esa particular instancia narrativa, Bolaño cuestiona ciertos hábitos que damos como normales, como por ejemplo las vacaciones de verano. *El Tercer Reich* sucede durante el período de tiempo en el cual los europeos interrumpen sus actividades laborales, un paréntesis destinado al ocio, al descanso y al placer antes de volver a la rutina laboral. Bolaño en cambio, al utilizar una voz marginal, la de un personaje sin oficio, narra ese período de tiempo como si fuera un momento de ansiedad:

Intenté pasar el resto del día haciendo algo productivo pero resultó imposible. Era incapaz de ponerme el traje de baño y bajar a la playa, así que me aposenté en el bar del hotel a escribir postales; pensaba enviar una a mis padres pero al final sólo escribí a Conrad. Durante mucho rato estuve sentado sin hacer otra cosa más que mirar a los turistas y a los camareros que circulaban entre las mesas con bandejas cargadas de bebidas. No sé por qué pensé que aquél era uno de los últimos días calurosos. A mí lo mismo me daba. Por hacer algo comí una ensalada y un jugo de tomate. Creo que me sentó mal pues comencé a sudar y a sentir náuseas; así que subí a la habitación y me di una ducha de agua fría; luego volví a salir, sin coger el

¹⁷ Frederick Copleston explica muy bien la conciencia prerenoménica: «Para Sartre el dato básico es lo que llama él la conciencia pre-reflexiva, el mero percatarnos, por ejemplo, de esta mesa, ese libro, aquel árbol» (Copleston, 2016: ix-277).

¹⁸ «Pero ¿qué significa para la aclaración del fenómeno del mundo esta referencia al comparecer modificando de lo a la mano, en el que se revela su estar-ahí? Incluso con el análisis de esta modificación seguimos estando en el ser intramundano; todavía no nos hemos acercado al fenómeno del mundo. No lo hemos captado aún, pero ahora tenemos la posibilidad de poner el fenómeno bajo la mirada» (Heidegger, 2009: 96).

¹⁹ Udo es en realidad un desocupado y no un turista: «Al sentarme y pedir un desayuno soy observado por rostros desaprobatorios que apenas pueden entender que existan personas que se levantan pasadas las doce del día» (2010: 243). Esta situación es más clara en *Los detectives salvajes*, donde los protagonistas son jóvenes que no estudian ni trabajan, y dedican sus días a vagabundear por las calles de la ciudad de México. Lo mismo hace Udo cuando Ingeborg se marcha de Barcelona.



coche, en dirección a la Comandancia de Marina, pero al llegar decidí que no valía la pena soportar otra retahíla de excusas y seguí de largo. (2010: 180)

Adviértase que mientras los turistas descansan Udo quiere hacer algo productivo, que en su caso se traduce en escribir y jugar. En vez de ir a la playa a tomar el sol, el protagonista dedica su tiempo a escribir postales a otro jugador-escritor, además de observar a los turistas y camareros. Se evidencia así su distanciamiento, ya que ellos se vuelven objeto de su mirada²⁰. Mientras muchos europeos buscan el calor del verano, el clima le es indiferente a Udo. En la última parte del fragmento se describen una serie de actividades (comer, ducharse y salir) que serán frecuentes a lo largo de toda la historia, siendo las más repetidas desayunar, jugar, escribir, comer, tomar la siesta, deambular y tener sexo. Estas acciones se relatan como si de rituales se tratara²¹, y finalizando el texto la actividad principal del protagonista se limita a deambular. El carácter reiterativo del desplazamiento revela el estado de angustia del protagonista, convirtiendo el verano en un tiempo inmóvil —en suspenso—²² y en un espacio cerrado —de zozobra—, en vez de significar una etapa de descanso y reposo, como lo es para la mayoría de veraneantes.

A diferencia de la descripción sin valoraciones realizada por algunos escritores franceses, que permitió la recreación de una realidad sin significación (el mero *estar-ahí*), Bolaño introduce otro significado que afecta a la realidad que pasa desapercibida por nuestra relación con las cosas útiles. El efecto es el mismo, aunque la operación es diferente. Heidegger recurrió a la alegoría de una herramienta estropeada para ilustrar el momento en que la realidad se presenta como desprovista de significado²³, y los existencialistas franceses ejemplificaron esta operación describiendo los eventos narrativos sin exaltación²⁴, mientras que Bolaño recurre a tropos narrativos para mostrar que el *mero-estar-ahí* es sujeto de muchas interpretaciones, indicando así que la realidad carece de significado absoluto.

²⁰ En otra ocasión es Udo quien es observado por rostros desaprobatorios: «Al sentarme y pedir un desayuno soy observado por rostros desaprobatorios» (2010: 243).

²¹ Los recorridos de los personajes se limitan a la Comandancia Marítima, el Rincón de los Andaluces, discotecas y los hoteles Del Mar y Costa Brava.

²² La suspensión se encuentra en armonía con la problemática de Udo, pues este debe decidir si convertirse en escritor-jugador o continuar de empleado de una compañía eléctrica.

²³ «El ente inmediatamente a la mano puede presentarse en la ocupación como imposible de usar, como no apto para el fin que está destinado. Una herramienta puede estar averiada, el material puede ser inapropiado [...]. En ese descubrimiento de la inempleabilidad, el útil llama la atención. Este llamar la atención presenta al útil a la mano en un cierto no estar a la mano. Y esto implica que lo inutilizable solo está-ahí, que se muestra como cosa-usual [Zeugding] con tal o cual aspecto, y que en su estar a la mano ya estaba constantemente ahí teniendo tal aspecto» (Heidegger, 2009: 94 y 95).

²⁴ Roland Barthes llamó a este estilo el grado cero de la escritura: «En el mismo esfuerzo por liberar el lenguaje literario, se da otra solución: crear una escritura blanca [...] la escritura en su grado cero es en el fondo una escritura indicativa o si se quiere amodal [...] la nueva escritura neutra se coloca en medio de esos gritos y de esos juicios sin participar de ellos; está hecha precisamente de su ausencia» (Barthes, 2005: 78).



El uso de tropos narrativos, gracias a la voz marginal con que se cuenta la historia, también faculta para leer otras partes del relato como si de alegorías se tratase. Es el caso, por ejemplo, de las indicaciones temporales y la simbiosis entre juego y literatura. *El Tercer Reich* está redactado a modo de diario personal. Un escrito de esta índole no solo constituye una invitación a la intimidad del personaje, a conocer los pensamientos y emociones que no pueden expresarse públicamente, sino que se convierte al mismo tiempo en el ejercicio de la memoria cotidiana, que únicamente adquiere significado cuando se lee en su totalidad y retrospectivamente, si bien esta última característica es más propia de las *mémoires*. Diario íntimo y memorias se diferencian en que en el primero la realidad aparece fragmentada, como un puzzle que espera la participación del lector para ensamblar las piezas y encontrar el significado global. En las memorias, por contra, el pasado es una corriente ininterrumpida de recuerdos que adquieren significado en la progresión; no obstante, y paradójicamente, siempre nos remiten a un tiempo pasado. Aunque de naturaleza diferente, el pasado es importante en ambos estilos, más inmediato en el primero y más remoto en el segundo caso. Pero en los dos cauces narrativos la escritura es el signo de un tiempo que ya fue, y no de un tiempo que vendrá. Por el contrario, al desarrollar un tiempo suspendido²⁵ Bolaño no puede auxiliarse del pasado, es más importante el acontecer, el instante en que Udo abandona Blanes, que los eventos consignados diariamente. De esta manera las indicaciones temporales se transforman en una cuenta regresiva para saber el momento en que Udo tomará la decisión de ser escritor o trabajador.

Por otra parte, al reproducir hechos más recientes, el diario íntimo debe recurrir a la fragmentación de asunto narrado, pues el día consignado en el diario no equivale a la tradicional segmentación de capítulos del relato clásico. El tiempo de la escritura del diario está subordinado a las veinticuatro horas que compone la jornada, es decir, el tiempo de la enunciación controla el tiempo representado en la ficción²⁶. De ahí que el argumento sea fragmentario. Al trasladar el conflicto narrativo a un problema interno del personaje, Bolaño no se ve sometido por el tiempo de la enunciación, siendo los indicadores temporales eventos o bosquejos de capítulos cuya extensión depende de la arbitrariedad del narrador. Y tampoco se produce una realidad fragmentada, pues cada sección tiene por finalidad la construcción de la personalidad del héroe.

²⁵ Al final del relato, el reloj de Udo se queda suspendido: «A media tarde, sentado en el balcón, me di cuenta de que mi reloj ya no funcionaba. Intenté darle cuerda, golpearlo, pero no hubo remedio. ¿Desde cuándo está así? ¿Esto tiene algún significado?» (2010: 343).

²⁶ Todorov (2004: 114-115) distingue la temporalidad de la escritura y la temporalidad representada en la historia: «Junto a la temporalidad del enunciado, existe también una temporalidad de la enunciación formada por la concatenación de las “instancias del discurso”, es decir, de las coordenadas temporales que el discurso provee acerca de su propia enunciación; esta instancia misma es la que define el tiempo presente como tiempo de enunciación: la obra que obedece a esta temporalidad está en un perpetuo presente. A esta segunda temporalidad podemos denominarla el “tiempo de la escritura”, por oposición al tiempo representado».



Finalmente, la voz marginal facilita leer el juego de estrategias «El Tercer Reich» como si de una reflexión acerca de la literatura se tratase. Gracias al tono marginal con que se narran los eventos, el escritor tiene libertad para dotar las cosas del significado que a él le plazca, pues no se encuentra obligado a argumentar para justificar las asociaciones, basta con su estatus de excluido para significar lo absurdo. Dicho de otro modo, las palabras de Bolaño son como la voz de un niño —o de un loco— que al jugar establece caprichosamente las reglas del juego. Y si queremos comprender y encontrarle sentido al juego, debemos hacerlo a partir de la imaginación —o la enajenación— del infante. Esta técnica es común en la literatura europea, se conoce como escritura bufonesca y una de sus variantes se produce «cuando un personaje o un hecho intrascendentes son revestidos de una desproporcionada y artificiosa solemnidad» (Estébanez Calderón, 2008: 107). Debemos entender desde ese enfoque la parafernalia con que se describen las partidas de juego entre Udo y el Quemado, así como la libertad de establecer arbitrariamente asociaciones, como las que hacemos entre juego, literatura y vida.

En definitiva, la voz marginal tiene por función despojar el significado único que el mundo serio pretende asignar a la realidad. Para ello, Bolaño introduce nuevos significados (a largo plazo estos se transformarán en valores alternativos) que obligan a leer ciertos componentes textuales de manera alegórica. Dos elementos destacan en esta operación: las indicaciones temporales y la simbiosis entre juego, literatura y vida.

A pesar de que las indicaciones temporales pretenden imitar el estilo de un diario íntimo, su papel consiste en señalar el tiempo que le queda al protagonista para decidir si se convierte o no en escritor. Por otro lado, estas no representan un tiempo pasado, sino un presente indefinido, de ahí su necesidad, ya que en su ausencia la extensión del relato sería ilimitada (de hecho, los eventos que se narran cuando el diario ya ha finalizado resultan innecesarios). Además, las indicaciones temporales no representan una realidad fragmentaria —pues no se cuenta ninguna historia—, más bien constituyen episodios destinados a construir la personalidad del protagonista. Y en relación con la asociación entre juego, literatura y vida, esta no se encuentra argumentada, se establece arbitrariamente. El estilo bufonesco empleado por el escritor posibilita tal situación, le permite establecer relaciones de todo tipo, incluso asociaciones infantiles. Con ello, Bolaño pretende desplazar ciertos valores dominantes para hacer valer el tema de su obra: la literatura no es producto del reconocimiento social, surge de aquellas narraciones apócrifas que consignan la rebelión del ser humano frente a ese mundo lleno de convenciones absurdas y vacías y, en consecuencia, el escritor no es el legitimado públicamente para ello, sino cualquiera que desafíe a *l'esprit de sérieux*.

3.2. REVERBERACIÓN Y ALEGORÍA EN LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES

Los personajes de *El Tercer Reich* no crean situaciones, su finalidad es desarrollar al protagonista principal, razón por la que no pueden considerarse personajes como tales. Por la función que realizan podemos dividirlos entre los que tienen un



papel de reverberación y aquellos que desempeñan una labor alegórica. Los primeros reflejan al protagonista como si fueran espejos, de forma que este se construye a través de ellos²⁷, los segundos en cambio contribuyen a ejecutar la temática del escritor, a la que nosotros nos referimos como el mito Rimbaud.

Salvo alguna diferencia, el procedimiento con que Bolaño construye sus personajes se asemeja al del escritor francés Stendhal. Georges Blin describió en *Stendhal et les problèmes du roman* (1973) la manera en que el escritor edificaba sus creaciones, denominando a esta técnica *l'esthétique du miroir* (1973: 108). Anteriormente a Stendhal, las descripciones en las novelas francesas tenían por objeto destacar lo pintoresco de las cosas, describir el objeto detalladamente desde el punto de vista exterior. En estos casos, la visión narrativa se encuentra condicionada por la exterioridad. Stendhal rompió con la tradición y describió el objeto a partir del sujeto (el personaje), subordinando la percepción, el campo de acción del narrador, a lo que el héroe del relato mira y le impresiona. De ahí que el valor de la cosa narrada ya no resida en elementos externos, sino en la psicología de los protagonistas. Por ello Blin llamó a esta técnica estética del espejo, pues lo que el personaje mira (que es lo que el narrador relata) no es algo que está fuera de él; más bien sucede que en su mirada se refleja a sí mismo, como el reflejo de su imagen frente al espejo. En la narración de Bolaño la técnica es similar, pero sustituye los paisajes por los personajes, siendo ellos los que reflejan el estado de ánimo del héroe, razón por la que hablemos de una función de reverberación.

Ingeborg²⁸ y la familia de Udo desempeñan, principalmente, un papel de reflejo. Su personaje tiene dos funciones: revelar aspectos del temperamento de Udo (presentándolo como un incomprendido a causa de su particular deseo de ser jugador-escritor), y exponer sus estados de ánimo (especialmente cuando se encuentra

²⁷ Bolaño perfeccionó la técnica en *Los detectives salvajes*. En la segunda parte de la novela puede observarse cómo Ulises Lima y Roberto Belano se construyen mediante infinitudes de voces narrativas. No obstante, es importante aclarar que a pesar de que Bolaño sostuviera lo contrario, no se trata de una novela polifónica, al menos si entendemos la polifonía tal y como la planteó Bajtín (*Problemas de la poética en Dostoievski*, 1979). Si bien es cierto que el relato tiene más personajes que *El Tercer Reich*, estos siguen sin encarnar situaciones, faltan los tipos, por lo que no se pueden identificar los distintos signos ideológicos que cohabitan en una sociedad, interés principal de Bajtín cuando formuló este concepto.

²⁸ En *2666* la pareja de Beno Von Archimboldi se llama Ingeborg Bauer, pero no es el mismo personaje de *El Tercer Reich*, pues Bauer muere aproximadamente a finales de los años cuarenta a la edad de veinte años. Las interpretaciones que tratan de establecer una intertextualidad (restringida) únicamente a partir de la presencia repetida de personajes en diferentes relatos del mismo autor es simplista y errónea. La intertextualidad tiene que ver con aspectos estructurales, tales como la temática, el estilo y el género, entre otros elementos. Puede existir relación entre los personajes si cumplen una función igual o similar dentro de las diversas historias. Por ejemplo, la función de Archimboldi es parecida a la de Cesárea Tinajero de *Los detectives salvajes*. Es más, el tema de ambas novelas es casi idéntico: la búsqueda —y la narración— de la vida de tres escritores marginales. Por supuesto que encontramos matices y el enfoque es diferente; ahora bien, el hecho de que un personaje aparezca en una novela y luego reaparezca en otra solo es importante en relación con la función que realizan al interior del texto y no por su aparición, menos si no están totalmente desarrollados.



angustiado y ansioso). Son ejemplos de la primera labor los momentos en que ella siente vergüenza porque él se dedica a los juegos de estrategia:

Luego comprendí que Ingeborg había sentido vergüenza de mí, de las palabras que yo decía [...] con verdadero horror me doy cuenta de que algo comienza a interponerse entre nosotros [...] Ingeborg ha experimentado enfado o vergüenza en las contadas ocasiones en que le he hablado, en público y más o menos con detalle, de las progresiones de un juego [...]. El amor, ya se sabe, es una pasión excluyente, aunque en mi caso espero poder conciliar la pasión con Ingeborg con mi dedicación a los juegos. (2010: 45-46, 48, 74)

En otras situaciones, Ingeborg sirve para complementar la actividad que Udo realiza, como tener sexo, desayunar, ir a la discoteca o caminar por el Paseo Marítimo. La forma rutinaria, repetitiva, con que Bolaño describe tales eventos convierte el desplazamiento en un indicador emocional del héroe, pues refleja su angustia y ansiedad²⁹. Por lo tanto, Ingeborg no posee existencia propia, no encarna un problema que la convierta en entidad autónoma.

En lo concerniente a los recuerdos familiares de Udo, en ocasiones estos tienen el propósito de exhibir su carácter irreverente, como cuando se evoca a la tía Giselle:

Imborrable recuerdo: mi hermano conduciendo el coche de mi padre con entera libertad, yo, a su lado, fumando sin que nadie me dijera nada, y tía Giselle en asiento trasero contemplando embelesada los acantilados cubiertos de espuma bajo la carretera y el color verde oscuro del mar, con una sonrisa de satisfacción en sus labios tan pálidos, y tres pósters, tres tesoros en su regazo, que daban fe de que ella, mi hermano y yo habíamos alternado con grandes figuras del toreo en la Plaza de Toros de Barcelona. Mis padres, ciertamente, desaprobaban muchas de las ocupaciones a las que tía Giselle se entregaba con tanto fervor, al igual que no les resultaba grata la libertad que ella nos concedía, excesiva para unos niños, según su manera de ver las cosas, aunque yo por entonces rondaba los catorce años. (2010: 14-15)

A pesar de que no se explicitan las actividades a las que con tanto fervor se dedica la tía Giselle, los padres de Udo las desaprueban; la misma desaprobación que él encuentra en Ingeborg y la gente adulta. Así pues, la finalidad del pasaje subyace en expresar que, al igual que tía Giselle, Udo es rebelde.

Otros protagonistas no contribuyen directamente a edificar el héroe, pero indirectamente lo hacen al desempeñarse como atmósferas donde este se moviliza. Es lo que ocurre con Cordero y Lobo, quienes, pese a tener sobrenombres, como el Quemado, no desarrollan una función simbólica, sino que encarnan el ambiente

²⁹ El señor Pere funciona también como complemento de la actividad de Udo, pues se transforma en un lugar al que Udo se desplaza constantemente, contribuyendo así a mostrar la angustia del protagonista.



marginal que tanto gusta a Udo. Sin embargo, en algunos episodios sí ayudan a que Udo muestre parte de su personalidad, como cuando intentan violar a Clarita y él la salva abriéndole la puerta para que logre escapar. A pesar de que la violación no es el asunto principal de la narración (es no obstante un motivo importante, pues constituye una figura recurrente en todo el relato, como explicaremos más adelante), el pasaje tiene por finalidad exponer el noble carácter del protagonista. Además, Clarita desempeña igualmente la función de complemento sexual de Udo una vez que Ingeborg se marcha de Blanes, ayudando así a mostrar el estado de ansiedad del héroe.

Ahora bien, el relato incluye dos personajes que constituyen una excepcionalidad, nos referimos a Charly y Hanna. Consideramos a Charly un personaje en toda regla, se intuye que tiene algún problema psicológico y probablemente converja con Udo en relación con la sensación de sinsentido de la vida, pero a diferencia de este, que busca refugio en la literatura, Charly no tiene nada que ver con ese mundo. Su comportamiento errado, reaccionando violentamente frente a los demás (golpea a Hanna) y contra sí mismo (permanece ebrio buena parte del relato), le conducen al suicidio. Evidentemente, Charly es un personaje con vida propia, mas no existe una situación narrativa, ya que esta debería haber surgido de la relación con Udo, pero Bolaño evita relacionarlos dejando a Charly al margen. Así, por ejemplo, la paliza que le propina a Hanna se narra indirectamente a través de Ingeborg. Tampoco se conoce la muerte de Charly hasta que el escritor termina de perfilar a su héroe (once episodios median desde el suicidio a la aparición del cadáver, tiempo suficiente para que el conflicto de Udo sea más importante que el problema de Charly). Como se mencionó anteriormente, si Charly ocupara un papel más destacado, Bolaño se vería obligado a convertir a Udo en actor secundario, pues este sería únicamente un vehículo del objeto de la narración. El escritor lo soluciona minimizando a Charly y convirtiendo su muerte en un pretexto para que Udo reflexione sobre el suicidio.

Hanna, por su parte, a pesar de ser construida con pocos trazos (además de ser madre soltera y mujer maltratada, se insinúa que fue violada por Cordero y Lobo en presencia de Charly), tiene el potencial de ser un gran personaje; y es que la condición como tal no implica la descripción directa de los rasgos que la constituyen. En realidad, lo que posibilita la existencia de un actante son los nexos con sus semejantes. Por ejemplo, el vínculo entre Charly y Hanna conlleva preguntarse por qué, a pesar de tener una relación perjudicial, continúan juntos. Si Bolaño hubiese respondido a esta inquietud podría afirmarse que el personaje se encuentra plenamente desarrollado, sin embargo evita profundizar sobre estos aspectos, probablemente porque ha decidido continuar con la vieja tradición latinoamericana de evitar a toda costa el relato psicológico³⁰.

³⁰ Alejo Carpentier, uno de los precursores del *boom* latinoamericano, siempre despreció la novela psicológica: «Además, la “novela psicológica” está íntimamente vinculada con un tipo de vida burguesa que ha desaparecido en Europa sin haberse implantado realmente en nuestros países» (Carpentier, 1981: 25).



En relación con el Quemado, Frau Else y su marido, estos deben leerse alegóricamente, es decir, debe buscarse su significado en función de la temática planteada por el autor (la literatura como actitud frente a la vida). De forma que el Quemado representa al escritor deformado que ha perdido la razón a causa de su lucha solitaria contra el mundo serio, y el marido de Frau Else constituye un recurso para explicar tal desvarío³¹. De ahí que la conversación que Udo tiene con él resulte clave para entender el sentido que la literatura tiene para Bolaño. Por medio de ese diálogo el protagonista sabe que el Quemado ha perdido la razón y decide que no quiere acabar de la misma manera. Es significativo que después de la conversación Udo recuerde unos versos de Goethe:

Tosí, hablé en voz alta, busqué entre las hojas de mis cuadernos una postal que luego escribí oyendo el sonido del bolígrafo al deslizarse sobre la superficie acartonada. Recité los versos de Goethe: «Y en tanto no lo has captado, éste: ¡Muere y vivirás! No eres más que un molesto huésped en la Tierra Sombría». (2010: 337)

Vivir significa morir, es la solución que Udo encuentra. No interpreta esta salida en el sentido literal que Charly hiciera, se trata básicamente de una salida simbólica. La literatura debe ser un gesto temporal que, al igual que la juventud, tiene que ser efímera y transitoria. Para ello, el escritor debe desaparecer después de que su tiempo haya finalizado, abandonando la escritura para convertirse —o volver a ser— en uno más. Debe únicamente dejar tras de sí las huellas, las gestas, las batallas, que luego buscarán otros, como hacen los poetas de *Los detectives salvajes* o los críticos literarios de *2666*. Es la manera, según Bolaño, de evitar la locura y la decadencia.

En lo que respecta a Frau Else, su función podría ocasionar confusión en cuanto que, en ocasiones, su papel parece de reverberación, como cuando le cuenta a Udo que los camareros lo miran como si fuera un enajenado³². No obstante, debe tenerse presente que el propósito de ese diálogo no es revelar los aspectos de la personalidad de Udo, pues este, a diferencia del Quemado, nunca pierde la cordura. La charla muestra una situación coyuntural, producto de los eventos ocurridos al héroe, pero no significa que Udo sea un demente. Lo mismo sucede con los paseos que ambos protagonistas dan por el pueblo. A diferencia de las actividades que Udo realiza con Ingeborg y Clarita, estas no se encuentran revestidas de ese carácter ritualista y repetitivo; si bien son frecuentes no son rutinarias, por lo que no se sigue que sea un estado emocional del héroe. Más bien puede afirmarse que Frau

³¹ El marido de Frau Else aparece una sola vez en el relato, mediante un diálogo que sostiene con el protagonista. Su presencia es complementaria para comprender el papel del Quemado (que a su vez nos conduce al tema del escritor: el significado de la literatura). Por lo tanto, su significado se encuentra en relación con el Quemado (lo explica), no pudiendo separarse de él, pues no tiene justificación propia.

³² «¿Quieres saber cómo te llaman los camareros? El loco» (2010: 330).



Else encarna el rol de madre³³: «Frau Else tarda en responder, mueve la cabeza, se acerca y me planta un beso en la frente. Me recuerdas a mi madre, dije» (2010: 302). Todo parece indicar que madre para Bolaño significa comprensión y, desde luego, simboliza protección, lo cual explicaría por qué no se produce el acto sexual entre ambos (hay deseo mas no consumación).

Dado que estamos comentando aspectos relacionados con el sexo, es oportuno dilucidar sobre las violaciones sexuales, que son una constante en el relato (Lobo y Cordero violan a Hanna e intentan hacer lo propio a Clarita, también se menciona que unos conciudadanos de Charly tratan de violarlo y Udo tiene miedo de que el Quemado lo viole). No creemos que la violación tenga un significado especial, o al menos es difícil encontrarlo sin abusar del texto. Quizás sea una deficiencia del escritor, ya que al no profundizar en las relaciones de los personajes no se puede justificar —estructuralmente— tal comportamiento sexual. No debe perderse de vista que no es equiparable la interpretación del deseo sexual entre Udo y Frau Else, que tiene existencia propia, aunque sea alegórica, y el pasaje referido a Clarita, que tiene por objeto mostrar la personalidad de Udo y no el hecho en sí mismo. En lo que respecta a Charly y Hanna, desde el punto de vista narratológico nos encontramos con líneas narrativas no desarrolladas, marginales y, en consecuencia, no existen suficientes elementos que aclaren el significado de sus respectivos incidentes. Por último, el miedo de Udo a ser violado, debido a que la expresión es narrada jocosamente³⁴ el gesto debe interpretarse como una negativa a darle importancia. Por lo tanto, creemos que el detalle de la violación queda expresado, pero no lo suficientemente explicado, y una deficiencia del escritor no puede ser corregida por la glosa del lector.

No queremos afirmar que las violaciones sexuales no sean significativas en la obra de Bolaño. En 2666 las transgresiones sexuales son motivos recurrentes, y en un pasaje de *Los detectives salvajes* Ulises Lima recita un poema de Rimbaud (*Le cœur volé*) donde explica el origen de esos versos: el recuerdo de una violación que sufrió Rimbaud a manos de revolucionarios franceses, que a su vez fueron violados por soldados mexicanos en la guerra franco-mexicana de 1862 (2007: 155). Evidentemente, la imagen debe tener algún significado, ya que se repite en varias narraciones. Podríamos aventurarnos a decir que la violación representa el estado de la vida en su parte más instintiva, marginal y salvaje. El sexo es el acto supremo por medio del cual el hombre se perpetúa como especie. La violación viene a ser la corrupción de ese acto, la fuerza que se manifiesta, pero sin control y civilidad. La violación en Bolaño encarna el ambiente marginal, no para juzgarlo éticamente, sino para mostrar que la auténtica vida no tiene reglas ni moral, porque estas normas

³³ Igualmente, su marido, a veces, tiene un papel un tanto paternal: «Comprendí con horror que solo quería ayudarme. Que a su manera y, porque se lo había pedido (probablemente Frau Else), velaba por mí» (2010: 324).

³⁴ Después de que el marido de Frau Else comenta los planes del Quemado, Udo dice: «¿Me va violar? No sea imbécil —responde el marido—. Si eso es lo que usted anda buscando se equivocó de película» (2010: 326).



proviene del mundo serio, y él se sitúa en oposición a esa sociedad. Probablemente ese haya sido el significado que quiso darle a la violación, mas no implica que esté justificada estructuralmente, al menos en *El Tercer Reich*. Hacemos referencia al elemento estructural porque constituye un evento que perfectamente podría sustituirse u omitirse sin que ello afectara el curso de la historia: la violación de Hanna importaría si el conflicto hubiese sido desarrollado; y en cuanto a Udo y Charly, sus experiencias no dejan de ser curiosas, y por la forma en que son narradas resultan incluso hasta humorísticas.

Hasta ahora hemos mostrado cómo las funciones de los personajes se dividen entre los que reverberan al héroe (o forman parte del ambiente donde este se mueve) y los que tienen una presencia alegórica en relación con la temática del escritor. También hemos señalado que la técnica empleada por Bolaño se asemeja a la utilizada por Stendhal, con la diferencia de que el chileno sustituye la descripción de paisajes por la narración de acciones realizadas por los protagonistas. Sin embargo, existe otra disimilitud entre ambos escritores: mientras la narrativa de Stendhal desemboca en el relato psicológico, no puede decirse que la literatura de Bolaño sea psicológica. No obstante, se ha indicado que *El Tercer Reich* no tiene por finalidad contar una historia, sino perfilar un personaje. Y diseñar un temperamento conlleva la descripción de emociones, pero tal situación no es visible en el relato. De ahí cabe preguntarse cómo Bolaño compone a su héroe sin necesidad de profundizar en los estados emocionales: lo hace sugiriendo sentimientos en vez de describirlos³⁵. Por eso, en muchas partes del escrito las insinuaciones son fundamentales. Ciertamente, algunas acciones (como los desplazamientos) contribuyen igualmente a la construcción de estados anímicos, mas son las insinuaciones las que tienen mayor efectividad. Esta técnica funciona porque, al no existir conflicto narrativo, el lector se concentra en cada acción del protagonista por trivial que sea y le asigna un significado. De manera que basta con que el narrador emplee una palabra —incluso una expresión— para hacernos una idea de la situación por la que está pasando el personaje. Así pues, esta economía en la descripción de emociones es posible debido a que Bolaño no tiene nada que contar más que presentar a su héroe, provocando que la intriga del relato recaiga en saber qué le sucede a Udo Berger. Es como cuando un adulto intenta establecer contacto con un adolescente del que solo recibe respuestas monosilábicas y debe estar atento a cada gesto para entablar algún tipo de comunicación. Con esta baza juegan los adolescentes, porque se saben el centro de atención, y cada espaviento, por exíguo que sea, debe tener un significado, aunque a veces no lo tenga y solo se juegue al despiste. Así podríamos caracterizar el lenguaje de Bolaño, a ratos demasiado adolescente.

³⁵ En relación con los procesos de construcción de los personajes en Bolaño, Marcelo Cohen señala: «El chileno Roberto Bolaño es lo que se dice un narrador dotado. Sabe presentar personajes con pocos rasgos específicos y mantenerlos visibles en peripecias largas» (Cohen, 2002: 34).



4. CONCLUSIONES

Podemos concluir que el conflicto de *El Tercer Reich* se circunscribe a la construcción del personaje, el cual puede expresarse mediante el enunciado de ser o no ser escritor, siendo esta expresión la que moviliza el relato; por contra, el movimiento opuesto reside en el *esprit de sérieux* o el mundo de la adultez. El choque de ambas fuerzas despliega o posibilita el tema del escritor, que consiste en una reflexión sobre qué es la literatura. En efecto, si el argumento de la historia se fundamenta en la decisión en torno a ser o no ser escritor, es necesario determinar qué es la literatura. Bolaño la define como todo lo que se cuenta de la vida de aquellos que decidieron ejercer la poesía, la actividad más inútil —económicamente— en el mundo productivo.

Dos aspectos llaman la atención de la temática de Bolaño. Primero, que el relato es una biografía literaria desde el punto de vista estructural y, segundo, que esta semblanza debe recaer sobre escritores marginados. La estructura se repite —con variaciones— prácticamente en todas las novelas de Bolaño. La clave de sus lecturas no está en preguntarse por la existencia real de los escritores biografiados, ya que Bolaño retoma una conocida técnica de Borges consistente en mezclar datos verídicos con apócrifos para imitar así la actividad literaria, con la que se pretende mostrar metafóricamente que la existencia de un escritor depende del canon literario. En realidad, se trata de una manera de recrear figurativamente la marginalidad en el mundo de las letras. Y es que para Bolaño la literatura no está en el reconocimiento oficial, ni siquiera en escribir y publicar, es más bien una actitud, un gesto de aquellos que tratan de encontrarle sentido a la vida realizando algo que desde el punto de vista de la producción capitalista constituye un sinsentido. A menos, claro está, que se logre formar parte del mundo respetable, opción que Bolaño no contempla. Su discurso es más bien un elogio a la rebeldía, elemento propio de la juventud pues, según él, coincide con la etapa vital de mayor fuerza y determinación para ir en contra de lo establecido. Al mismo tiempo, Bolaño considera que el auténtico ejercicio literario es propio de esa etapa de la vida, de manera que debe ser fugaz y transitorio, resucitando así el mito de Rimbaud.

Para desarrollar la temática Bolaño emplea la escritura burlesca o bufonesca, que le permite imitar una voz marginal. El tono de una voz inadaptada le concede libertad para atribuir a la realidad múltiples significados, eliminando así el carácter realista del texto y permitiendo introducir la alegoría, obligando al lector a leer ciertos elementos narrativos de manera simbólica, como son los ejemplos de las indicaciones temporales y la asociación entre juego, literatura y vida. Este procedimiento es propio de la poesía, no de la prosa, por lo que no es extraño que desapareciera en las posteriores novelas de Bolaño.

A pesar de que el relato se sostiene a partir de la composición psíquica del héroe, Bolaño evita describir detalladamente sus emociones para sortear el relato psicológico. El método es efectivo al no existir un asunto propiamente narrativo que contar, provocando que el lector fije su atención en los comportamientos —aunque sean pequeños— del protagonista. De esta forma el narrador perfila a sus personajes con pocos rasgos, pues el lector hará la mayor parte del trabajo interpretativo.



Las funciones de los personajes se dividen entre los que ejecutan un papel simbólico, cuya significación depende de la temática del escritor, y los que desarrollan la tarea de reverberación, y que reflejan al protagonista principal. Esta última técnica resulta fundamental de cara a la base estilística de *Los detectives salvajes*, la obra más aclamada de Bolaño. El procedimiento, que algunos (Enzensberger, 1973) llaman montaje, fue creado por filólogos europeos de principios del siglo xx con la finalidad de retratar héroes culturales de la época. Paradójicamente, como bien señala Enzensberger³⁶, la técnica produjo resultados contradictorios, pues en vez de contribuir a sus divinizaciónes los humanizaba, ya que al dejar descubiertas las contradicciones de su personalidad a través de diversos testimonios, los héroes se mostraban más miserables. Como puede intuirse, la técnica se ajusta a la ideología de Bolaño: presentar a los escritores en su dimensión terrenal y con ello hacer de la literatura una actividad más mundana, dinamitando así el endiosamiento consecuencia de la canonización literaria. Esto resulta más evidente en *Los detectives salvajes*, pero gracias a la función de reflejo de los personajes de *El Tercer Reich* ya puede apreciarse la temática y la estructura que emplearía el escritor chileno en sus futuras novelas.

RECIBIDO: noviembre de 2016; ACEPTADO: diciembre de 2016.



³⁶ «Se considera el montaje como una de las técnicas más avanzadas de la literatura del siglo xx. Sin embargo, se trata de un prejuicio. En efecto, ya en el siglo pasado los estudiosos que nada tenían que ver con la época moderna publicaron libros en lo que se utilizaba esta técnica. Ahora bien, esos filólogos no eran en absolutos conscientes de las implicaciones teórico-literarias originadas de su forma de trabajar. Se limitaban a reunir todos los textos a su alcance que hiciera referencia a los héroes de la cultura burguesa, y con tales fragmentos realizaban los montajes precisos para ofrecer retratos monumentales [...]. Los principios utilizados en tales montajes, que consiste en ofrecer la totalidad de los textos conocidos y disponerlos en orden cronológico, condujeron a unos resultados incompatibles con el “cultivo” tradicional de los clásicos, esto es, su canonización. En efecto: el ofrecer la totalidad de testimonios contemporáneos sin una previa selección censora, sin suprimir las manifestaciones negativas o incluso difamatorias, significaba dejar al descubierto toda la contradicción que se manifestaba en la existencia de personajes retratados» (Enzensberger, 2009 7).

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDRT, Hannah (2013): *Existencialismo y compromiso*, Barcelona: RBA.
- BAJTÍN, Mijaíl (2012): *Problemas de la poética de Dostoievski*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland. (2005): *El grado cero de la escritura seguido de Nueve ensayos críticos*, Madrid: Siglo XXI Editores.
- BLIN, Georges (1973): *Stendhal et les problèmes du roman*, París: José Corti.
- BOLAÑO, Roberto (2006): *2666*. Barcelona: Anagrama.
- (2007): *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.
- (2010): *El Tercer Reich*, Barcelona: Anagrama.
- CARPENTIER, Alejo (1981): *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid: Siglo XXI Editores.
- COPLESTON, Frederick (2016): *Historia de la filosofía*, vol. 4, t. IX, Barcelona: Ariel.
- COHEN, Marcelo (2002): «Donde mueren los poetas», en Celina MANZONI (compiladora), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor.
- ENZENSBERGER, Hans (2009): *Conversaciones con Marx y Engels*, Barcelona: Anagrama.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2008): *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial.
- FRENZEL, Elisabeth (2003): «Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre *stoffe*, motivos y temas», en Cristina Naupert (ed.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, 27-52.
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*, París: Éditions du Seuil.
- HEIDEGGER, Martin (2009): *Ser y tiempo*, Madrid: Editorial Trotta.
- LUKÁCS, György (1989): *Sociología de la literatura*, Barcelona: Ediciones Península.
- (2010): *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Buenos Aires: Ediciones Godot.
- RICOEUR, Paul (1999): *Historia y narratividad*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- TODOROV, Tzvetan (2004): *Poética estructuralista*, Madrid: Losada.
- TODOROV, Tzvetan y Oswald DUCROT (2006): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid: Siglo XXI Editores.
- TOMACHEVSKI, Boris (1982): *Teoría de la literatura*, Madrid: Akal.
- WARNKEN, Cristián (1999): «Entrevista a Roberto Bolaño en la Feria Internacional del libro», emitida en el programa *La belleza de pensar*, de la televisión chilena, y en la página *Una belleza nueva*, transcrita por I. Rene Rojas. URL: <http://www.unabellezanueva.org/wp-content/uploads/documentos/entrevista-roberto-bolano.pdf>; 08/12/2016.



DE LA TRADUCCIÓN LIBRE A LA MANIPULACIÓN.
LA VERSIÓN ESPAÑOLA DE JOSÉ ALSINET DEL
*TRAITÉ DES AFFECTIONS VAPOREUSES DES
DEUX SEXES*, DE PIERRE POMME

Soledad Díaz Alarcón
Universidad de Córdoba

RESUMEN

Las *affections vaporeuses* o irritación de las fibras nerviosas del bajo vientre que dañaba al cerebro fue una enfermedad muy extendida a lo largo del siglo XVIII y que afectaba a la alta sociedad. Fue tal la virulencia que fueron muchos los autores que centraron sus estudios en determinar las causas que motivaban su origen y los remedios para combatirla. Pomme, médico reputado, compendia sus métodos para sanarla en su *Traité des affections vaporeuses de deux sexes*, 1763. En 1776 se publica la traducción al español realizada por José Alsinet. Un análisis descriptivo-comparativo de ambas obras nos permite alcanzar el objetivo de este trabajo, que consiste en describir, analizar y reflexionar sobre la versión española para recrear el itinerario seguido por el traductor, así como para mostrar su método traslativo.

PALABRAS CLAVE: Pierre Pomme, *affections vaporeuses*, José Alsinet, análisis traductológico.

ABSTRACT

«From free translation to manipulation. José Alsinet's Spanish version of *Traité des affections vaporeuses des deux sexes*, by Pierre Pomme». The *affections vaporeuses* were described as the nerve fibre irritation in the upper and lower abdomen, ascending to the brain. An imbalance of the four bodily fluids derived into various humour diseases, which widely spread among the higher classes during the 18th century. Such was the impact that numerous physicians attempted to find out the aetiology of the diseases in order to provide an effective treatment. *Traité des affections vaporeuses des deux sexes* (1763) by Pomme is a compilation of the renowned physician's methods illustrated with examples. In 1776, the royal physician José Alsinet rendered Pomme's *Traité* into Spanish. The current paper focuses on comparing the original work by Pomme with this Spanish version in order to describe the translation techniques employed by Alsinet.

KEYWORDS: Pierre Pomme, *affections vaporeuses*, José Alsinet, translation analysis.



INTRODUCCIÓN

Es curioso comprobar cómo a veces el ejercicio de la traducción propicia el descubrimiento de ejemplos singulares que nos permiten adentrarnos y explorar los mecanismos que articulan el complejo proceso de interpretación y expresión de realidades entre lenguas distintas. Una aventura que cobra sentido cuando culmina con una reflexión sobre el itinerario lingüístico-cognitivo que conecta mundos comunicativos dispares. Y es que la actividad traductora, entendida como *proceso*, faculta al traductor para producir un texto en una segunda lengua trasvasando el contenido de otro, redactado en una lengua de origen, creando así una relación de equivalencia entre ambos. Pero, entendida como *resultado*, como ya adelantara García Yebra (1995), le confiere una mirada retrospectiva para estudiar los problemas planteados por un texto original, los procedimientos elegidos para su resolución y la evaluación del resultado. La incorporación a este prisma contrastivo de un elemento diacrónico, es decir la comparación de obras creadas en siglos anteriores con sus respectivas traducciones realizadas pocos años tras la publicación del original, nos permite hoy en día discernir la comprensión que de dicho mensaje se hizo en un entorno sociocultural próximo, además de tomar conciencia de las profusas divergencias y dificultades que genera el desfase desde la concepción de un original y su traducción siglos más tarde. Sirva este preámbulo para justificar el objetivo de este ensayo: describir, analizar y reflexionar sobre la traducción al español editada en 1776 del tratado sobre los vapores que Pierre Pomme (1728-1814), médico especializado en el tratamiento de enfermedades nerviosas, publicara en 1763 bajo el título *Traité des affections vaporeuses des deux sexes*¹.

La lectura del *Ensayo de una bibliografía comentada de manuales de artes, ciencias, oficios, costumbres públicas y privadas de España*, de Vicente Castañeda y Alcover (1955), me puso sobre la pista de la traducción al español del citado tratado de Pomme. Un catálogo en el que Vicente Castañeda recoge una obra de José Alsinet cuyo título es *Nuevo método para curar flatos, hipocondría, vapores y ataques histéricos de las mujeres de todos estados y en todo estado, con el cual los enfermos podrán por sí cuidar de su salud en falta del Médico que les dirija*, título que en modo alguno hace presagiar que se trate de la traducción del citado tratado francés, salvo por el comentario que Castañeda inserta:

(...) La portada que copiada queda², y la dedicatoria que el traductor consigna en su Manual: «A los vaporosos, hipocondríacos, aplicados a la erudición, meditación, negocio, economía, etc., y a las vaporosas de todos estados, sin excluir las clausuras», muestran claramente el propósito y contenido del libro, extracto del publicado en

¹ En 1760, Pomme publica su primer ensayo sobre histeria con el título *Essai sur les affections vaporeuses des deux sexes*, Paris, Desaint et Saillant, preludio del tratado que lo encumbró y que analizamos en este estudio.

² La página 23 de este ensayo reproduce la portada de la edición de 1794 de la obra de Alsinet publicada en Madrid.



París por el doctor Pommé [*sic*] con el título de *Tratado de los vapores que aquejan a los dos sexos*. (...) (1955: 24)

El resumen que Castañeda incluye tras dicha descripción constata que efectivamente se trata de dicho tratado:

(...) Es curioso el análisis que se hace de las distintas clases de enfermedades nerviosas que a la curación llevan, y para más convencer a los lectores suelen seguir a los tratamientos de los varios casos, historias clínicas que corroboran la eficacia de los métodos. (...) (1955: 24)

En la citada reseña se presentan dos traducciones al español del título original de la obra de Pomme *Traité des affections vaporeuses des deux sexes*: en el primer caso, el título de la traducción de Alsinet, construido con amplificaciones y adiciones varias, lingüísticas y semánticas, y que salvo por el término «vapores», poco o nada tiene que ver con el original; en cambio, la segunda, es decir la traducción que ofrece Castañeda, (*Tratado de los vapores que aquejan a los dos sexos*) es más próxima a la del autor. Esta variación en las interpretaciones determinó la realización de un estudio descriptivo-comparativo de la versión al español de Alsinet con la finalidad de recrear, bajo un prisma retrospectivo, el itinerario procedimental seguido por el traductor. Asimismo nos resultó curioso que fuera en concreto el tratado de Pomme el que halleemos traducido al español y no otro, sobre todo a tenor de la representatividad y relevancia de una enfermedad tan extendida en el siglo XVIII como fueron los vapores.

Refiriéndonos propiamente a la enfermedad, *l'Encyclopédie* la describe así:

Vapeurs, en Médecine, est une maladie appellée autrement *mal hypochondriaque* & mal de rate. Elle est commune aux deux sexes, & reconnoit deux différentes causes. [*sic*]

On croit qu'elle provient d'une vapeur subtile qui s'éleve des parties inférieures de l'abdomen, surtout des hypocondres, & de la matrice au cerveau, qu'elle trouble & qu'elle remplit d'idées étranges & extravagantes, mais ordinairement désagréables. Cette maladie se nomme dans les hommes *affection hypochondriaque*. [*sic*]

Les vapeurs des femmes que l'on croit venir de la matrice, sont ce que l'on appelle autrement *affection ou suffocation hystérique* ou *mal de mere*. [*sic*] (...) (vol. xxxiv: 610)

Según explica la entrada del Diccionario, se trata de una enfermedad que afecta más al alma que al cuerpo, y que se nutre de la imaginación. No obstante, muchos son los síntomas de carácter fisiológico que permiten reconocerla: *du spasme, des convulsions, de la tension, de l'épilepsie, du vertige, de la fureur utérine, de l'affection hypocondriaque et hystérique* (...) (vol. xxxiv: 611).

Estos vapores, según *l'Encyclopédie*, no son otra cosa que la irritación de las fibras nerviosas contenidas en el bajo vientre (hígado, bazo, estómago y matriz) que afecta al cerebro y que, a la postre, es la causa próxima y única de los extraños síntomas mediante los que se manifiesta. Insiste igualmente en que la virulencia de este mal en el siglo XVIII no ha conocido precedentes y esto es debido a la educación



viciosa del sexo, al aburrimiento, o a la pasión sin control ni medida con la que los jóvenes se entregan a cualquier orden de la vida.

Esta enfermedad afectaba sobre todo a la alta sociedad del XVIII, y fueron muchos los autores que centraron sus estudios en intentar determinar las causas que motivaban su origen, los síntomas y los remedios para combatirla: Burton (1621), Lange (1689), Dumoulin (1703), Viridet (1726), Humauld (1756), Raulin (1758), Whytt (1764), Pressavin (1768), Tissot (1769), Paumerelle (1774), Revillon (1779), Beauchêne (1781) o Bressy (1789).

El abanico de estudios es amplio, pero todos confluyen en el mismo propósito: la voluntad de estudiar empírica y objetivamente estos trastornos, sustentando sus teorías en la observación y en la experiencia, y alejándose de la religión y de la teología.

Pomme, en su *Traité des affections vaporeuses des deux sexes*, denomina enfermedad vaporosa: «cette affection générale ou particuliere du genre nerveux, qui en produit l'irritabilité et le racornissement» [*sic*] (Pomme, 1763: 31) y atribuye su causa a la tensión y al endurecimiento de los nervios. Siguiendo las teorías neurológicas en boga³, distingue dos tipos de enfermedades nerviosas: la hipocondría, que afectaba a los hombres; y los vapores, propios de las mujeres (Pomme, 1763: 32). Para restablecer el estado natural de los nervios es necesario humedecerlos:

(...) Les delayant et les humectans me paroissent les plus propres et même les seuls nécessaires à remplir mon objet; je veux dire, les bains domestiques simples, composés, tièdes, froids; (...) [*sic*] (1763: 49)

Aunque Pomme utilice medios médicos, sus argumentos teóricos serán pronto superados, lo que no es óbice para que se multipliquen, a lo largo de todo el siglo XVIII, las ediciones de su tratado, tal como reza en el *Dictionnaire historique de la médecine ancienne et moderne*, de Dezeimeris, (1836: 748), en el que se recogen las que mencionamos a continuación: Lyon, 1760; Paris, 1763; Lyon, 1767; Paris, 1782; Paris, 1803. Asimismo en el tomo segundo de la sexta edición del *Traité*, publicada en París, el editor incorpora un apartado de *Observations*, en el que múltiples especialistas recogen sus opiniones acerca de su método. En la primera constatamos la existencia de varias traducciones, al inglés, al italiano y al español:

Observations du docteur Berkenhout médecin à Londres, auteur de la traduction anglaise du *Traité des vaporeuses* (Pomme, an VII: 301).

Este comentario incluye una nota al pie que especifica lo siguiente:

Il y a deux autres traductions dont l'une espagnole a été faite à Madrid, et l'autre en langue italienne a été faite à Ostende; mais les auteurs de celles-ci sont anonymes [*sic*] (Pomme, an VII: 301)

³ Pomme conoce los estudios de Willis, Sydenham y Raulin, y los cita en su obra.



A pesar de la afirmación sobre el anonimato de dichas traducciones, el *Catalogue des sciences medicales* incluye la referencia a la traducción española de José Alsinet:

Nuevo Metodo para curar flatos, hypocondria, vapores y ataques hystericos de las mugeres de todos, y en todo estado... Extractado y traducido por el Dr. D. Josef Alsinet... —*Madrid, Escribano, 1776, in-8º.* (Traduction espagnole de l'ouvrage de Pomme) [sic] (1873: 38)

Además de la versión española, en el *A short title catalogue of eighteenth century printed books in the National Library of Medicine* (1979: 368) hemos hallado la traducción del tratado de Pomme al alemán, al inglés y al italiano. Veamos las respectivas referencias:

Saggio sopra le affezioni vaporose de due sessi, contenente un nuovo metodo di trattar queste malattie fondato sopra delle osservazion. [Tradotto dal Francese nell'Italiano]. Presso Giuseppe Raimondi, Napoli, 1765, 141 pp.

Nuevo metodo para curar flatos, hypocondria, vapores y ataques hystericos. Madrid, 1771, 1786, 1794.

Abhandlung von den Hysterisch- und Hypochondrischen Nerven-Krankheiten beider Geschlechter, oder von den Vapeurs, Nach der vierten Ausgabe aus dem Französischen übersetzt von Dr. Johann Adolph Gladbach, Fürstlich Anhalt-Zerbstlicher Hofrath, Hofsmedicus, und Landphysicus Bresslau und Leipzig, 1775, 527 pp.

A treatise on hysterical and hypochondriacal diseases. (translated from the Fourth Edition of Doctor Pomme's, *Traité des Affections Vaporeuses des deux Sexes*, with a preface by John Berkenhout, M.D.). London, 1777, 347 pp.

ANÁLISIS DE LA VERSIÓN DE JOSÉ ALSINET

En lo que concierne al traductor, José Alsinet, conocemos que fue médico de familia de su Majestad (Carlos III de España), y jubilado del Real Sitio de Aranjuez, dado que esta es la firma que aparece en la portada de los libros escritos o traducidos por él. Su nombre completo es José Alsinet de Cortada.

Catalán, natural de Villanueva de Meya, estudió medicina en la Universidad de Cervera. Ejerció su profesión en Extremadura hasta 1755, año en el que se trasladó al Escorial para ostentar el cargo de médico de la familia real. En su carrera profesional destacan sus estudios sobre los efectos terapéuticos de la quina para curar las fiebres intermitentes⁴.

⁴ Respecto de sus publicaciones, a continuación indicamos las que nos constan:

- *Nuevas utilidades de la quina, demostradas por el Doct. Don. Joseph Alsinet, Medico de la Familia de S.M. en el Real Sitio de Aranjuez*. Librería de Joseph Mathias Escribano, 1763.
- *Ruinas romanas de Cabeza del Griego en 1765*, Boletín de la Real Academia de la Historia, 13, 1765.
- *Nuevas utilidades de la quina, demostradas, confirmadas, y añadidas por el Doct. Don. Joseph Alsinet, Medico de la Familia de S.M. y jubilado del Real Sitio de Aranjuez*. Imprenta de D. Antonio Muñoz del Valle, 1774.



Las ediciones que hemos utilizado para este estudio contrastivo son las siguientes:

POMME (Pierre). *Traité des affections vaporeuses des deux sexes; où l'on a tâché de joindre à une théorie solide une pratique sûre, fondée sur des observations.* Lyon, Benoit Duplain, 1769, cuarta edición, dos tomos.

Nuevo método para curar flatos, hypocondria, vapores, y ataques hystericos de las mujeres de todos estados, y en todo estado. Con el qual los enfermos podrán por sí cuidar de su salud en falta de Medico que les dirija. [sic] Extractado y traducido por el Doctor Don Josef Alsinet, Medico de Familia de su Magestad, y jubilado del Real Sitio de Aranjuez. En Madrid: Por Miguel Escribano. Año de 1776. [sic]

La decisión de comparar la cuarta edición del original en lugar de la de 1763 se debe a que el traductor explica en el *Prefacio* de su versión que ha decidido compendiar los dos tomos del original en uno solo:

(...) Hemos resuelto extractar los dos Tomos de su erudita Obra, y este extracto traducido, reducirle á uno, para que con mas brevedad se haga público este beneficio, para especial consuelo de tanto Literato, (...) [sic] (1776: 7)

Las ediciones del *Traité* de 1763, 1765, 1767 se publicaron en un solo tomo y la primera que vio la luz en dos volúmenes fue la cuarta, publicada en 1769. Por la fecha de la traducción, 1776, consideramos que podría ser el texto original en el que se basó Alsinet para realizar la traducción.

Antes de comenzar a analizar el tratado desde un punto de vista traductológico, atendemos a su superestructura⁵, ya que nos proporciona información muy valiosa que puede incluso repercutir en el propio contenido.

El tomo 1 del *Traité* está dividido en cuatro bloques, que recogen tanto la definición de las enfermedades vaporosas como su clasificación. Viene precedida por una carta a M. Senac, *l'Avant-Propos* y el *Préface*. En lo que respecta al primer bloque, el autor incluye la definición de los vapores, expone las causas que los provocan, los síntomas con los que se muestran, además de su posible cura. En cuanto a su clasificación, Pomme diferencia los *Vapeurs hystériques*, *Vapeurs hypocondriaques* y *Vapeurs compliquées*, a cada uno de los cuales les dedica un bloque. Estos elementos están a su vez subdivididos por síntomas y cada uno de ellos es descrito de modo separado con sus respectivos tratamientos y casos prácticos.

– *Nuevo método para curar flato, hypocondria, vapores y ataques hystericos de las mujeres de todos estados y en todo estado. Con el qual los enfermos podrán por sí cuidar de su salud en falta de Medico que les dirija.* Extractado, y Traducido por el Doctor Don Josef Alsinet, Medico de Familia de su Magestad, y jubilado del Real Sitio de Aranjuez. En Madrid, por Miguel Escribano, 1776. [sic]

– *Avisos sobre el método de recetar.* Barcelona, 1790.

⁵ Tomamos el concepto de superestructura de T.A. Van Dijk (1977). Según este autor, «la superestructura es un tipo de forma del texto». p. 142.

El segundo tomo actúa a modo de anexo. En él, Pomme incluye una serie de cartas, observaciones de diferentes médicos sobre casos concretos de pacientes afectados por los vapores y concluye con las *Conclusions y Causes générales des Maladies de Nerfs*.

Por su parte, la traducción de Alsinet, que en apariencia reproduce la superestructura del original, presenta discrepancias estructurales. La primera es la dedicatoria, *A los Vaporosos* (pp. 2-15), en la que el traductor justifica la necesidad de la traducción de este tratado a tenor de la seguridad de los tratamientos propuestos por el autor:

(...) Desde que por casualidad leí la Obra de Vapores de los dos sexos de Mr. Pomme, concebí que haría un importante beneficio á V.mds publicándola traducida para la mas cómoda, y general inteligencia. Pues en vista de que tan terribles enfermedades, (...) se doman y curan con tanta facilidad, suavidad, y seguridad con el método que expone: no se puede desconocer la utilidad, y beneficio que se seguirá á la salud pública, y á la particular de cada uno de V.mds. (...) [sic] (1776: 4)

La alabanza al autor del *Traité* continúa en el *Prefacio* (pp. 6-9). En la *Introducción* (pp. 10-19) vuelve a justificar la necesidad de su traducción y la eliminación de pasajes:

(...) A este fin hemos extractado los dos Tomitos de la nunca bien celebrada utilísimas Obra de Vapores de nuestro Autor, y su contexto traducido, (...) (1776: 12)

(...) Concluida la traducción, y recorrida la Obra hemos cercenado algunas Historias, sin perjuicio del principal asunto, (...) [sic] (1776:19)

En cuanto a la estructura del tratado, reproduce los grandes bloques del original, por lo que queda dividido en: *Tratado Primero. De la afección vaporosa en general; Tratado II. De vapores hystericos; Tratado III. De los vapores hypocondriacos; Tratado IV. De los vapores complicados*. No obstante, si atendemos a su contenido se evidencian notables diferencias en los subapartados. Los cambios más destacados son los siguientes:

- a. Supresión de títulos de apartados en el texto meta (TM). Sucede en el primer bloque del tratado, en el que tan solo se recoge el título principal. La división que presenta la traducción es la numeración de párrafos, con un total de 33. En el siguiente cuadro recogemos las equivalencias en ambos textos:

| DÉFINITION DES AFFECTIONS VAPOREUSES, avec l'exposition de leurs symptomes | p. 1 | TRATADO PRIMERO DE LA AFECCIÓN VAPOROSA en general | pp. 7-37 |
|--|-------|--|----------|
| CAUSES DES AFFECTIONS vaporeuses | p. 10 | Párrafo 5 | p. 10 |
| CURE DES AFFECTIONS vaporeuses | p. 18 | Párrafo 7 | p. 12 |
| Observations | p. 50 | Párrafo 33 | p. 17 |



- b. Algunos de los casos prácticos de los diferentes tratados que recoge el TM no tienen la misma ubicación en el TO, ni siquiera se encuentran en el mismo tomo. Veamos un ejemplo:

| | | | |
|--|-------------------|--|-------|
| VAPEURS HYSTÉRIQUES. AFFECTION HYSTÉRIQUE accompagnée de symptômes extraordinaires | p. 51 | TRATADO PRIMERO DE LA AFECCIÓN VAPOROSA en general | p. 38 |
| HISTOIRE Mademoiselle Autheman, âgée de 19 ans | p. 53 | HISTORIA PRIMERA Madama Autheman de 19 años | p. 40 |
| Madame de Cligny, âgée de 50 ans | p. 474 | HISTORIA II Madama de Cligny de 50 años | p. 51 |
| Mademoiselle Savon, fille d'un maître Calefat, âgée d'environ 22 ans | vol. 2. p. 108 | HISTORIA III Madama Sabon de 22 años | p. 59 |

Como podemos comprobar de los tres casos que inserta Alsinet en este tratado, solo el primero equivale a la ubicación original del texto francés. El segundo, la historia de Madama de Cligny, en el TO, se encuentra en el tercer bloque, *Vapeurs compliqués*, (p. 281 en concreto), en la *Réponse aux objections de l'auteur des Mémoires de Trévoux*. Y la HISTORIA III ni siquiera pertenece al vol. I del TO, sino al vol. 2.

Esta circunstancia se reitera en varias historias de este Tratado II, como son las historias de la mujer del doctor Bagnoly (p. 73), que pertenece al vol. 2 (p. 108) del TO, o la historia de Madama Ginovés (p. 90), ubicada en el vol. 2 (p. 280). También en el Tratado III, la historia del Abate Couver (p. 180), la encontramos en el vol. 2 (p. 52) del TO; y en el Tratado IV, la respuesta del doctor Brun al doctor Coste (p. 368) pertenece al vol. 2 (p. 33).

Las *Conclusiones* (p. 381) que Alsinet recoge en esta traducción se corresponden igualmente con las *Conclusions* del vol. 2 del *Traité* de Pomme (p. 437).

- c. En algunos casos, el traductor omite el nombre propio del paciente (ex. 1). Mantener su anonimato no nos serviría de justificación, ya que no se omite en múltiples casos (ex. 2), en los cuales el traductor opta por la técnica de la domesticación, traduciendo los antropónimos y los topónimos:

- (1) (...) *M^{lle}. Enault, Marchande à Orléans, rue du Cheval rouge, Paroisse Saint Paul, âgée de vingt-huit ans* (...) (vol. 2, p. 264)
(...) *Una señora de 28 años* (...) (p. 132)
- (2) *Louise Bourbonne, âgée de dix-huit ans* (...) (p. 169)
HISTOIRA II. *Madama Luisa Borbona de 18 años* (...) (p. 92)
- (3) *Hippocrate, Sanctorius, Celse, Galien*, (p. 36)
Hypocrates, Santorio, Celso, Galeno, (pp. 26-27)
- (4) *Marseille* (p. 48), *Avignon* (vol. 2, p. 49)
Marsella (p. 33), *Aviñon* (p. 184)



d. Notas a pie. El traductor, ante una cita del TO, actúa de modo diferente:

– Omite la fuente documental en el texto principal y la nota al pie. Las notas que reproducimos en estos ejemplos no están en el TM:

- (5) (Nota a) *Méthode de guérir la vérole, par M. Haguénot* (p. 45);
(Nota a) *Traité du scorbut, traduit de l'anglois de M. Lind.* (p. 46)

– Mantiene la nota al pie, pero no la traduce:

- (6) (a) *Usage également sûr & utile des bains froids, par le Chev. Floyet* (p. 27)
(2) *Usage également sur & utile des Bains Froids* (p. 18)

– Traduce la nota al español:

- (7) (a) *Hoffman, de fluxu hemorroïall nimio, tom.2, p. 220* (p. 217)
(1) *Hofman de fluxo nimio hemorrhoid.* [sic] (p. 186)

– Incorpora notas propias:

- (8) (...) *ensuite le bain tiède, qui suppléera aux narcotiques* (...) (p. 31)
(...) *y despues un baño tibio (I), que suplirá por los narcoticos* (...) (p. 23)
(1) *Vease la observacion 2.ª. del Delirio Maniaco*

– Incorpora la información contenida en la nota del TO en el texto principal de la traducción:

- (9) (...) *passer par les voies des sueurs, & celles-ci, à leur tour, passer par celles des urines; & ainsi des autres (a) (...)* (p. 168)
(a) *M. Gignous, Médecin à valence en Agénois, raconte qu'une femme resta sept ans sans aller à la selle ni uriner; mais les sueurs suppléoiént tellement à ces deux évacuations, qu'elles revenoiént au gré de la nature, & portoient avec elles l'odeur des excréments.* (...)

(...) *y pasar por la via de los sudores, estos por la via de la orina; y asi de los demás. El Doctor Gignous (I) refiere que una mujer estuvo siete años sin regir, ni orinar; y que los sudores suplieron de tal modo á estas dos evacuaciones, que no faltaba al impulso de casa una, con el olor mismo de los excrementos.* (...) (p. 146)

(1) *Diario de la Medicina Jun. 1759.*

Una vez analizada la superestructura, abordamos el estudio del contenido de la versión española del *Traité*. A tenor de la evidente limitación de espacio de este artículo, centramos nuestra atención en el estudio de los cambios de carácter morfosintáctico, léxico y de contenido atendiendo a lo que Nida (1969) entiende



como «técnicas de ajuste»: adiciones, sustracciones y alteraciones. Veamos a continuación una explicitación de estos argumentos mediante los ejemplos sacados de la versión de Alsinet.

a. Adiciones:

Entendemos, al igual que Nida, que las adiciones posibilitan esclarecer una expresión, evitar ambigüedad, amplificar elementos implícitos, explicitar conectores, etc. No obstante, también consideramos que determinadas adiciones innecesarias modifican el TO.

- Mediante articulación sintáctica, traslada oraciones simples yuxtapuestas en subordinadas alterando el orden sintáctico:

(10) (...) Les femmes s'emparent ordinairement de ces fortes de malades. Le nombre que l'on compte dans un appartement nous apprend déjà le nombre de remedes que l'on a mis en usage. (...) (p. 22)

(...) *Como* por lo regular las mugeres son las que manipulan estas enfermedades, debemos conceptualizar el gran número de remedios que habrán puesto en obra, por el numero de Curanderas que encontramos en los aposentos. (...) [*sic*] (p. 15)

- El traductor inserta comentarios personales en el texto principal sin explicitar que son aportaciones propias:

(11) *Nos parece que con lo insinuado, despues de una competente relación de los enfermos, ó asistentes, sobre el modo de vida, se sacarán suficientes indicios para el conocimiento de la enfermedad; y teniendo presente que en la Introduccion dexamos enunciadas las causas que dan origen a estas enfermedades* (...) [*sic*] (p. 9)

- Incluye contenido que no está presente en el TO:

(12) (...) & procuoient ainsi des engorgements & des inflammations. [*sic*] (p. 331)
(...) con lo que evitarían las paradas, estancaciones y demás desordenes. (p. 313)

(13) (...) je veux dire, cette sécheresse & cette sensibilité outrée du genre nerveux, qui dominoit sur la diathese scorburique. (...) [*sic*] (p. 332)
(...) Esto es, la sequedad, y sensibilidad excesiva del genero nervoso que dominaba sobre la Diathesis escorbútica, y estado atrófico del enfermo. (...) (p. 314)



b. *Sustracciones:*

Al igual que en el caso de las adiciones, utilizar una técnica como esta evita repeticiones, permite especificaciones de la referencia y la elisión de conjunciones y adverbios innecesarios. Sin embargo, cuando la elisión se convierte en omisión de contenido provoca alteraciones significativas con respecto al texto original.

Para hacernos una idea de las variaciones que se producen en la traducción española, sirva de ejemplo que tan solo en el Tratado 1, el traductor ha omitido la información contenida en unas veintisiete páginas. Lo que entendemos como una pérdida considerable del contenido.

Dentro del texto principal traducido, detectamos otra serie de elisiones:

- Omisión de los autores y obras de referencia que Pomme cita como fuentes documentales. La de este ejemplo no se reproduce en el TM:

(14) L'application des sang-sues à la vulve, ainsi que je l'ai pratiqué quelquefois, sur l'autorité de M. Majault, Docteur-Régent de la Faculté de Médecine de Paris (a) [sic] (p. 30)

(a) Voyez le Journal de Méd. du mois de Janv. an. 1759, p. 18.

- Omite citas textuales en latín de estos autores:

(15) (...) Baglivi (b) à l'exemple de ces Oracles de la Médecine, nous enseigne que tous les autres remedes sont insuffisants: *Fateor tamen ea remedia aliquid posse contra morbos animi, quae statum sanguinis funditus immutare valent, quaeque non superficialiter agunt.; sed fluidarum aequae atque solidarum corporis partium intima quaeque loca pervadunt.* (...) [sic] (p. 37)

- Omisión de las teorías expuestas:

En la página 41, Pomme expone los síntomas de la «fiebre militaire» e inserta el siguiente caso. Alsinet, por su parte lo omite:

(16) (...) La malade de M*** (a) en a éprouvé les funestes effets; & il y a tout lieu de croire qu'elle n'aurait point succombé, si elle n'eût été gorgé de potions cordiales & antispasmodiques: la tisane de poulet, des lavements fréquents, & autres remedes que l'on auroit pu y substituer (...) [sic] (p. 41)

(a) On trouve cet exemple dans les Journ. de Méd.

- Elisión de datos precisos sobre pacientes, lugares y fechas:

(17) (...) Cette pratique est *d'autant plus intéressante pour la ville d'Arles*, que, de l'aveu de tous les Médecins de la Province, (...) (p. 48)

(...) Esta práctica en opinion de todos los Medicos es interesante, (...) (p. 33)



- (18) La *Dlle Galoutaire*, sexagénarie & hypocondriaque, fut attaquée *dans le courant de l'année 1756* de la fièvre quarte. (...) [sic] (p. 362)
HISTORIA II. Una dama sesentona, é hypocondriaca fue atacada de quartanas: [sic] (...) (p. 331)

– Simplificación de la información:

- (19) (...) On voit par ce récit combien auroit été favorable à ce malade la méthode que nous publions, puisqu'en combattant la maladie hypocondriaque par le bain, on auroit assurément guéri la manie vérolique qui en étoit un symptome. (...) [sic] (p. 315)

(...) Sin duda con nuestro método habria sanado aun de la manía, que esa su única enfermedad. (...) [sic] (p. 302)

– Simplificación de las estructuras oracionales. En este ejemplo, mediante la técnica de la transposición, transforma sintagmas nominales en adjetivos; y perifrasis, en verbos simples. La modulación suaviza las restricciones (*ne... que*) al transformarlas en oraciones afirmativas:

- (20) (...) Ces remedes, quoique *d'une efficacité merveilleuse* dans bien des maladies, ne peuvent, dans les circonstances que je viens de détailler, produire que *des effets pernicioeux*, puisqu'ils ne tendent *qu'à porter le feu & à jeter toujours plus le trouble* dans les esprits déjà effarouchés. (...) [sic] (p. 20)

(...) pues aunque sean *maravillosos* en bastantes enfermedades, en las vaporosas, no solo son inútiles, sino mui *dañosos*; pues suelen *incendiar*, y poner mas confusion en los espíritus ya enfurecidos, (...) [sic] (p. 14)

c. Alteraciones:

Convenimos con Nida en la oportunidad de aquellas alteraciones necesarias generadas por disfunciones en la transliteración de términos nuevos, las originadas por diferencias entre las lenguas (orden sintáctico, cambio de categoría gramatical, etc.) o por disfunciones semánticas. Pero al igual que en las técnicas anteriormente descritas, también consideramos la inoportunidad de alteraciones innecesarias, tanto de carácter estructural como semántico.

– Traducción de las citas textuales latinas:

- (21) (...) Sanctorius nous dit (b): *Hypocondriaci, si frequentibus balneis eorum corpora reddantur perspirabilia, victo húmido utantur, sani sunt* (...) [sic] (p. 36)





- (...) Santorio (2) nos expresa, que si los hypocondriacos con el uso frecuente de los baños, aumentan su transpiración, y usan dieta humectante, quedan sanos. (...) [sic] (p. 26)
- Cambio de la 1.^a persona del singular por 1.^a del plural en el Tratado I. A partir del Tratado 2, se emplea la 1.^a pers. del singular.
- (22) (...) Mes observations prouveront, je pensé, ce que j'ai avancé: j'en fournirai un nombre suffisant pour servir à l'explication (...) [sic] (p. 49)
- (...) Por lo demás las Histoires probarán claramente quanto dexamos expuesto, y incluirán la explicación (...) [sic] (p. 34)
- (23) (...) J'examinai l'état actuel de cette Dame (...), je ne vis qu'une victime (...) [sic] (p. 476)
- (...) Examiné el estado actual de esta señora (...) ví una víctima (...) [sic] (p. 52)
- Transformación del estilo directo en estilo indirecto y del indirecto en directo:
- (24) (...) M. Raymond, Médecin de Marseille, en fait foi. «J'ai traité, dit-il, un grand nombre d'ascites & de tympanites à Marseille, dans l'Hôtel-Dieu, dans le quartier de la Miséricorde, & dans le reste de la ville; & j'ose avancer que je n'ai jamais reconnu d'autre cause que la chaleur (...)» [sic] (p. 48)
- (...) Mr. Raymond, Medico de Marsella, asegura, que en los Hospitales de dicha Ciudad ha curado un gran número de Ascíticos y Timpaníticos, sin haber reconocido otra causa que el calor (...) [sic] (p. 33)
- (25) (...), elle demanda quels seroient les remedes qui pourroient la guérir. C'étoit-là précisément le point intéressant ; (...) [sic] (p. 477)
- (...) Preguntóme, ¿quales serian los remedios que podrían curarla? la respondí, que (...) [sic] (p. 53)
- Cambios léxicos:

Considerando que estamos ante un tratado médico, el traductor se ha enfrentado a una terminología especializada, y la ha respetado, trasvasando con corrección dichos términos. Veamos algún ejemplo:

- (26) (...) fondre les *squirres*, & guérir le *cancer*; corriger en même temps l'*acrimonie* du sang, les *fluxions*, les catharres, les *demangeaisons*, la gale, la teigne, & les maladies cutanées les plus rebelles (...) [sic] (p. 320)
- (...) fundir los *schirros*, curar los *cancros*, y corregir al mismo tiempo la *acrimonia* de la sangre, las *fluxiones*, catarros, sarna, tiña y las enfermedades de cutis mas rebeldes. (...) [sic] (p. 305)

Igualmente, todos los términos latinos que recoge el original han sido traducidos al español:

- (27) *scrotum* (p. 311)
escroto (p. 298)

Hallamos asimismo discrepancias:

- (28) *virus scrophuleux* (p. 318)
vicio escrofulo (p. 304)
(por *virus escrófulo*)

- (29) (...) ce pédiluve (p. 26)
(...) este semicupio (p. 18)
(por *este pediluvio*. *Pediluvio* hace referencia al baño de pies tomado con fines terapéuticos, mientras que *semicupio* es la bañera para tomar baños de asiento.)

– Sustitución de las figuras de estilo por su significado denotativo:

- (30) (...) ce pédiluve suspend ces sortes de suffocations, comme par enchantement
(...) [*sic*] (p. 26)
(...) este semicupio es bastante para suspender prontamente la sufocacion;
(...) [*sic*] (p. 18)
- (31) (...) le bain tiede, & le plus souvent froid, emportera le mal, sans retour.
(...) (p. 26)
(...) el baño entero, á veces tibio; pero con mas regularidad frio, el que visiblemente alivia á las pacientes. (...) [*sic*] (p. 18)

– Cambios semánticos. Modificación evidente del contenido del texto original:

- (32) (...) si elles attaquoient leurs vapeurs avec des remedes doux. *Les maladies auxquelles elles font le plus sujettes dans un temps si critique, ne feraient pas si meurtrieres. Les plus communes chez elles font les fievres intermittentes & les fievres continues.* (...) [*sic*] (p. 42)
(...) y para alivio de sus vapores, se valiesen de remedios suaves, refrigerantes: como pediluvios sin friegas, &c. *Las que fueren de temperamento seco, y padecieren dolores vagos, pueden sin riesgo valerse del baño entero.* (...) [*sic*] (p. 28)
- (33) (...) trop sensibles à l'effect du mercure, est d'en brider l'action par le bain domestique. *C'est la seule façon d'en arrêter la fougue, en l'obligeant à rester dans le sang un temps assez considerable pour détruire les concrétions véroliques, & les expluser au dehors. Les effets dangereux que ce remede*



procure, quand il est employé seul & sans ménagement, prouveront encore plus la nécessité d'y recourir. (...) [sic] (p. 313)

(...) excesiva al contacto del mercurio, es de *enfrenar* su acción con los baños domésticos, *al paso que estos mismos preliminarmente usados blandearán, y suavizarán á los sólidos, de modo que en caso necesario podrán disimular alguna casual incidencia, ó extravío sin notorio perjuicio.* (...) [sic] (p. 300)

El análisis contrastivo del texto original y de la traducción de Alsinet nos ha permitido constatar que la versión española ha sufrido una alteración más que significativa, tanto desde el punto de vista estructural como del semántico. La versión de José Alsinet muestra cambios considerables debidos no solo a la alteración del orden de los contenidos, sino sobre todo a la supresión de información imprescindible: desde nombres de autores y obras de referencia recogidas expresamente en el TO, teorías de dichos estudios, datos objetivos sobre los pacientes cuyos procesos clínicos se recogen en el TO a modo de casos prácticos, hasta la eliminación de 26 páginas completas del TO. La clara manipulación del TO respecto de la traducción se evidencia asimismo por las modificaciones de contenido, provocadas sobre todo por la interpretación subjetiva del traductor, además de la inclusión y adición de información incorporada en el TM que no se recoge en el original.

Desde el punto de vista del receptor, en la versión española la función lingüística predominante es la representativa y la modalidad textual principal es la expositiva. Del mismo modo, podemos determinar que su método, siguiendo la clasificación de Hurtado Albir (2004: 251-253), es obviamente el interpretativo-comunicativo, dado que conserva la misma finalidad y el mismo efecto en el lector que el texto original. Aplicando este método el traductor ha mantenido la función y el género textual.

CONCLUSIONES

El análisis de la versión al español de Alsinet nos ha permitido establecer ciertas reflexiones que tienen que ver tanto con el resultado concreto de la traducción de la obra de Pomme como con el estudio diacrónico de traducciones. Con respecto al primero, a pesar de la favorable opinión de Antonio Hernández Morejón a propósito de esta obra, recogida en su *Historia bibliográfica de la medicina española*, vol. 7:

Esta obra es un bonito extracto y traducción del célebre Tratado de los afectos vaporosos de ambos sexos, que escribió en francés el Sr. Pomme. Así, pues, nos abstenemos de hacer un análisis de ella; pero sí diremos que está bien escrita y que supo el autor escoger los puntos más interesantes de la obra original. (...) [sic] (1832: 268)

y los argumentos esbozados por el traductor en el prefacio, consideramos que no justifican las supresiones y alteraciones voluntarias realizadas por Alsinet en su versión





española, y nos hace plantearnos la siguiente cuestión: ¿hasta qué punto el traductor puede manipular⁶ un texto original someténdolo a una transformación drástica, alterando el orden estructural, sesgando el contenido arbitrariamente, modificando la expresión a riesgo de no recrear el estilo del autor o incluyendo información propia? La Escuela de la Manipulación⁷ (*The Manipulation School*) acepta que las traducciones sufran necesarias modificaciones a tenor de la relación dinámica e histórica que se establece entre el original y el texto traducido, y su adecuación a la cultura receptora. Asimismo, Lefevere (1997) señala que la traducción implica una manipulación al servicio de determinadas corrientes ideológicas de una época o por convicciones defendidas por el traductor. Según esto, la actuación traductora estaría directamente relacionada con la función del producto resultante en la lengua y cultura de llegada. No obstante, si volvemos a la versión de Alsinet, ninguno de los condicionantes anteriormente expuestos justificaría las decisiones adoptadas en su traducción: en primer lugar, porque la diferencia cronológica entre ambas producciones es de apenas trece años; además, ambas comparten un destinatario con elementos comunes, la comunidad científico-médica del siglo XVIII y un lector de clase eminentemente burguesa, culto, aquejado o interesado por estas dolencias. La finalidad es también común: exponer un método y demostrarlo mediante la experiencia y la observación con los casos y pacientes a los que se les ha aplicado. Por último, a lo largo de la lectura del texto español, se destila la connivencia entre las convicciones del traductor y las del autor. Por estos motivos concluimos que, en lo que respecta a las resoluciones adoptadas, el traductor se ha excedido en sus funciones obviando una de las reglas básicas de la traducción propuestas por García Yebra (1982) y que consiste en no omitir, no añadir y no adulterar el texto.

Respecto del estudio diacrónico de las traducciones, consideramos que la metodología de estudio no debe reducirse a un estudio lingüístico articulado en errores de traducción de carácter morfosintáctico y léxico, opción parcial y limitada, reducida al nivel de lengua, puesto que una traducción no es un conjunto de segmentos traducidos o de enunciados ordenados sintácticamente, sino un texto, un discurso continuo, de ahí que esta metodología debe integrar elementos de la estilística y del análisis del discurso. Sin olvidar que este discurso se halla inserto en un contexto espaciotemporal que le otorga un marco comunicativo eficaz para que el texto se adapte a las circunstancias que rodean a dicho acto comunicativo, a su función y su finalidad, porque, como ya indicaba Schleiermacher, «la langue é tant un être historique, il ne peut y avoir un authentique sens de celle-ci sans le sens de son histoire» (1999: 57). Pero a pesar de las dificultades esbozadas en torno al estudio contrastivo de traducciones de otras épocas, estimamos taxativa su realización, porque, por un lado, contribuye a la comprensión de los procesos de producción y de recepción del texto original; y por otro, a la interpretación del comportamiento

⁶ Entiéndase *manipular* en el sentido de hacer cambios o alteraciones en una cosa interesadamente para conseguir un fin determinado.

⁷ Integrada por James Holmes, José Lambert, Theo Hermans, Lefevere, etc.

comunicativo de las obras traducidas con el de las obras originales, sin olvidar que este ejercicio comparativo no es óbice para entender el desarrollo de las teorías traductológicas y enunciar aportaciones originales a los estudios de traducción.

RECIBIDO: febrero de 2016; ACEPTADO: julio de 2016.

BIBLIOGRAFÍA

- ALSINET, José (1776): *Nuevo método para curar flatos, hypocondria, vapores, y ataques hystericos de las mujeres de todos estados, y en todo estado. Con el qual los enfermos podrán por sí cuidar de su salud en falta de Medico que les dirija.* [sic] Extractado, y traducido por el Doctor Don Josef Alsinet, Medico de Familia de su Magestad, y jubilado del Real Sitio de Aranjuez. En Madrid: Por Miguel Escribano. URL: https://books.google.es/books?id=fBXv9GhIgd8C&pg=PP19&lpg=PP19&dq=A+este+fin+hemos+extractado+los+dos+Tomitos+de+la+nunca+bien+celebrada+util%C3%ADsima&source=bl&ots=yXY6rWqBhK&sig=8hiUPvqh_TJE81CsWJ97ZOH2IYw&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewjxacy3saLKAhUHqxoKHSbfChsQ6AEIITAA#v=onepage&q=A%20este%20fin%20hemos%20extractado%20los%20dos%20Tomitos%20de%20la%20nunca%20bien%20celebrada%20util%C3%ADsima&f=false. 15/11/2016.
- BLAKE, John B. (1979): *A short title catalogue of eighteenth century printed books in the National Library of Medicine*, Maryland: U.S. National Library of Medicine. URL: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015052067389;view=1up;seq=7>. 5/12/2015.
- BOKOBZA KAHAN, Michèle (2000): *Libertinage et folie dans le roman du 18^e siècle*, Louvain-Paris-Sterling, Virginia: Editions Peeters. URL: <https://books.google.es/books?id=emuZ07zOb-BwC&pg=PA12&lpg=PA12&dq=les+vapeurs+maladie+au+XVIII+si%C3%A8cle&source=bl&ots=Ijxd71liQ3&sig=yuAUQWuBqNhUWWeUh4xITQ7-DU&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjLkoamqJjKAhXJWBQKHTDeAfaAQ6AEIPjAE#v=onepage&q=vapeurs&f=false>. 11/01/2016.
- CATALOGUE DES SCIENCES MEDICALES (1873), vol. 2, Paris: librairie de Firmin Didot frères.
- CASTAÑEDA Y ALCOVER, Vicente (1955): *Ensayo de una bibliografía comentada de manuales de artes, ciencias, oficios, costumbres públicas y privadas de España*, Madrid: imprenta y editorial Maestre. URL: https://books.google.es/books?id=jq1pdIT-26MC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. 10/01/2016.
- DEZEIMERIS, Jean Eugène (1836): *Dictionnaire historique de la médecine ancienne et moderne*, ou vol. 3, première partie, Paris: chez Béchét Jeune. URL: <http://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/medica/resultats/index.php?cote=extbnfdezeimerisx03&p=746&do=page>. 6/11/2015.
- DIDEROT, Denis et Jean le Rond D'ALEMBERT (1778): *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens de lettres*. Tome xxxiv URL: <https://books.google.es/books?id=TjcMkkJHRmoC&pg=PA137&dq=encyclopedie+tome+XXX-IV&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEWiOoJvxIjKAhUHVBQKHeryCJoQ6AEISjAG#v=onepage&q=encyclopedie%20tome%20XXXIV&f=false>. 11/01/2016.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1982): *Teoría y práctica de la traducción*. Gredos: Madrid.



- GARCÍA YEBRA, Valentín (1995): «Sobre crítica de la traducción», *Hieronymus*. Núm. 2: 37-44. URL: http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/02/02_037.pdf. 10/01/2016.
- HERNÁNDEZ MOREJÓN, Antonio (1753): *Historia bibliográfica de la medicina española*. Tomo VII. Madrid. URL: https://archive.org/stream/historiabibliog00unkngoog/historiabibliog00unkngoog_djvu.txt. 4/01/2016.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2004): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, 2.ª edición, Madrid: Cátedra Lingüística.
- LEFEVERE, A. (1997): *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Trads. M.ª C.A. Vidal y R. Álvarez. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- NIDA, E. y C. TABER (1969): *The Theory and Practice of Translation*, Leiden: Brill.
- POMME, Pierre (1763): *Traité des affections vaporeuses des deux sexes*, Lyon: chez Benoit Duplain. URL: <https://archive.org/stream/traitedesaffect00pomm#page/n7/mode/2up>. 13/11/2015.
- POMME, Pierre (an VII): *Traité des affections vaporeuses des deux sexes*, Paris: chez Cussac. URL: <https://books.google.es/books?id=1TkUAAAAQAAJ&pg=PA301&dq=Trait%C3%A9+des+affections+vaporeuses+des+deux+sexes++traductions&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewi0-t7UsYnKAhVBtxQKHQY2Cl4Q6AEIJDAB#v=onepage&q=Trait%C3%A9%20des%20affections%20vaporeuses%20des%20deux%20sexes%20%20traductions&f=false>.
- POMME, Pierre (1769). *Traité des affections vaporeuses des deux sexes*; où l'on a tâché de joindre à une théorie solide une pratique sûre, fondée sur des observations, Lyon: Benoit Duplain, cuarta edición, dos tomos.
- SCHLEIERMACHER, F. (1999): *Des différentes méthodes du traduire*, trad. A. Berman et *Sur l'idée leibnizienne, encore inaccomplie, d'une langue philosophique universelle*, trad. C. Berner, Paris: Seuil, coll. «Points essais», n.º 402.
- VAN DIJK, T.A. (1977): *Ciencia del texto*. Traducción al español de Sibila Hunzinger. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992.



LOS JAPONESISMOS DEL ESPAÑOL ACTUAL

Rafael Fernández Mata

RESUMEN

Hasta la fecha no se ha realizado un estudio exhaustivo de los japonesismos de la lengua española. Por este motivo, mediante el presente artículo, que es un resumen de los datos más importantes expuestos en nuestra tesis inédita *Los japonesismos de la lengua española: Historia y transcripción*, pretendemos ofrecer un inventario de japonesismos actuales y las conclusiones obtenidas tras su análisis, de acuerdo con una perspectiva morfosintáctica, semántica, histórica y de uso.

PALABRAS CLAVE: japonesismos, préstamos léxicos, lexicografía española.

ABSTRACT

«Current Japanese loanwords in the Spanish language». A thorough study concerning the Japanese loanwords used in the Spanish language has never been completed before. This was the trigger for the present article, which is a summary of our unpublished dissertation *Los japonesismos de la lengua española: Historia y transcripción*. It is intended to provide an inventory of current Japanese loanwords and propose some conclusions resulting from the analysis of the words, according to a morphosyntactical, semantic, historical and usage perspective.

KEYWORDS: Japanese loanwords, Spanish lexicography.



1. INTRODUCCIÓN

Además de las voces patrimoniales, compuestas por palabras heredadas del latín, la lengua española actual cuenta con lexemas que no siempre formaron parte del sistema lingüístico del español, es decir, palabras totalmente nuevas, tomadas de otras lenguas, o palabras que se han formado a partir de elementos ya existentes en el sistema lingüístico del español¹. Todos los sistemas lingüísticos existentes cuentan en su acervo léxico con elementos tomados de otras lenguas². Al respecto, citando a García Yebra (1994: 279), «no hay ninguna que pueda considerarse lengua pura», y, como sostiene Sala (1986 [1998]: 257), «en cualquier lengua, el número de palabras tomadas en préstamo supera fácilmente al número de palabras heredadas».

Según los estudios de Alvar (1994a [2012]: 10) sobre la lengua española, el inventario de palabras patrimoniales constituye un 23% del vocabulario, mientras que los préstamos y las palabras creadas representan un 41% y 35% respectivamente³. No obstante, pese a su elevado porcentaje sobre el total (el 41%), gracias a los trabajos de lingüistas y lexicógrafos⁴, sabemos que muy pocos investigadores han indagado la parte que de ese 41% perteneciente al léxico procedente de la lengua japonesa⁵, el cual, por otra parte, no resulta tan elevado si lo comparamos con los préstamos de otras lenguas⁶. Probablemente la falta de interés que los investigadores han mostrado a la hora de analizar el inventario de voces tomadas del japonés en lengua española se deba a tres factores. En primer lugar, el escaso número de voces prestadas del japonés con que cuenta el español actual. Tal y como sostienen García Yebra (1994: 280), Guerrero (1995: 36-37), Gómez Capuz (2004: 23-25) y Ortega (2011: 235-236), a lo largo del siglo XIX y primera parte del XX, el español adquirió gran cantidad de voces francesas, mientras que en la actualidad las toma principalmente del inglés, al igual que otras lenguas europeas. Resulta lógico, pues,

¹ Véase a este respecto Lapesa 1981⁹ [2005]: 102-105; Tagliavini 1949 [1993]: 368; Cano Aguilar 1988 [2002]: 175; Alvar 1994a [2012]: 10; García Yebra 1994: 279; y Fradejas 2000: 30-32.

² Véase Martinet 1965 [1991]: 216; Weinreich 1968 [1974]: 107; Robins 1971 [1995]: 511; Sala 1986 [1998]: 229; García Yebra 1994: 279; y Gómez Capuz 1998: 13.

³ Se debe considerar, por otro lado, que la frecuencia de uso es muy distinta, puesto que mientras que las voces heredadas del latín representan el 81%, los préstamos forman solo el 10% y las palabras creadas un 8%.

⁴ Para una breve muestra, basta mirar el segundo tomo de la *Enciclopedia Lingüística Hispánica* (1967) de Alvar *et al.*, donde aparecen capítulos como: «Latinismos», por Manuel Alvar y Sebastián Mariner, «Helenismos», por Manuel Fernández Galiano, «Germanismos», por E. Gamillscheg, «Arabismos», por Arnald Steiger, «Galicismos», por Bernard Pottier, «Lusismos», por Gregorio Salvador, «Italianismos», por Juan Terlingen.

⁵ Solo hemos hallado cinco artículos al respecto: Kim (1992), Frago (1997), Reyes Díaz (2004), Prieto (2007) y Cid Lucas (2009). También encontramos una breve referencia a varios japonsismos introducidos a través de la lengua portuguesa en el capítulo de «Lusismos» de la *Enciclopedia Lingüística Hispánica*.

⁶ Por ejemplo, de acuerdo con el *Diccionario de uso del español de América y España* (2003), el español cuenta con 324 voces procedentes de la lengua francesa y 422 de la lengua inglesa, mientras que, si lo comparamos con la lengua japonesa, solo se recogen 44 lemas.



que los investigadores muestren mayor interés en acotar un fenómeno lingüístico de amplia difusión dentro del español, como lo son los préstamos de origen inglés o francés. El segundo factor se explica por el desconocimiento y el escaso o casi nulo interés que los filólogos hispánicos han mostrado por esta lengua asiática, lo cual se traduce, permítasenos, en la insuficiente bibliografía escrita en español relacionada con algún aspecto lingüístico de la lengua japonesa. En último lugar, desde un punto de vista sociocultural, las relaciones entre España y Japón han sido escasas y de corta duración, dada la política de cierre cultural que imperó en Japón a lo largo de casi dos siglos —desde 1619 hasta 1868— (Gil 1991, Cabezas 1994).

Por tanto, dado que no contamos en lengua española con un estudio exhaustivo del porcentaje de voces tomadas de la lengua japonesa que actualmente se emplean en español, en nuestro artículo nos disponemos a exponer los datos más relevantes de nuestra tesis inédita, *Los japonesismos de la lengua española: Historia y transcripción*. Para tal propósito, en el primer apartado describiremos cómo recopilamos un corpus de japonesismos actuales y, en el segundo apartado, expondremos los datos concluyentes que obtuvimos tras el análisis de tales voces.

2. CORPUS DE JAPONESISMOS

A fin de inventariar un listado de japonesismos actuales, resulta necesaria una búsqueda exhaustiva en diferentes fuentes. En primer lugar, investigamos portales cibernéticos, los cuales nos ofrecieron artículos y obras informativas sobre los préstamos léxicos procedentes de la lengua japonesa. En segundo lugar, examinamos nueve obras lexicográficas del español.

2.1. PRIMERAS FUENTES: SITIOS WEB, ARTÍCULOS, TESIS O TRABAJOS

En lo referente a nuestras primeras fuentes, consideramos tanto portales de búsqueda como buscadores virtuales. Así, revisamos, mediante una investigación profunda en Google (<http://www.google.es>), Academia.edu (<http://www.academia.edu/>), Infoling (<http://www.infoling.org>), en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/>) y en el portal de búsqueda de Dialnet (<http://dialnet.unirioja.es/>), posibles sitios web, artículos, tesis o trabajos en los que se recogiera un corpus de voces japonesas inventariadas en lengua española.

Nuestra búsqueda nos condujo a tres artículos⁷, que ordenaremos desde un punto de vista cronológico: los trabajos de Reyes Díaz (2004) y Cid Lucas (2009),

⁷ No incluimos los trabajos de Kim (1992) Frago (1997) y Prieto (2007) por su acotado carácter. Mientras que el primero, el de Kim (1992), solo ofrece algunos japonesismos arcaicos recogidos en la obra de Lope de Vega (*Triunfo de la Fee en los reynos del Japon*, 1618), el segundo, de Frago Gracia (1997), se limita a estudiar *biombo*, *catana* y *maque*; el tercero, el de Prieto (2007), se centra en el análisis de las voces japonesas empleadas en el léxico de la prensa de Santiago de Chile. Gracias



en los que no se proporcionan inventarios exhaustivos de japonesismos⁸, puesto que no es este el objetivo de tales trabajos. Sirven, no obstante, como representación del interés que ha suscitado la cultura japonesa en los hablantes de español en época reciente. El tercer artículo, de Giménez Folqués (2012), analiza cómo ha sido tratado el fenómeno del préstamo lingüístico por parte de la RAE desde el punto de vista de la integridad y la unidad de la lengua española⁹.

TABLA 1. LISTADOS DE ARTÍCULOS

| | | | | | | |
|----------------------|---|--------------|-------------|-------------|------------|------------|
| Reyes Díaz (2004) | aikido | geta | kimono | okiya | shamisen | takanakura |
| | biombo | gyudon | (o quimono) | okobo | shiatsu | tatami |
| | danna | harakiri | kuroyaki | ramen | soja | tofu |
| | darari obi | jiu-jitsu | maitake | reiki | sukiyaki | wasabi |
| | futón | judo | moxa | sake | sumo | zen |
| | geisha | kárate | nori | sashimi | sushi | |
| | | katsungen-ki | obi | shabu-shabu | | |
| Cid Lucas (2009) | aikidō | futon | kakemono | ninja | sake | tatami |
| | anime | gēmu | kamikaze | ninjutsu | samurái | tempura |
| | bokken | haiku | karaoke | nori | sashimi | tōfu |
| | bonsái | hentai | karateca | nunchaku | sayonara | tokonoma |
| | bonzo | ikebana | katana | obi | shuriken | tsunami |
| | Bushidō | ippon | kendō | origami | sumō | umami |
| | caqui | judō | kōro | otaku | surimi | wasabi |
| | dan | judōca | kosupure | ramen | sushi | yen |
| | dōjinshi | judōgi | manga | rei | tampanyaki | yokozuna |
| | dōjō | jūjūtsu | mangaka | reiki | tanka | zen |
| domo arigato | kadō | mochi | | | | |
| G. Folqués (2012) | <i>bushido, geisha</i> (gueisa), harakiri (haraquiri), kamikaze (camicace), kimono (quimono), yudo (judo) | | | | | |

Por otro lado, el manual de Gómez Capuz (2004: 26) inventaría 17 japonesismos, aunque simplemente ofrece una muestra de voces procedentes del japonés sin precisar las fuentes. De igual manera ocurre en los ejemplos de la enciclopedia virtual de Wikipedia y otras páginas web, donde se ofrecen voces de origen japonés sin especificar la procedencia de ese material léxico.

a la obra de Kim (1992) sabemos que existe un estudio de Edgar Colby Knowlton Jr., titulado *Words of Chinese, Japanese, and Korean Origin in the Romance languages*, de 1959, al que, por desgracia, no hemos podido tener acceso.

⁸ 37 unidades en Reyes Díaz (2004) y 64 en Cid Lucas (2009).

⁹ Encontramos solo un listado de 6 ítems léxicos.

| TABLA 2. OTROS LISTADOS | | | | | | |
|----------------------------------|---|--|--|--|--|---------------------------|
| Gómez Capuz (2004) | banzai bonsai geisha | haiku harakiri judo | judoka kamikaze karaoke | kárate katana kimono | manga samurai sumo | surimi sushi |
| Wikipedia 1 (2014) ¹ | biombo bonsái bonzo catana | geisha haikú harakiri ikebana | judo kabuki kamikaze karaoke | kárate kimono manga | origami otaku sake | samurái sushi tanka |
| Wikipedia 2 (2014) ² | biombo bonsai bonzo daimio feng-sui | geisha haikú harakiri ikebana judo | kabuki kamikaze kanji karaoke kárate | katana kimono manga mikado ninja | origami sake samurai sogún sushi | tai-chi tanka |
| Página web 1 ³ (2014) | biombo bonsay bonzo | geisha harakiri judo | kamikaze karaoke kárate | katana kimono manga | otaku sake | samuray sushi |
| Página web 2 ⁴ (2014) | biombo bonsái | hiragana ikebana | kanji karaoke | kárate katakana | kimono origami | otaku sashimi sushi |
| Página web 3 ⁵ (2014) | biombo emoji | geisha genba | kaizen karate | kimono manga | mojibake muda | sushi |

¹ El elemento de búsqueda es «japonesismo». URL: <http://es.wikipedia.org/wiki/Japonesismo>; 15/07/2014.

² El elemento de búsqueda es «gramática del español». URL: http://es.wikipedia.org/wiki/Gram%C3%A1tica_del_esp%C3%B1ol; 15/07/2014.

³ URL: <http://www.ejemplos10.com/es/japonesismos/>; 15/07/2014.

⁴ URL: <http://formacion.universiablblogs.net/2010/09/17/japonesismos/>; 15/07/2014.

⁵ URL: <http://jiperello.wordpress.com/2013/07/24/japonesismos-actuales/>; 15/07/2014.

2.2. SEGUNDAS FUENTES: DICCIONARIOS ESPAÑOLES

El siguiente paso para completar nuestro inventario fue el análisis de 9 obras lexicográficas, la gran mayoría de ellas en formato digital, que ordenaremos atendiendo a su año de edición: el *Diccionario de voces de uso actual* (1994) —de aquí en adelante *DVUA*— bajo la dirección de Manuel Alvar Ezquerria; el *Diccionario del español actual* (1999) —de aquí en adelante *DEA*— de Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos; la vigésima segunda edición del *Diccionario de la Lengua Española* (2001) —de aquí en adelante *DRAE 2001*—; el *Gran diccionario de uso del español actual* (2001) —de aquí en adelante *GDUEA*— de Aquilino Sánchez (director); el *Diccionario de uso del español de América y España* (2003) —de aquí en adelante *DUEAE*— de Javier Lahuerta Galán (director); el *Nuevo diccionario de voces de uso actual* (2003) —de aquí en adelante *NDVUA*— de Manuel Alvar Ezquerria; el *Diccionario de uso del español* (2008)¹⁰ —de aquí en adelante *DUE*—, de

¹⁰ En formato CD-ROM, basada en la tercera edición en papel de 2007.



María Moliner; el *Diccionario Clave: diccionario de uso del español actual* —de aquí en adelante *DClave* (2012) — de Nieves Almarza (directora); y la edición en línea de la vigésima tercera edición del *Diccionario de la Lengua Española* (2014) —de aquí en adelante *DRAE 2014*—.

La búsqueda ha supuesto varias etapas según la naturaleza de la obra, dependiendo de si era digital o no. Por una parte, rastreamos página a página posibles japonesismos en las tres obras en papel de que disponíamos: *DVUA*, *DEA* y *NDVUA*. En cuanto a las obras digitalizadas, utilizamos el motor de búsqueda, siempre que esta opción estuviera disponible, pues no todas las obras en versión electrónica ofrecen la posibilidad de un motor de búsqueda basado en parámetros etimológicos; tal es el caso de los carentes *GDUEA*, *DClave* y *DRAE 2014*. Asimismo, aunque algunos diccionarios proporcionen motor de búsqueda, este siempre resulta defectuoso, como en el *DRAE 2001*, *DUEAE* o *DUE*, ya que suelen omitirse las voces que no contienen descriptores etimológicos o que, simplemente, indican que su procedencia no es japonesa. Comprobamos, de esta forma, que la realimentación ha sido fundamental para la obtención de los siguientes listados¹¹:

| <i>DEA</i> [54 voces] | | | | |
|-----------------------|-----------------------|-----------------|----------------------------|----------------------|
| aikido | geisha | kamikaze | ninja | shogunal (sogunal) |
| aikidoka | ginkgo | karaoke | ninjutsu | shogunato (sogunato) |
| biombo | hai-kai (haikai) | kárate (karate) | nipón | sintoísmo |
| bonsái | hai-ku | karateka | <i>nunchaco</i> (nunchaku) | sintoísta |
| bonzo | hara-kiri (haraquiri) | kata | obi | soja |
| bushido | ikebana | keirin | quimono (kimono) | sumo |
| caquí (kaki) | jiu-jitsu | kendo | sake (saki) | tatami |
| daimio | judo, yudo | kobudo | samurái | tsunami |
| dan | judogui | mikado | sen | yen |
| dojo | judoka, yudoka | moxa | shogun (sogún) | zen |
| futón | kabuki | moxibustión | shogunado (sogunado) | |

| <i>DRAE</i> (2001) [38 voces] | | | | | | |
|-------------------------------|----------------|---------------|----------------|------------------|-----------|-------------|
| aikido | caquí (kaki) | <i>geisha</i> | kárate, karate | moxa | sintoísta | tanka |
| biombo | catana (catán) | haraquiri | karateka | nipón | sogún | tatami |
| bonsái | daimio | jiu-jitsu | kendo | quimón | soja | yen |
| bonzo | dan | kamikaze | maque | quimono (kimono) | samurái | yudo (judo) |
| <i>bushido</i> | futón | karaoke | micado | sen | sake | yudoca |
| | | | | sintoísmo | sumo | zen |

¹¹ Tanto en estos listados como en los anteriores transcribimos las voces según la forma de transcripción de las fuentes.



| <i>GDUEA</i> [33 voces] | | | | |
|-------------------------|----------------------|---------------------|-------------|--------|
| biombo | dojo | kárate (karate) | sake | sushi |
| bonsai (bonsái) | geisha | karateka (karateca) | samurái | tatami |
| bonzo | haraquiri (harakiri) | kimono, quimono | shogun | tofu |
| caqui | judo, yudo | manga | sintoísmo | yen |
| catán (catana) | judoca, yudoca | maque | sintoísta | zen |
| daimio | kamikaze | ninja | soja (soya) | |
| dan | karaoke | nipón | sumo | |

| <i>DUEAE</i> [44 voces] | | | | |
|-------------------------|-----------------------|---------------------|-------------------|------------|
| aikido | gingko (ginkgo) | kabuki | micado, mikado | sintoísta |
| aikidoka | haikai | kamikaze, camicace | moxa | soja, soya |
| biombo | haiku | karaoke | moxibustión | sumo |
| bonsái | harakiri (haraquiri) | kárate, karate | nipón | sushi |
| bonzo | ikebana | karateca (karateka) | origami | tatami |
| caqui | jiu-jitsu (yiu-yitsu) | kendo | sake | tsunami |
| dan | judo (yudo) | kimono, quimono | samurái (samuray) | yen |
| futón | judoca (judoka, | manga | sayonaras | yudogui |
| geisha | yudoca, yudoca) | maque | sintoísmo | zen |

| <i>NDVUA</i> [59 voces] | | | | |
|-------------------------|-----------------|--------------|-----------|-----------------------|
| bonsai | kabuki | mitsubishi | reike | sushi |
| butoh | kaizén | moxibustión | saque | sushi-bar |
| fujichoque | kamikaze | ninja | sashimi | tamagochi, tamagotchi |
| fujigolpe | kansei | ninjitsu | shamisen | temaki |
| fujimorato | karaokemanía | nipoperuano | shiatsu | tempura |
| fujimorismo | karateka | nori | shibumi | tofu |
| fujimorista | kinchaku | nunchako | shoegi-ga | tokiota |
| fujishock | koto | otaku | shogun | toyota |
| haiku | maki | pachinko | shou | toyotismo |
| harakiri | manga | pokemanía | suriken | tsunami |
| ikebana | matsuri bayashi | pokemon | surimi | yakitori |
| judoka | miniharaquiri | pokemonmanía | | yukata |

| <i>DUE</i> [44 voces] | | | | |
|-----------------------|-----------------------|------------------|-----------------|--|
| aikido | gingko | micado | sintoísta | |
| biombo | haiku | moxa | soja | |
| bonsái | haraquiri (hara-kiri) | nipón | sumo | |
| bonzo | ikebana | quimón | surimi | |
| camikace (kamikaze) | jiu-jitsu | quimono (kimono) | taikun (shogun) | |
| catán (catana) | kabuki | sake | tatami | |
| caquí (kaki) | karaoke | samuray, samurái | tsunami | |
| daimio | kárate, karate | samisén | yen | |
| dan | karateka | sen | yudo (judo) | |
| futón | kendo | shogun, (sogún) | yudoca (judoka) | |
| geisha | maque | sintoísmo | zen | |





| DClave [67 voces] | | | | |
|-------------------|--------------------------------|----------------------------|-------------------------|--------------------------------|
| aikido | <i>gingko (gingko)</i> | manga | <i>sesshin</i> | |
| <i>aikidoka</i> | <i>haiku (haikai, hai-kai)</i> | mikado (micado) | <i>shabu shabu</i> | <i>tempura</i> |
| anime | haraquiri (haraquiri) | moxa | shiatsu | <i>tepanyaki (teppan-yaki)</i> |
| <i>banzai</i> | <i>ikebana</i> | moxibustión | <i>shiso</i> | <i>teriyaki</i> |
| biombo | jiu-jitsu | <i>ninja</i> | sintoísmo | tofu |
| bonsay (bonsái) | <i>kabuki</i> | nipón | sintoísta | toyotismo |
| bonzo | <i>kaizen</i> | nori | sogún (<i>shogun</i>) | <i>tsunami</i> |
| <i>butoh</i> | kamikaze (camice) | <i>nunchaco (nunchaku)</i> | soja, soya | yen |
| catana | karaoke | <i>origami</i> | <i>sudoku</i> | yudo (judo) |
| caqui | kárate (karate) | otaku | sumo | yudoca (judoca) |
| dan | karateca (karateka) | <i>reiki</i> | surimi | <i>zazen</i> |
| <i>dojo</i> | <i>keirin</i> | sake | sushi | zen |
| futón | kendo | samuray (samurái) | tatami | |
| <i>geisha</i> | kimono (quimono) | <i>sashimi</i> | tamagotchi | |

| DRAE (2014) [46 voces] | | | | |
|------------------------|---------------------------------|-------------------|--------------|------------------|
| aikido | <i>geisha</i> | kendo | sen | tofu |
| biombo | haiku o haikú (haikai, hai-kai) | manga | sintoísmo | tsunami (sunami) |
| bonsái | haraquiri | maque | sintoísta | yen |
| bonzo | ikebana | mikado (micado) | sogún | yudo (judo) |
| bushido | jiu-jitsu | moxa | soja (soya) | yudoca |
| caqui (kakí) | kabuki | nipón | sudoku | zen |
| catana (catán) | kamikaze | quimón | sumo | |
| daimio | karaoke | kimono (quimono) | <i>sushi</i> | |
| dan | kárate, karate | sake | tanka | |
| futón | karateca | samurái (samuray) | tatami | |

2.3. LISTADO DE JAPONESISMOS ACTUALES

Si sumamos toda la información léxica de las primeras y segundas fuentes, todas en lengua española, y eliminamos las voces repetidas o de procedencia no japonesa¹², conseguiremos un listado de 148 japonanismos, a los cuales aplicamos en nuestra tesis una serie de filtros para obtener un catálogo preciso:

- (i) En primer lugar, consideramos su uso. Dentro de los 148 japonanismos, existe un número de vocablos de los que no hemos hallado información alguna: no vienen recogidos en el conjunto de las obras lexicográficas españolas, ni tampoco se atestiguan usos, pretéritos (*Corpus diacrónico del español*) o vigentes (*Corpus de referencia del español actual*, *Corpus del español del siglo XXI*), en los corpus del español. Siguen estas características los siguientes 22 ítems léxicos: *boquen*, *casungenqui*, *coro*, *curoiaqui*, *dana*, *darariobi*, *domoarigató*,

¹² Los vocablos «feng-sui» y «tai-chi».

*doyinsi, guemba, guemu, gueta, guiudon, maitaque, mochi, moyibaque, muda, ocobo, ramen, re, susibar, tacanacura y tampaniaqui*¹³.

- (ii) Descartamos, asimismo, los lexemas derivados de una voz japonesa, esto es, aquellos que resultaron de la unión de una lexía japonesa y un elemento compositivo español o foráneo —antepuesto o pospuesto—. Hallamos 14 casos: *caraoque manía, fuyichoque* o *fuyishock, fuyigolpe, fuyimorato, fuyimorismo, fuyimorista, minijaraquiri, moxibustión, nipoperuano, poque manía* o *poque mon manía, sintoísta, siogunado* o *siogunato, siogunal, toiotismo*. Únicamente haremos una excepción con las voces *sintoísmo* y *toquiota*, puesto que la voz originaria de la que procede la primera —*sinto*— prácticamente ha caído en desuso y, en relación con la segunda, uno de sus constituyentes es necesario en el idioma para formar los gentilicios.
- (iii) Por otro lado, investigamos voces que, aun siendo inventariadas en algún diccionario español o utilizadas en algún corpus, decidimos excluir posteriormente de nuestra lista, puesto que su uso en los corpus —o su ausencia en ellos— demuestra que su naturaleza puede deberse a motivos pragmáticos bastante circunstanciales. Aunque analizadas, suprimimos las siguientes 19 voces: *cado, canse, cobudo, emoyi, iocózuna, mángaca, masuribaiasi, oquiia, pachinco, quinchacu, saionara, sesin, siabu siabu, sibumi, sio, siojequigá, siuriquén, temaqui, toconoma*.
- (iv) En lo que se refiere a los dobles *catán-catana, ninyusu-ninyisu* y *quimón-quimono*, hemos resuelto que solo emplearemos los significantes: *catana, ninyusu* y *quimono*¹⁴.
- (v) Por último, excluimos el japonésismo *cosupure* (acortamiento de [kosuʃju:mu pure:]), obtenido del inventario de Cid Lucas (2009), puesto que es una invención japonesa que toma como componentes palabras inglesas: de un lado *costume*, y de otro, *play*. De acuerdo con los descriptores semánticos del *Oxford English Dictionary* y del *Zingarelli*, lo podríamos definir como «acción o pasatiempo que consiste en disfrazarse de personaje de videojuegos, manga, anime o de literatura fantástica para reunirse en congresos o convenciones y recrear el comportamiento de tal personaje». Según el *Oxford English Dictionary*, su primer registro en japonés es de 1982, aunque en inglés lo documenta por vez primera en 1993. En español no hallamos muestras del significante japonés, esto es, de *cosupure* o *kosupure*, en ninguno de los corpus. Únicamente en el *Corpus del español del siglo XXI* encontramos casos

¹³ A partir de este punto transcribiremos los japonésismos de acuerdo con nuestro método de transcripción, que se puede comprobar en nuestros artículos: Fernández Mata (2017a) y (2017b). Por lo que se refiere a la acentuación de las voces, seguimos los preceptos normativos de la *Ortografía* (2010) de la RAE.

¹⁴ Por cuestión de espacio, no podemos incluir en el artículo los motivos histórico-lingüísticos que nos han llevado a elegir estas soluciones. Para el doblete *catán-catana*, cf. Fernández Mata (2015).



de *cosplay*, lo cual demuestra que esta voz ha sido tomada del inglés y no del japonés. La misma teoría sostiene el *Zingarelli* para el italiano.

De este modo, se reducen los 148 ítems léxicos a un corpus de japonesismos actuales de 92 voces¹⁵:

| Corpus de japonesismos actuales (2016) [92] | | | | |
|---|------------------|-----------------|--------------------|-------------------|
| <i>aiquido</i> | <i>catacana</i> | manga | saionaras | tanca |
| <i>aiquidoca</i> | catana | maque | samuray | tatami |
| <i>anime</i> | cen | <i>maqui</i> | saque | tempura |
| <i>banzay</i> | <i>coto</i> | micado | sasimi | <i>tepaniaqui</i> |
| biombo | <i>daimio</i> | <i>misubisi</i> | sen | <i>terriaqui</i> |
| bonsay | dan | moxa | <i>siamisén</i> | tofu |
| bonzo | doyo | ninya | <i>siasu</i> | toiota |
| <i>busido</i> | futón | <i>ninyusu</i> | sintoísmo | toquiota |
| <i>butó</i> | guesia | nipón | siogun | uasabi |
| cabuqui | ien | <i>nori</i> | <i>siso</i> | umami |
| <i>caicen</i> | ipon | <i>nunchaco</i> | soja | yinco |
| camicace | iquebana | obi | sudocu | yudo |
| <i>canyi</i> | <i>incata</i> | origami | sumo | yudoca |
| <i>caquemono</i> | <i>jaicay</i> | <i>otacu</i> | sunami | yudogui |
| <i>caqui</i> | jaicú | <i>poquemon</i> | <i>suquiiiaqui</i> | yuyisu |
| caraoque | jaraquiri | <i>quendo</i> | surimi | <i>zacén</i> |
| carate | <i>jentay</i> | <i>querin</i> | <i>susi</i> | |
| carateca | <i>jiragana</i> | quimono | taicun | |
| <i>catá</i> | <i>iaquitori</i> | <i>requi</i> | tamagochi | |

3. DATOS CONCLUYENTES SOBRE LOS JAPONESISMOS

Después de estudiar el inventario de japonesismos actuales hemos obtenido una serie de conclusiones, que ordenaremos de acuerdo con diferentes perspectivas: la morfosintáctica, la semántica, la histórica y la repercusión en el sistema léxico.

¹⁵ Además de seguir nuestro método de transcripción, emplearemos la cursiva en aquellas voces que todavía son consideradas meros extranjerismos.



3.1. DATOS MORFOSINTÁCTICOS

Desde un punto de vista morfosintáctico, a excepción de una interjección («*banzay*»), y de un adjetivo («toquiota»)¹⁶, el resto de voces pertenecen a la categoría gramatical de los sustantivos (90 lexías), aunque 6 de estos sustantivos poseen, además, función adjetiva («cabuqui», «camicace», «cen», «manga», «ninya» y «nipón»).

Al respecto del género de estos sustantivos, observamos que el grueso ha pasado al español con género masculino (75 voces¹⁷). Las 16 lexías restantes se reparten, de acuerdo con la terminología del *DRAE* 2014, como sigue: 7 femeninas, 5 comunes y 3 ambiguas. En la siguiente tabla organizamos el inventario de japonesismos de acuerdo con su género:

| TABLA 3. GÉNERO DE LOS JAPONESISMOS | | | | | |
|-------------------------------------|-----------------|-------------------|-------------|------------------|-----------------|
| MASCULINAS [75] | | FEMENINAS [7] | | COMUNES [5] | AMBIGUAS [3] |
| <i>aiquido</i> | ipon | sen | catana | <i>aiquidoca</i> | <i>Misubisi</i> |
| <i>anime</i> | iquebana | <i>siamisén</i> | guesia | carateca | tempura |
| biombo | <i>iucata</i> | <i>siasu</i> | moxa | ninya | toiota |
| bonsay | <i>jaicay</i> | sintoísmo | <i>nori</i> | <i>otacu</i> | |
| bonzo | jaicú | siogun | saionaras | yudoca | |
| <i>busido</i> | jaraquiri | <i>siso</i> | soja | | |
| <i>butó</i> | <i>jentay</i> | sudocu | tanca | | |
| cabuqui | <i>jiragana</i> | sumo | | | |
| <i>caicen</i> | manga | sunami | | | |
| camicace | maque | <i>suquiaqui</i> | | | |
| <i>canyi</i> | <i>maqui</i> | surimi | | | |
| <i>caquemono</i> | micado | <i>susi</i> | | | |
| <i>caqui</i> | <i>ninyusu</i> | taicun | | | |
| caraoque | nipón | tamagochi | | | |
| carate | <i>nunchaco</i> | tatami | | | |
| <i>catá</i> | obi | <i>tepaniaqui</i> | | | |
| <i>catacana</i> | origami | <i>teritiaqui</i> | | | |
| cen | <i>poquemon</i> | tofu | | | |
| <i>coto</i> | <i>quendo</i> | uasabi | | | |
| <i>daimio</i> | <i>querin</i> | umami | | | |
| dan | quimono | yinco | | | |
| doyo | <i>requi</i> | yudo | | | |
| futón | samuray | yudogui | | | |
| <i>iaquitori</i> | saque | yuyisu | | | |
| ien | sasimi | <i>zacén</i> | | | |

¹⁶ Funciona también como adjetivo sustantivado y común, por lo que la forma «toquiota» es válida tanto para el masculino como para el femenino.

¹⁷ Una de ellas, «nipón» —procedente del nombre del país, Nipón—, ha desarrollado, además, su femenino en «nipona»; asimismo, «camicace» puede funcionar también como sustantivo común.



Asimismo, 14 sustantivos —11 masculinos, 2 comunes y 1 femenino— parecen sufrir una recategorización, puesto que, como adyacentes pospuestos, o apositivos, explican o especifican al primer elemento sustantivo:

TABLA 4. JAPONESISMOS EN PROCESO DE RECATEGORIZACIÓN

| JAPONESISMO | EJEMPLOS |
|-----------------------|---|
| bonsay (masculino) | <i>La personalidad bonsái, caballito bonsái, coleta bonsái, cancha bonsái, adultos bonsái, telares bonsái, muestras bonsái, elefante bonsái, futbolistas bonsáis.</i> |
| butó (masculino) | <i>Danza buto(h), (un/del) bailarín (de) butoh.</i> |
| cabuqui (masculino) | <i>Teatro kabuki, actor kabuki.</i> |
| carateca (común) | <i>Pose karateca, al estilo karateka.</i> |
| iquebana (masculino) | <i>Arreglo floral ikebana.</i> |
| jaicú (masculino) | <i>La poesía haiku, una escritura realmente haiku.</i> |
| jentay (masculino) | <i>El animé hentai, defeque hentai.</i> |
| nori (femenino) | <i>Alga(s) nori.</i> |
| otacu (común) | <i>La cultura otaku, la subcultura otaku, una niña otaku, el corazón otaku, mercadería otaku.</i> |
| poquemon (masculino) | <i>Cartas Pokémon, estilo Pokémon</i> |
| requi (masculino) | <i>La energía reiki, el sistema reiki, sistema ondas reiki.</i> |
| samuray (masculino) | <i>Guerrero samurái, monje samurái, bandera samurai, sable samurai, disciplina samurai, casta samurái, militarismo samurai, linaje samurai, supremacía samurái, nobles samuráis, jefes samurais, sagas samurais, espadas samurái, bonos samurái, guerreros samurai.</i> |
| siasu (masculino) | <i>Terapia shiatsu, automasaje shiatsu.</i> |
| teriiaqui (masculino) | <i>Salsa teriyaki, atún teriyaki, salsa de hongos teriyaki, tofu teriyaki.</i> |

De los 92 vocablos que componen este corpus, solo uno posee una característica especial, «maque», que ha derivado a la forma verbal «maquear»; si bien su significado en cuanto a forma verbal posee connotaciones metafóricas¹⁸ que lo alejan del valor semántico original, que era ‘aplicar maque, barnizar’.

Por último, hemos de mencionar las combinaciones lexicalizadas de dos elementos: «a lo bonzo» y «hacerse el jaraquiri». No obstante, en el estudio pormenorizado de las voces que realizamos en nuestra tesis, comprobamos que la combinación sintáctica de algunas puede resultar, cuando menos, ocurrente¹⁹, pero no al nivel alcanzado por las dos lexicalizaciones mencionadas.

¹⁸ Según Frago (1997: 115), puede significar ‘ir bien arreglado o compuesto’ o ‘insistir mucho en algo, ser latoso’.

¹⁹ Tal es el caso de los japonesismos relativos a las marcas comerciales: *misubisi*, *poquemon*, *tamagochi* y *toiota*.



3.2. DATOS SEMÁNTICOS

Cambiando al plano del significado, podemos dividir las 92 lexías en las siguientes áreas referenciales, que ordenaremos de mayor a menor dependiendo del número de ítems léxicos que compongan el grupo.

El grupo mayoritario lo constituyen los vocablos pertenecientes al área referencial de las artes marciales y el deporte (18 japonesismos): «*aiquido*», «*aiquido-ca*», «carate», «carateca», «*catá*», «dan», «doyo», «ipon», «ninya», «*ninyusu*», «*nunchaco*», «*quendo*», «*querin*», «sumo», «yudo», «yudoca», «yudogui» y «yuyisu».

El siguiente conjunto está formado por las voces relativas a la cocina y la alimentación (16 ítems): «*iaquitori*», «*maqui*», «*nori*», «saque», «sasimi», «*siso*», «soja», «*suquiiiqui*», «surimi», «*susi*», «tempura», «*tepaniaqui*», «*teriiiqui*», «tofu», «uasabi» y «umami».

El tercer grupo está compuesto por los japonesismos que hacen referencia a la guerra y el gobierno de la nación (10 vocablos): «*banzay*», «*busido*», «camicace», «catana», «*daimio*», «jaraquiri», «micado», «samuray», «siogun» y «taicun».

El siguiente grupo, que concierne a las artes, reúne los siguientes 8 términos: «*butó*», «cabuqui», «*coto*», «iquebana», «manga», «maque», «origami» y «*siamisés*».

En el campo relativo al ocio, conformado por 7 lexías, encontramos diversas subcategorías: tecnología («caraque», «*otacu*», «*poquemon*» y «tamagochi»), cine-televisión («*anime*» y «*jentay*») y cultural-histórico («guesia»).

A continuación, situamos el grupo compuesto por 6 vocablos relacionados con la escritura y la literatura: «*canyi*», «*catacana*», «*jaicay*», «jaicú», «*jiragana*» y «tanca».

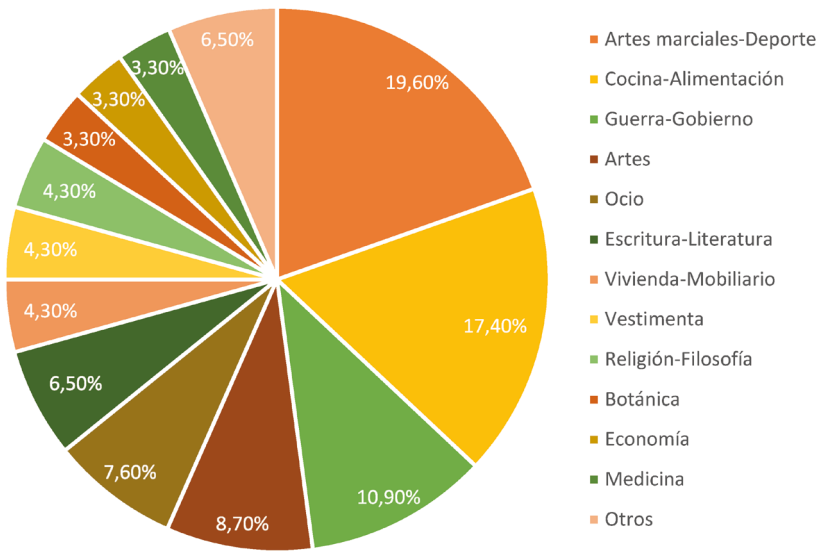
Con igual número de voces (4) se encuentran las áreas referenciales relativas a la vivienda y el mobiliario: «biombo», «*caquemono*», «futón» y «tatami»; la vestimenta: «*iucata*», «obi», «quimono» y «saionaras»; y lo religioso-filosófico: «bonzo», «cen», «sintoísmo» y «zacén».

De manera similar, pero con 3 japonesismos por grupo, sucede en el área referencial perteneciente a la botánica: «bonsay», «*caqui*» y «yinco»; la economía: «*caicen*», «ien» y «sen»; y la medicina: «moxa», «*requi*» y «*siasu*».

Por último, sirva como cajón de sastre el conjunto de voces (6) compuesto por elementos de diversa índole: geografía-gentilicios («nipón» y «toquiota»), automóviles («*misubisi*» —también como droga de diseño— y «toita»), pasatiempo matemático («sudocu») y desastres naturales («sunami»).

Podemos resumir la información anterior en la gráfica de la página siguiente:





Gráfica 1. Áreas referenciales de los japonanismos.

3.3. DATOS HISTÓRICOS

En lo referente al plano temporal, hemos organizado un listado cronológico, en el que repartimos los japonanismos en décadas, ordenándolos de acuerdo con su primera documentación²⁰, desde el decenio de 1580 hasta el del 2000, las primeras y últimas décadas de las que hemos obtenido datos.

| TABLA 5. LISTADO CRONOLÓGICO DE LOS JAPONESISMOS | |
|--|----------------|
| 1580 | bonzo, catana |
| 1590 | taicun |
| 1600 | biombo, tatami |
| 1610 | maque |

²⁰ Para lo que hemos empleado, principalmente, el *Corpus diacrónico del español*, el *Corpus de referencia del español actual* y el *Corpus del español del siglo XXI*.

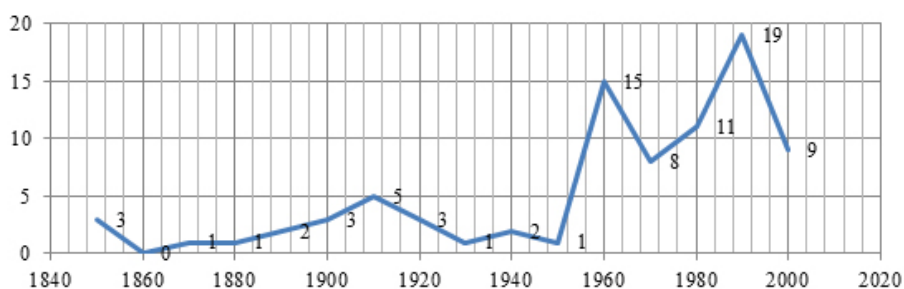
| | |
|------|--|
| 1780 | moxa |
| 1790 | soja |
| 1850 | yinco, sintoísmo, Nipón |
| 1870 | micado |
| 1880 | daimio |
| 1890 | ien, <i>catacana</i> |
| 1900 | <i>caquemono</i> , yuyisu, quimono |
| 1910 | <i>caqui</i> , futón, jaraquiri, samuray, saque |
| 1920 | <i>jiragana</i> , <i>jaicay</i> , sunami |
| 1930 | siogun |
| 1940 | guesia, tanca |
| 1950 | sen |
| 1960 | <i>suquiiiqui</i> , yudo, cen, yudoca, <i>banzay</i> , <i>busido</i> , <i>canyi</i> , <i>coto</i> , jaicú, obi, origami, <i>siamisén</i> , <i>susi</i> , toiota, toquiota |
| 1970 | doyo, yudogui, carate, camicace, iquebana, sumo, carateca, <i>siasu</i> |
| 1980 | <i>catá</i> , aiquido, dan, <i>nunchaco</i> , <i>quendo</i> , cabuqui, <i>querin</i> , bonsay, <i>butó</i> , tofu, <i>ninyusu</i> |
| 1990 | <i>caicen</i> , ninya, sasimi, tempura, <i>aiquidoca</i> , caraoque, manga, <i>requi</i> , <i>tepaniaqui</i> , <i>zacén</i> , <i>anime</i> , surimi, <i>teriiiqui</i> , <i>iaquitori</i> , ipon, uasabi, tamagochi, <i>maqui</i> , <i>poquemon</i> |
| 2000 | <i>iucata</i> , <i>misubisi</i> , <i>nori</i> , <i>otacu</i> , <i>jentay</i> , saionaras, sudocu, umami, <i>siso</i> |

Tras el análisis de la cronología recién expuesta, observamos dos periodos de introducción de japonanismos. El primero se sitúa a finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, esto es, entre 1580 y 1619. Época que coincide con parte de lo que Antonio Cabezas (1994) denominó *el siglo ibérico de Japón*, un tiempo que se caracteriza por la presencia hispano-portuguesa en el antiguo Nipón y que comprende desde 1543 hasta 1643 (Gil 1991, Cabezas 1994).

Posteriormente, tras la expulsión de los últimos misioneros y comerciantes y el cese de contacto con las naciones hispanas en 1643, Japón vivió casi dos siglos en un aislamiento nacional, sin contacto con España y otras naciones hispanas, hasta la reapertura en la era Meiji, que se extiende desde 1868 hasta 1912 (Gutiérrez y Pérez 2011: 284). Comparamos ese periodo de aislamiento con nuestra cronología de japonanismos y detectamos que para tal época de inclusión solo se recogen cinco japonanismos («moxa», «soja», «yinco», «sintoísmo» y «Nipón»), los cuales creemos que pasaron al español por intermediación de otras lenguas europeas (holandés, alemán, latín científico, inglés y francés).

La segunda etapa, que continúa hasta la actualidad, comienza con la apertura Meiji, es decir, en 1868; desde entonces el flujo de japonanismos ha sido constante, pero hemos de destacar que a partir de la década de 1960 la entrada de vocablos procedentes de Japón se disparó, siendo la última década del siglo XX la más prolífica, como podemos apreciar en la siguiente línea evolutiva:





Gráfica 2. Introducción de japonismos.

Los detalles cronológicos pueden resumirse en esta tabla, donde exponemos los dos periodos de introducción de japonismos, y ordenamos los vocablos de acuerdo con su primer registro escrito:

| TABLA 6. ÉPOCAS DE INTRODUCCIÓN DE LOS JAPONESISMOS | | | | | | | |
|---|-----------|----------------------------|--------------------|--------------------------|-----------------|-------------------|-----------------|
| 1.ª ETAPA (1580-1619) | | AISLAMIENTO (1620-1867) | | 2.ª ETAPA (1868-2016) | | | |
| bonzo | moxa | micado | sunami | obi | <i>catá</i> | tempura | <i>maqui</i> |
| catana | soja | <i>daimio</i> | siogun | origami | <i>aíquido</i> | <i>aiquidoca</i> | <i>poquemon</i> |
| taicun | yinco | ien | guesia | <i>siamisén</i> | dan | caraoque | <i>iucata</i> |
| biombo | sintoísmo | <i>catacana</i> | tanca | <i>susi</i> | <i>nunchaco</i> | manga | <i>misubisi</i> |
| tatami | Nipón | <i>caquemono</i> | sen | toiota | <i>quendo</i> | <i>requi</i> | <i>nori</i> |
| maque | | yuyisu | <i>suquiiiaqui</i> | toquiota | cabuqui | <i>tepaniaqui</i> | <i>otacu</i> |
| | | quimono | yudo | doyo | <i>querin</i> | <i>zacén</i> | <i>hentay</i> |
| | | <i>caqui</i> | cen | yudogui | bonsay | <i>anime</i> | saionaras |
| | | futón | yudoca | carate | <i>butó</i> | surimi | sudocu |
| | | jaraquiri | <i>banzay</i> | camicace | tofu | <i>teriiaqui</i> | umami |
| | | samuray | <i>busido</i> | iquebana | <i>ninyusu</i> | <i>iaquitori</i> | <i>siso</i> |
| | | saque | <i>canyi</i> | sumo | <i>caicen</i> | ipon | |
| | | <i>jiragana</i> | <i>coto</i> | carateca | ninya | uasabi | |
| | | <i>jaicay</i> | jaicú | <i>siasu</i> | sasimi | tamagochi | |

3.4. REPERCUSIÓN EN EL SISTEMA LÉXICO DEL ESPAÑOL

En último lugar, estableceremos una clasificación de los japonismos siguiendo parámetros de repercusión, esto es, del uso general de las palabras. Al respecto, realizaremos dos pruebas, dependiendo de si la voz en cuestión se registra



o no en el *Corpus del español del siglo XXI*²¹: si la voz aparece en el *Corpus del español del siglo XXI*, pediremos a la plataforma que nos aporte la frecuencia normalizada del término —buscado siempre como primera opción su significante singular—, a fin de comprobar la repercusión de este japonésimo en el sistema léxico del español. Para establecer una escala, usaremos los parámetros que fueron desarrollados por el *GDUEA*²², esto es, las marcas de frecuencia se atienen a los siguientes porcentajes: a) frecuencia circunstancial o no significativa (hasta 0,25 casos por millón); b) frecuencia baja (desde 0,26 por millón hasta 2,99 por millón); c) frecuencia moderada (desde 3 hasta 10,99 por millón); d) frecuencia notable (desde 11 hasta 25,99 por millón); e) frecuencia alta (desde 26 hasta 75,99 por millón); f) frecuencia muy alta (más de 75 casos por millón). A fin de conseguir un número lo más ajustado a la realidad, siempre que sea posible, lanzaremos la búsqueda sin marcar la casilla de «grafía original» en el motor de pesquisa del *Corpus del español del siglo XXI*, para que este considere también las posibles variantes gráficas de una voz. Por otro lado, si la voz no aparece en el *Corpus del español del siglo XXI*, ya que el *Corpus de referencia del español actual* no presenta la posibilidad de visualizar la frecuencia, tendremos presente el análisis del *GDUEA*.

La mayoría de las voces tomadas de la lengua japonesa posee carácter circunstancial (63 ítems); el grupo de japonésimos con repercusión baja está compuesto por 27 elementos; y, por último, solo detectamos dos unidades que funcionen moderadamente:

²¹ Cuya versión de junio de 2016 recoge unos 225 millones de formas (cf. URL: <http://www.rae.es/recursos/banco-de-datos/corpes-xxi>; 17/06/2016).

²² Esta obra lexicográfica fue elaborada a partir de los ejemplos de uso proporcionados por un corpus de 20 millones de palabras. El corpus utilizado como base es ampliamente representativo de la lengua española en España e Hispanoamérica (sin olvidar las áreas hispanohablantes de Estados Unidos), en sus variedades escrita y oral, y en géneros y ámbitos variados, tal cual se describe en la obra de Aquilino Sánchez *et al.* (1995): *Cumbre. Corpus lingüístico del español contemporáneo*, Madrid, SGEL. Por lo que se refiere a su frecuencia de uso, leemos en la descripción aportada por el *GDUEA*: «Para alcanzar un razonable índice de fiabilidad en estas marcas de frecuencia, se han llevado a cabo determinados cálculos estadísticos relativos al total de formas y palabras presentes en el Corpus *Cumbre*, a los tramos de frecuencia de las más de 250.000 formas diferentes que registra dicho corpus y a la cantidad de formas abarcadas por cada tramo. Cabe señalar que en torno al 50% de las voces marcadas pertenece al nivel de ‘Frecuencia baja’ y que el umbral fijado para que una voz acceda al tramo más bajo de frecuencia ha sido de cinco ocurrencias sobre el total del corpus (equivalentes al 0,25 por millón). Por debajo de este umbral, y en relación con el corpus manejado (de 20 millones de palabras), se ha considerado que cualquier frecuencia debía ser calificada de ‘circunstancial’ o ‘no significativa’».



TABLA 7. REPERCUSIÓN DE LOS JAPONESISMOS

| | CIRCUNSTANCIAL [63] | | BAJA [27] | MODERADA [2] |
|--------------------------|---------------------------|--------------------------|------------------------|---------------|
| <i>caquemono</i> --- | moxa (0,02) | futón (0,11) | tamagochi (0,26) | sunami (5,57) |
| <i>coto</i> --- | <i>siamisén</i> (0,02) | doyo (0,12) | cabuqui (0,28) | soja (9,33) |
| <i>sen</i> --- | <i>suquiiiaqui</i> (0,02) | ipon (0,12) | manga (0,28) | |
| <i>aiquidoca</i> (0,00) | yuyisu (0,02) | <i>terriiaqui</i> (0,12) | <i>poquemon</i> (0,28) | |
| <i>banzay</i> (0,00) | <i>canyi</i> (0,03) | aiquido (0,13) | tatami (0,30) | |
| <i>caicen</i> (0,00) | dan (0,03) | <i>nunchaco</i> (0,13) | tempura (0,34) | |
| <i>catacana</i> (0,00) | <i>quendo</i> (0,03) | sumo (0,13) | <i>butó</i> (0,35) | |
| <i>jaicay</i> (0,00) | <i>zacén</i> (0,03) | surimi (0,14) | quimono (0,38) | |
| <i>jiragana</i> (0,00) | bonzo (0,04) | <i>caqui</i> (0,15) | <i>requi</i> (0,38) | |
| maque (0,00) | <i>busido</i> (0,04) | carateca (0,15) | origami (0,47) | |
| obi (0,00) | <i>jentay</i> (0,04) | jaraquiri (0,15) | saque (0,54) | |
| saionaras (0,00) | toiota (0,04) | yinco (0,15) | tofu (0,54) | |
| <i>siso</i> (0,00) | <i>maqui</i> (0,05) | <i>catá</i> (0,16) | ninya (0,57) | |
| tanca (0,00) | siogun (0,05) | yudoca (0,16) | jaicú (0,63) | |
| yudogui (0,00) | <i>otacu</i> (0,06) | <i>siasu</i> (0,17) | ien (0,63) | |
| <i>daimio</i> (0,01) | catana (0,07) | sudocu (0,17) | guesia (0,67) | |
| <i>iaquitori</i> (0,01) | iquebana (0,08) | uasabi (0,19) | bonsay (0,68) | |
| <i>incata</i> (0,01) | micado (0,08) | sasimi (0,21) | camicace (0,79) | |
| <i>misubisi</i> (0,01) | <i>nori</i> (0,08) | | caraoque (0,88) | |
| <i>ninyusu</i> (0,01) | umami (0,08) | | <i>anime</i> (0,94) | |
| sintoísmo (0,01) | toquiota (0,09) | | samuray (0,98) | |
| taicun (0,01) | <i>querin</i> (0,10) | | <i>susi</i> (1,10) | |
| <i>tepaniaqui</i> (0,01) | | | biombo (1,13) | |
| | | | yudo (1,38) | |
| | | | carate (1,56) | |
| | | | cen (1,68) | |
| | | | nipón (1,76) | |

RECIBIDO: junio de 2016; ACEPTADO: julio de 2016.



BIBLIOGRAFÍA

- ALMARZA, Nieves *et al.* (2012): *Diccionario Clave: diccionario de uso del español actual*, Madrid: S.M. URL: <http://clave.smdiccionarios.com/app.php>; 02/05/2016.
- ALVAR, Manuel, *et al.* (1967): *Enciclopedia lingüística hispánica. Tomo II*, Madrid: CSIC.
- ALVAR EZQUERRA, Manuel (1994a [2012]): *La formación de palabras en español*, Madrid: Arco/Libros.
- ALVAR EZQUERRA, Manuel (dir.) (1994b): *Diccionario de voces de uso actual*, Madrid: Arco/Libros.
- ALVAR EZQUERRA, Manuel (dir.) (2003): *Nuevo diccionario de voces de uso actual*, Madrid: Arco/Libros.
- CABEZAS, Antonio (1994): *El siglo ibérico del Japón. La presencia hispano-portuguesa en Japón (1543-1643)*, Universidad de Valladolid.
- CANO AGUILAR, Rafael (1988 [2002]): *El español a través de los tiempos*, Madrid: Arco/Libros.
- CID LUCAS, Fernando (2009): «La presencia de palabras japonesas en el castellano: una lectura antropológica de su incorporación», *Observatorio de la Economía y la Sociedad del Japón*, vol. 1, n.º 6.
- FERNÁNDEZ MATA, Rafael (2015): «Estudio histórico del doblete *catán-catana* en lengua española», *Revista de Lexicografía*, XXI: 17-30.
- (2017a): «Método de transcripción del japonés al español: los sonidos vocálicos y semivocálicos», *Onomázein* (en proceso de revisión).
- (2017b): «Método de transcripción del japonés al español: los sonidos consonánticos», *Onomázein* (en proceso de revisión).
- FRADEJAS RUEDA, José Manuel (2000): *Fonología histórica del español*, Madrid: Visor Libros.
- FRAGO GRACIA, Juan Antonio (1997): «Japonesismos entre Acapulco y Sevilla: sobre *biombo, catana* y *maque*», *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*, XXXVI: 101-118.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1994): *Traducción: historia y teoría*, Madrid: Gredos.
- GIL, Juan (1991): *Hidalgos y samurais. España y Japón en los siglos XVI y XVII*, Madrid: Alianza Editorial.
- GIMÉNEZ FOLQUÉS, David (2012): «Los extranjerismos en el español académico del siglo XXI», *Normas. Revista de Estudios Lingüísticos Hispánicos*, Anejo n.º 3: 1-79. URL: http://www.uv.es/normas/2012/ANEJOS/Libro%20Gimenez_2012.pdf; 26/10/2015.
- GÓMEZ CAPUZ, Juan (1998): *El préstamo lingüístico: conceptos, problemas y métodos. Cuadernos de Filología*, Valencia: Universitat de València.
- GÓMEZ CAPUZ, Juan (2004): *Préstamos del español: lengua y sociedad*, Madrid: Arco/Libros.
- GUERRERO RAMOS, Gloria (1995): *Neologismos en el español actual*, Madrid: Arco/Libros.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Carlos y Mikel PÉREZ GUTIÉRREZ (2011): «Jujutsu: japonismo deportivo en España», en FERNANDO CID LUCAS (ed.), *Japón y la Península Ibérica. Cinco siglos de encuentros*, Gijón: Satori, 281-294.
- KIM, Tai Whan (1992): «Análisis lingüístico de los japonesismos en *Triunfo de la fee en los reynos de Japón*, de Lope de Vega», *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española. Tomo I*: 1355-1358.
- LAHUERTA GALÁN, Javier (director) (2003): *Diccionario de uso del español de América y España*, Barcelona: Vox. Edición en CD-ROM.
- LAPESA, Rafael (1981^o [2005]): *Historia de la lengua española*, Madrid: Gredos.



- MARTINET, André (1965 [1991]): *Elementos de lingüística general*, Madrid: Gredos.
- MOLINER, María (2007 [2008]): *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos. Edición en CD-ROM basada en la tercera edición en papel de 2007.
- ORTEGA ARJONILLA, Emilio (2011): «El francés de las humanidades y su traducción al español: calcos, préstamos, xenismos y adaptaciones», *Anales de filología francesa* 19: 235-253.
- PRIETO VERA, Luis (2007): «Voces de origen japonés en el léxico de la prensa de Santiago de Chile», *Boletín de filología* 42: 157-318.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid: Espasa Calpe. Edición en CD-ROM.
- (2010): *Ortografía de la lengua española*, Madrid: Espasa.
- (2014): *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid: Espasa Libros. URL: <http://www.rae.es/02/05/2016>.
- *CORDE. Corpus diacrónico del español*. URL: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>; 15/06/2016.
- *CREA. Corpus de referencia del español actual*. URL: <http://corpus.rae.es/creanet.html>; 15/06/2016.
- *CORPES XXI. Corpus del español del siglo XXI*. URL: <http://web.frl.es/CORPES/view/inicioExterno.view>; 15/06/2016.
- REYES DÍAZ, María Josefa (2004): «A propósito de léxico y cultura», en Sonia Bravo Utrera (ed.), *Traducción, Lenguas, Literaturas. Sociedad del conocimiento. Enfoques desde y hacia la cultura*, Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 221-233. URL: http://www.webs.ulpgc.es/canatlantico/pdf/9/72/tradu_len.PDF; 23/02/2015.
- ROBINS, Robert Henry (1971 [1995]): *Lingüística general. Estudio introductorio*, Madrid: Gredos.
- SALA, Marius (1986 [1998]): *Lengua en contacto*, Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ, Aquilino (2001 [2006]): *Gran diccionario de uso del español actual*, Madrid: SGEL. Edición en CD-ROM.
- SECO, Manuel, Olimpia ANDRÉS y Gabino RAMOS (1999): *Diccionario del español actual*, Madrid: Aguilar.
- SIMPSON, John (director) (2009): *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press. Edición en CD-ROM basada en la segunda edición en papel de 1989.
- TAGLIAVINI, Carlo (1949 [1993]): *Orígenes de las lenguas neolatinas*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- WEINREICH, Uriel (1968 [1974]): *Lenguas en contacto*, Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central.
- ZINGARELLI, Nicola (2015): *Lo Zingarelli 2015. Vocabolario della lingua italiana*, Bolonia: Zanichelli. URL: <http://dizionari.zanichellipro.it/>; 16/04/2016.



ANALYSIS OF THE EFFECT OF CLIL PROGRAMMES ON THE WRITTEN COMPETENCE OF SECONDARY EDUCATION STUDENTS

Ana Cristina Lahuerta Martínez
Universidad de Oviedo

RESUMEN

El presente estudio compara la competencia escrita de estudiantes de programas de Aprendizaje Integrado de Contenidos y Lenguas Extranjeras (AICLE) y aquellos que no siguen estos programas. Un total de 400 estudiantes de educación secundaria obligatoria procedentes de colegios públicos de Asturias participaron en el estudio. La muestra consistía en un grupo de estudiantes de programas AICLE de primero y cuarto de enseñanza secundaria obligatoria y otro grupo de estudiantes de primero y cuarto de enseñanza secundaria obligatoria no pertenecientes a estos programas. Los datos de este estudio proceden de una actividad de composición que los participantes realizaban como parte de sus tareas de clase. Las medidas utilizadas para medir la competencia escrita fueron: fluidez, precisión, complejidad gramatical y complejidad léxica. Los resultados muestran que los programas AICLE ejercen un efecto positivo en todos los aspectos de la lengua examinados.

PALABRAS CLAVE: escritura, fluidez, precisión, complejidad, programa AICLE.

ABSTRACT

The present study aims to analyse and compare the written competence of two groups of secondary education students: one group enrolled on a CLIL programme and another group enrolled on a non-CLIL programme, including grades in the analysis. Four hundred secondary education students from several state schools in Asturias participated in the study. They were in the first and the fourth year of compulsory secondary education. The data for the present study comes from a written composition activity, which was administered to participants in their own classroom. The writing measures used to analyse the written production of the learners were fluency, accuracy, grammatical complexity and lexical complexity. The results obtained showed that CLIL programs exert a positive influence on all the language aspects measured.

KEYWORDS: writing, fluency, accuracy, complexity, CLIL programmes.



1. INTRODUCTION

Content and Language Integrated Learning (CLIL) relates to the teaching of a content-based subject by means of a language which is not the mother tongue of the students in the classroom. It is a teaching approach in which an additional language is used for the teaching and learning of subjects with a dual focus on language and content (Heras and Lasagabaster 2015: 71). The CLIL approach has been praised on many different grounds (Coyle 2008; Coyle *et al.* 2010; Marsh 2008). CLIL is considered to be an alternative path to conventional English as a Foreign Language teaching. It is believed to foster implicit and incidental learning by focusing on meaning and communication, and as a result, it is also believed to improve overall language competence in the target language (Lasagabaster 2008; Heras and Lasagabaster 2015).

Written competence is a subset of learners' language competence, with an emphasis on writing-specific abilities such as the production of a variety of genres and rhetorical features, but also including language-specific abilities such as the use of a range of vocabulary and syntactic structures (Wolfe-Quintero, Inagaki and Kim 1998: 2). Following Larsen-Freeman (2006), we conceptualize language development as a complex dynamic process. Written competence as a subset of language competence is also complex and cannot be totally accounted for by performance in any one subsystem. In this study, written competence is characterised by three dimensions of language proficiency: fluency, accuracy and complexity. Research has shown that these three dimensions are robust indicators of a learner's written competence (Baba and Nitta 2014; Wolfe-Quintero *et al.* 1998). Wolfe-Quintero, Inagaki and Kim (1998) review several studies that have used measures of fluency, accuracy, grammatical complexity and lexical complexity to analyse written data in order to, for example, compare writers at different proficiency levels, or to examine the relationships between errors and holistic ratings of second language writers.

We follow this line of research and examine the written competence of first and fourth grade secondary education students enrolled on CLIL and non-CLIL programmes. This paper intends to shed some light on the question of the effectiveness of CLIL programmes focusing on one skill, writing.

2. A REVIEW OF THE LITERATURE

Research on the benefits of CLIL on written development is inconclusive. While some studies suggest the existence of limited progress regarding writing in CLIL classrooms, others show the benefits of CLIL on written competence. Among the former studies, Llinares and Whittaker (2006) found that their secondary Spanish CLIL participants learning social science through English hardly ever used resources such as modality or clause expansion through elaboration in their compositions. For their part, Pladevall-Ballester and Vallbona (2016) showed that in contexts of minimal and equal exposure, CLIL had no remarkable effects, although



significant intragroup progress was observed in the two contexts examined (Formal Instruction and Formal Instruction + CLIL).

Among the research works that show the benefits of CLIL on written competence, Lasagabaster (2008) examined foreign language written competence in CLIL contexts, taking on a holistic perspective. The sample used included a group made up of non-CLIL students in the fourth year of secondary education, another group composed of CLIL students in the fourth year of secondary education and a third group made up of CLIL students in the third year of secondary education. Competence in the foreign language was measured via four English tests corresponding to grammar, listening, speaking and writing (2008: 35). Results (2008: 36-38) revealed that the CLIL groups significantly outperformed their non-CLIL counterparts in every single test and in the overall English competence score. The third year CLIL group not only caught up with their fourth year non-CLIL counterparts and but also surpassed them in overall foreign language competence. His findings were in line with Navés and Victori (2010), who focused on the general language proficiency as well as writing skills of primary and secondary education CLIL and non-CLIL learners. Students' language proficiency was analysed by means of a listening test, a grammar test and a dictation in English. The writing test consisted of a composition, which was analysed for accuracy (error-free sentences), fluency (number of words), syntactic complexity (subordinate clauses) and lexical complexity (word variation) (2010: 34). As these authors explain (2010: 41-43), results of both studies showed that CLIL learners outperformed non-CLIL learners in most of the tests administered. The first study also found that seventh grade CLIL learners obtained results similar to those of non-CLIL learners one or two grades ahead for each of the measures analysed: dictation, reading comprehension, grammar and listening skills. In the second study, CLIL learners' writing at lower grades was observed to be as good as or even better than that of older learners a few grades ahead. From both studies the authors conclude (2010:47) that when learners are at grades 7 and 9 and have received CLIL instruction they achieve a level equivalent to or even higher than learners a couple of grades ahead in many of the domains of a language. All these findings were in line with those of Ruiz de Zarobe (2010), who focused on written skills using the same holistic methodology but a different design, which included controlling exposure to the target language. Her findings showed that 15 to 16-year-old secondary CLIL learners scored significantly higher than their non-CLIL counterparts in vocabulary, language use and mechanics. In a similar vein, Roquet (2011) used holistic and analytical complexity, accuracy and fluency measures to examine the effect of type of instruction and age over English as a Foreign Language (EFL) development. She also found greater benefits for CLIL secondary students in overall writing

The study by Jexenflicker and Dalton-Puffer (2010) used analytical complexity measures to examine specifically the effect of CLIL provision on written competence. They found (2010: 180) that CLIL students as compared to students who followed a traditional EFL curriculum showed a wider range not only of lexical but also morphosyntactic resources, which they deployed in more elaborate and more complex structures.



For their part, Lorenzo and Rodríguez (2014: 64) focussed on the evolution of syntax in CLIL writing. They analysed a corpus of historical narratives of subjects from the third year of secondary Education to the second year of post-compulsory secondary Education (Baccalaureate) from 4 secondary schools where a content and language integrated approach was set up. Results (2014: 68) showed that learners in the lowest grades in a CLIL setting produced an amalgamated language, characterized by a lack of dependent clauses, t-units and coordinate phrases. However, this language skill was consolidated in higher grades. As these authors (2014: 71) conclude, CLIL contexts in these grades and settings enhance the complex, discursive, academic functions, as expressed in narratives.

Among the research works that have shown benefits in writing, there are some longitudinal studies too. Whittaker *et al.* (2011) examined the linguistic resources used to create coherence and appropriate register in the CLIL students' written texts. Texts from history classes were collected annually over the four-year obligatory junior secondary education program from the same students (aged 12 to 16), in two state schools (2011: 348). Results (2011: 358) showed development in the control of textual resources, as well as some increase in nominal group complexity, over the four years.

Like Whittaker *et al.* (2011), Merisuo-Storm and Soininen's (2014: 75) longitudinal study suggests that CLIL settings provide suitable contexts in which to develop written discourse. They investigated the effects of CLIL on the development of children's literacy skills from the beginning of the first grade to the end of sixth grade. The test group studied, from the very beginning of the first grade, different school subjects in Finnish and in English. The students in the control group studied all school subjects in Finnish and started to learn English as a second language in third grade (2014: 71). The students' writing tasks consisted of writing from dictation, and writing a story. Results showed that after two study years, the reading and writing skills of the test group were significantly better than those of the control group. After four school years the children's creative writing skills had also benefited from bilingual teaching (2014: 78).

Gené *et al.* (2014) and Pérez-Vidal and Roquet (2015) used analytical complexity, accuracy and fluency measures in their longitudinal studies of the effect of CLIL on writing development. Gené *et al.* (2014) investigated the performance of CLIL and Formal Instruction learners in a written composition at four data collection times over three years. They concluded that the CLIL approach succeeded in developing written competence in secondary school students. Similar results were obtained by Pérez-Vidal and Roquet (2015), who examined the linguistic progress achieved over one academic year by CLIL secondary education learners, enrolled in an English-medium Science course in contrast with a Formal Instruction programme developed in the same school. Results obtained confirmed that larger relative gains were obtained by the Formal Instruction + CLIL programme on their writing ability, and particularly so their accuracy which showed higher relative gains.

Longitudinal studies by Knoch *et al.* (2014, 2015) examined ESL writing development in students who had spent some period of study abroad. They found significant writing development but limited to certain measures. Knoch *et al.* (2014)



examined students' ESL writing proficiency following a year's study in an Australian university. To this end, they used global writing scores, as well as measures of accuracy (error-free clauses and error-free T-units), fluency (number of words), grammatical complexity (words per T-unit, clauses per T-unit, words per clauses), and lexical complexity (percentage of academic word list, lexical sophistication and D-value, a measure of lexical richness which is derived by computing a set of type/token ratios for each text) (2014: 4-5). The results of the study showed that global scores of writing showed no change over time. The only significant improvement participants in the current study showed was in their fluency (measured via text length). That is, they could write longer texts in the time allowed. There were no observed gains in accuracy, syntactic and lexical complexity (2014: 8-10).

Knoch *et al.* (2015) examined undergraduate students' L2 (ESL) writing proficiency following a three-year degree study in an L2-medium university. The study used a test-retest design which required participants to write an argumentative essay on the same topic at the commencement and at the end of their degree program. A range of measures was used to assess writing, including global and discourse measures (accuracy, fluency, complexity). Accuracy was measured via the percentage of error-free T-units and clauses. Fluency was measured by counting the number of words for each essay, by the number of T-units and T-unit length, i.e., the average number of words per T-unit. Grammatical complexity was measured via the average numbers of words per clause, clauses per T-unit, and the ratio of dependent clauses to all clauses. For lexical complexity, three different measures were used which included percentage of words from the Academic Word List, lexical sophistication, and average word length (2015: 44). Consistent with Knoch *et al.* (2014) global scores of writing did not improve significantly over the three years of degree study. In terms of the discourse measures, also consistent with Knoch *et al.*, (2014), fluency (measured via word count) increased significantly over three years of degree study, suggesting that participants were able to produce more words within the same allotted time, whereas accuracy, grammatical and lexical complexity did not change over time (2015: 50).

Navés, Torras, and Celaya (2003) and Godfrey, Treacy, and Tarone (2014) also report longitudinal studies, but comparing the performance of different groups. Navés, Torras and Celaya (2003) analysed the development of the written production of six groups of primary and secondary education learners. Among the main findings of this study is that accuracy, fluency, syntactic and lexical complexity do not develop in tandem, but correlate differently depending on the learners' age group (2003: 123-124).

For their part, Godfrey and Treacy (2014) examined the writing of eight university learners of French—four during study abroad and four in on-campus courses—over the course of a semester. This study applied measures focused on the complexity, accuracy, fluency, and form-function relationships of writing samples collected at the beginning and end of the semester. The measure of fluency was the total number of words per essay. Accuracy was measured by counting the percentage of correct instances in which a student had to make a decision about gender. Lexical complexity was analysed using such measures as number of different words, type-



token ratio (TTR), and the index of Guiraud. Syntactic complexity was analysed with a clause/T-unit analysis (2014: 52-54).

Results (2014: 56) suggest that progress toward more advanced academic L2 writing occurred for both groups of students, although in different ways. Students in both groups improved their fluency in writing, as measured by length of their essays, but the domestic group seemed to increase essay length more than the study abroad group did. On a measure of accuracy, the study abroad group increased both their use of French gendered nouns and their accuracy in gender marking more than the on-campus group did. A T-unit analysis showed that, while both groups increased the syntactic complexity in their writing, the domestic group improved more than the study abroad group did. Both groups' use of linguistic forms and expressions to make supported claims and use appropriate discourse markers improved, while the on-campus group increased their hedging of such claims more than the study abroad group.

3. AIMS OF THE STUDY

As we have seen in the previous section, general results regarding the effect of CLIL on written competence seem to be positive although mixed results are also found in the literature. Moreover, studies on written competence in both CLIL and Formal Instruction contexts show significant differences among course levels and reveal improvement over time. However, some research works show that this development is limited to certain writing measures used to assess such competence. Against this mixed-findings backdrop, the present paper aims to examine the written competence of two groups of secondary education students: one enrolled on a CLIL programme and another group enrolled on a non-CLIL programme, including grade in the analysis. Written competence is characterised, as stated above by three dimensions of language proficiency: fluency, accuracy and complexity. We assume that foreign language writers will write more fluently, or write more in the same amount of time, write more accurately, or produce fewer errors in their writing, and write more grammatically and lexically complex sentences as they become more proficient. The following research questions are the focus of the study:

- Research Question 1: Is there a significant difference in written competence between the CLIL and the non-CLIL groups?
- Research Question 2: Is there a significant difference in written competence between the first and fourth year groups?
- Research Question 3: What will the relationship be between the measures in the areas of fluency, accuracy, lexical complexity and grammatical complexity and accuracy?



3.1. METHOD

3.1.1. *Participants*

The participants were 400 secondary education students enrolled in different state schools in Asturias, all of whom had started learning English at the age of five. The sample was divided into four groups: Two groups of students enrolled on a CLIL programme, consisting of a first group made up of 100 students in the first year of compulsory education (CSE) and a second group made up of 100 students in the fourth year of CSE. Two groups of students who did not follow a CLIL programme, which consisted of a group of 100 students in the first year of CSE, and a group of 100 students in the fourth year of CSE.

Data collection took place at the end of the 2014-15 academic year. As we can see in Table 1, CLIL and non-CLIL students' average age was 13 years at grade 1 and 16 at grade 4. First and fourth-year CLIL students had received four hours a week of EFL instruction plus three hours a week of CLIL instruction in geography and history. For their part, the first and fourth grade non-CLIL students had received exclusively four hours a week of Formal Instruction in EFL.

TABLE I. DESIGN OF THE STUDY

| PROGRAMME | GRADE | AGE | EFL HOURS/ ACADEMIC YEAR | CLIL HOURS/ ACADEMIC YEAR | TOTAL HOURS/ ACADEMIC YEAR |
|-----------|------------|-----|-----------------------------|------------------------------|-------------------------------|
| CLIL | First CSE | 13 | 144 h. | 108 h. | 252 h. |
| | Fourth CSE | 16 | 144 h. | 108 h. | 252 h. |
| NON-CLIL | First CSE | 13 | 144 h. | - | 144 h. |
| | Fourth CSE | 16 | 144 h. | - | 144 h. |

Regarding the methodology used by the two instruction programmes, both contexts followed a communicative approach, but the Formal Instruction programme put a greater emphasis on language forms and grammar. Writing activities were part of the English as a Foreign Language curriculum in both programmes although students in the bilingual setting received writing instruction and writing assignments in their content subject classes in addition to their English classes.

In order to ensure that the non-CLIL group was comparable to the experimental group at the onset of the study, all participants answered a profile questionnaire that enabled us to rule out any important differences in extra-school exposure to the target language. By so doing, we managed to have two groups of learners whose performance in the domains examined did not differ statistically at the outset of the study. A chi-square test of independence was carried out to determine if the percentage of children attending extracurricular English classes differed by type of instructional setting. The results showed that the slight difference observed was not significant, $\chi^2(1, N=400) = 0.4233, p = 0.5516$.

In addition, to rule out possible differences between CLIL and non-CLIL students being due to greater exposure to the target language in favour of the former,



a standardized English Test was administered to the students prior to the experiment. This test was administered by the teachers in their own classes. This is a commercialised test designed by Oxford, which consists of a total of 200 items including listening comprehension, grammar and Use of English items. For our study, we selected those students that obtained a score between 90 and 104 in year 1 and those students with a score between 105 and 119 in year 4 (in the test, this corresponds to levels A1 and A2 respectively of the Common European Framework of Reference for Languages). We excluded all students with a score below 90 or higher than 119.

3.1.2. Procedure

For the present study, the data come from a written composition activity, which was administered to participants in their own classroom. For the written activity, students had to write on the topic ‘What are your favourite TV programmes?’ All the participants were given 30 minutes for the writing activity. In this way, both time and topic constraints were controlled in order to make results comparable (Wolfe-Quintero *et al.* 1998).

The writing measures used to analyse the written production of the four groups of learners have been classified into four areas following Wolfe-Quintero *et al.* (1998): fluency, accuracy, grammatical complexity and lexical complexity. To measure fluency we counted the total number of words. In addition, we used sentence length (total number of words divided by total number of sentences) as a measure of the fluency of writing. For accuracy, the measures used were error-free sentence ratio (total number of error-free sentences divided by total number of sentences) and errors per word ratio (total number of errors divided by total number of words). Regarding the grammatical complexity measures, we used the sentence complexity ratio (total number of clauses divided by total number of sentences). As an additional measure, we also counted the total number of connectors in the writing samples. Finally, for lexical complexity we used the ratio of the number of word types to the square root of two times the word tokens.

Regarding the scoring procedure of the writing test, following Bulté and Housen (2014), the rating score was a combination of rating on five 5-point scales: Content, Organization, Language Use, Vocabulary and Mechanics. A global grade was assigned to each essay. This grade resulted from adding up the points obtained in each scale and dividing them by five. All essays were analysed, annotated, and counted by two researchers. Inter-coder agreement initially varied from 85% to nearly 100%. All disagreements were discussed until agreement was reached.

4. RESULTS

A statistical analysis was carried out with the program R Development Core Team 2012, version 2.15. In what follows, we will see the results obtained for each research question formulated.



Research Question 1: Is there a significant difference in written competence between the CLIL programme and the non-CLIL programme groups?

Results revealed significant differences between the CLIL and non-CLIL programme groups. The CLIL programme group significantly outperformed the non-CLIL programme group in the general quality of the composition, and in three areas of writing (accuracy, fluency and grammatical and lexical complexity) examined. As we can see in Table II, the CLIL group obtained a higher mean for the composition score ($M=5.85$, Welch test, $p<0.001$). Moreover, CLIL programme students' fluency in writing as measured by the total number of words is significantly higher than that of non-CLIL programme students ($M=101.25$, Welch test, $p<0.001$). In addition, CLIL programme students also significantly outperform non-CLIL program students in sentence length measured as the total number of words per sentence ($M=20.65$, Welch test, $p<0.001$). CLIL programme students' accuracy in writing as measured by the percentage of error-free sentences and by errors per word ratio is significantly higher than that of non-CLIL programme students ($M=0.25$, Welch test, $p<0.001$; $M=0.07$, Welch test, $p<0.001$). CLIL programme students significantly outperform non-CLIL programme students in both grammatical complexity indicators, i.e., the total number of connectors ($M=3.68$, Welch test, $p<0.001$), and the sentence complexity ratio ($M=0.56$, Welch test, $p<0.001$). Finally, the CLIL group significantly outperforms the non-CLIL group in the lexical complexity measure ($M=1.36$, Student's t-test $p<0.001$).

TABLE II. CLIL AND NON-CLIL PROGRAMME STUDENTS' WRITTEN COMPETENCE

| | GROUP | MEAN | SD | P |
|----------------------------|-----------|---------------|-------|-------|
| Composition score | CLIL | 5.85 | 2.31 | 0.001 |
| | Non- CLIL | 3.68 | 2.73 | |
| Total Number of words | CLIL | 101.25 | 50.17 | 0.001 |
| | Non- CLIL | 64.38 | 60.59 | |
| Sentence length | CLIL | 20.65 | 6.38 | 0.001 |
| | Non- CLIL | 15.81 | 7.18 | |
| Error-free sentence ratio | CLIL | 0.25 | 0.15 | 0.001 |
| | Non- CLIL | 0.19 | 0.17 | |
| Errors per word ratio | CLIL | 0.07 | 0.06 | 0.001 |
| | Non- CLIL | 0.18 | 0.16 | |
| Sentence complexity ratio | CLIL | 0.56 | 0.15 | 0.001 |
| | Non- CLIL | 0.55 | 0.21 | |
| Total Number of connectors | CLIL | 3.68 | 2.38 | 0.001 |
| | Non- CLIL | 2.07 | | 1.81 |
| Word variation | CLIL | 1.36 | 0.49 | 0.001 |
| | Non- CLIL | 1.18 | 0.44 | |



Research Question 2: Is there a significant difference in written competence between first and fourth grade students?

The second major goal of this study was to find the development of writing measures within the groups. The results show a trend of development in written competence from first to fourth grade in both groups. Table III indicates that, in the CLIL group, fourth graders significantly outperform first graders in the general quality of the composition ($M=6.27$, Welch test, $p<0.001$), and in the two measures of fluency in writing, i.e., total number of words ($M=115.50$, Student's t-test, $p<0.001$), and sentence length ($M=20.73$, Student's t-test, $p<0.05$). This trend is also observed in the two measures of accuracy in writing, i.e. percentage of error-free sentences ($M=0.32$, Student's t-test, $p<0.001$) and errors per word ratio ($M= 0.05$, Student's t-test, $p<0.001$). With respect to grammatical complexity, fourth graders outperform first graders in the total number of connectors ($M=4.11$, Student's t-test, $p<0.05$) as well as in the sentence complexity ratio ($M=0.49$, Student's t-test $p<0.001$). Finally, fourth graders also outperform first graders in lexical complexity ($M=1.60$, Student's t-test $p<0.001$)

In the non-CLIL group, we observe that fourth graders significantly outperform first graders in the general quality of the composition ($M=4.69$, Welch test, $p<0.001$), in the two measures of fluency in writing, i.e., total number of words ($M=93.01$, Student's t-test, $p<0.001$), and sentence length ($M=18.30$, Student's t-test, $p<0.001$). Fourth graders also outperform first grade students in accuracy in writing as measured by the percentage of error-free sentences ($M=0.22$, Student's t-test, $p<0.05$) and as measured by errors per word ratio ($M= 0.12$, Student's t-test, $p<0.001$), and in lexical complexity ($M=1.30$, Student's t-test $p<0.001$). Regarding grammatical complexity, fourth graders outperform first graders in the total number of connectors ($M=2.68$, Student's t-test, $p<0.001$) and in the sentence complexity ratio ($M=0.44$, Student's t-test $p<0.001$).

TABLE III. CLIL AND NON-CLIL PROGRAMME FIRST AND FOURTH GRADE STUDENTS' WRITTEN COMPETENCE

| | YEAR | MEAN | SD | P |
|-------------------|-----------|---------------|-------|-------|
| Composition score | CLIL | | | |
| | Fourth | 6.27 | 1.88 | 0.01 |
| | First | | 5.50 | 2.63 |
| | Non- CLIL | | | |
| | Fourth | 4.69 | 2.66 | 0.001 |
| | First | 2.75 | 2.49 | |
| Total Num. words | CLIL | | | |
| | Fourth | 115.40 | 51.63 | 0.001 |
| | First | | 88.37 | 46.89 |
| | Non- CLIL | | | |
| | Fourth | 93.01 | 67.38 | 0.001 |
| | First | 88.36 | 39.37 | |

| | YEAR | MEAN | SD | P |
|------------------------|-----------|--------------|------|-------|
| Sentence length | CLIL | | | |
| | Fourth | 20.73 | 6.75 | 0.03 |
| | First | 18.71 | 5.93 | |
| | Non- CLIL | | | |
| | Fourth | 18.30 | 6.55 | 0.001 |
| | First | 12.78 | 5.41 | |
| Error-free sent. ratio | CLIL | | | |
| | Fourth | 0.32 | 0.27 | 0.001 |
| | First | 0.27 | 0.32 | |
| | Non- CLIL | | | |
| | Fourth | 0.22 | 0.18 | 0.03 |
| | First | 0.14 | 0.16 | |
| Errors per word ratio | CLIL | | | |
| | Fourth | 0.05 | 0.05 | 0.001 |
| | First | 0.07 | 0.06 | |
| | Non- CLIL | | | |
| | Fourth | 0.12 | 0.10 | 0.001 |
| | First | 0.23 | 0.18 | |
| Sentence comp. ratio | CLIL | | | |
| | Fourth | 0.49 | 0.14 | 0.001 |
| | First | 0.34 | 0.16 | |
| | Non- CLIL | | | |
| | Fourth | 0.44 | 0.17 | 0.001 |
| | First | 0.32 | 0.24 | |
| Num. connectors | CLIL | | | |
| | Fourth | 4.11 | 2.19 | 0.04 |
| | First | 3.33 | 2.54 | |
| | Non- CLIL | | | |
| | Fourth | 2.68 | 1.83 | 0.001 |
| | First | 1.31 | 1.31 | |
| Word variation | CLIL | | | |
| | Fourth | 1.60 | 0.47 | 0.001 |
| | First | 1.32 | 0.48 | |
| | Non- CLIL | | | |
| | Fourth | 1.30 | 0.29 | 0.001 |
| | First | 1.08 | 0.36 | |



We also compared the CLIL first grade students and the first and fourth grade non-CLIL students. We found that the students enrolled on first grade CLIL programmes scored higher than the non-CLIL fourth graders in most measures. CLIL first graders significantly outperform non-CLIL first and fourth graders in the general quality of the composition ($M=5.50$, Kruskal-Wallis test, $p<0.001$), in fluency in writing as measured by sentence length ($M=18.71$, Kruskal-Wallis test, $p<0.001$), in accuracy in writing both as measured by the percentage of error-free sentences ($M=0.27$, Kruskal-Wallis test, $p<0.001$) and as measured by errors per word ratio ($M=0.07$, Kruskal-Wallis test, $p<0.001$), and in lexical complexity ($M=1.32$, Kruskal-Wallis test, $p<0.001$). With respect to grammatical complexity CLIL first graders significantly outperform non-CLIL first and fourth graders in the total number of connectors ($M=3.33$, Kruskal-Wallis test, $p<0.001$) and outscore first non-CLIL graders in sentence complexity ratio ($M=0.34$, Kruskal-Wallis test, $p<0.001$).

Research Question 3: What will the relationship be between the measures in the areas of fluency, accuracy, lexical complexity and grammatical complexity and accuracy?

A further aim of this study was to find out how the different measures of writing ability correlated with each other. All the variables turned out to be associated significantly with the global score, except for sentence length in the CLIL group (see Table IV below). The relationship between total number of words, sentence length, error-free sentence ratio, sentence complexity ratio, number of connectors and lexical complexity with the global composition score was positive (when one increases, the score increases) in both groups. On the other hand, the relationship between errors per word ratio with the composition score is negative (when one of them increases the score decreases), in both groups as well.

TABLE IV. CORRELATION BETWEEN GLOBAL SCORES AND WRITING MEASURES

| | CLIL | | Non-CLIL | |
|--|----------|---------|----------|---------|
| | <i>p</i> | p value | <i>p</i> | p value |
| Composition score –Number of words | 0.72 | <0.001 | 0.74 | <0.001 |
| Composition score –Sentence length | 0.12 | 0.1026 | 0.64 | <0.001 |
| Composition score –Error-free sentence ratio | 0.69 | <0.001 | 0.58 | <0.001 |
| Composition score –Errors per word ratio | -0.76 | <0.001 | -0.68 | <0.001 |
| Composition score –Sentence complexity ratio | 0.27 | <0.001 | 0.54 | <0.001 |
| Composition score –Number of connectors | 0.58 | <0.001 | 0.76 | <0.001 |
| Composition score –Word variation | 0.61 | <0.001 | 0.59 | <0.001 |

With respect to the measures of written competence, we obtain significant relationships between all the pairs studied. The relationships were positive except for total number of words and errors per word ratio, sentence length and errors per word ratio, errors per word ratio and lexical complexity, errors per word ratio and



sentence complexity ratio. These were negative (when one of them increases the other decreases).

Fluency-Accuracy: We find a significant correlation between total number of words and error-free sentence ratio ($p=0.44$, $p<0.001$) and between total number of words and errors per word ratio ($p=-0.60$, $p<0.001$). Sentence length is significantly correlated with error-free-sentence ratio ($p=0.16$, $p<0.001$) and with errors per word ratio ($p=-0.55$, $p<0.001$). In other words, the more fluent learners are, the more accurate their writing may also be.

Accuracy and Lexical Complexity: Error-free sentences and errors per word ratio significantly correlate with lexical complexity ($p=0.45$, $p<0.001$; $p=-0.51$, $p<0.001$). We can then say that accurate writers write more lexically complex texts.

Fluency and Lexical Complexity: Total number of words and sentence length significantly correlate with lexical complexity ($p=0.56$, $p<0.001$; $p=0.31$, $p<0.001$). The longer the compositions, the more lexically complex they are.

Accuracy and grammatical complexity: Error-free sentence ratio significantly correlates with sentence complexity ratio ($p=0.15$, $p<0.002$) and total number of connectors ($p=0.43$, $p<0.001$). In other words, the larger the number of sentences without errors the larger the number of clauses and the larger the number of connectors. Errors per word ratio significantly correlates with sentence complexity ratio ($p=-0.52$, $p<0.001$) and total number of connectors ($p=-0.52$, $p<0.001$). The larger the number of errors, the less grammatically complex the compositions were.

Fluency and grammatical complexity: Total number of words significantly correlates with sentence complexity ratio ($p=0.47$, $p<0.001$) and total number of connectors ($p=0.70$, $p<0.001$). Sentence length significantly correlates with sentence complexity ratio ($p=0.75$, $p<0.001$) and with total number of connectors ($p=0.37$, $p<0.001$). The longer the compositions, the more grammatically complex they were.

Lexical complexity and grammatical complexity: Lexical complexity significantly correlates with sentence complexity ratio ($p=0.38$, $p<0.001$) and total number of connectors ($p=0.54$, $p<0.001$). The more lexically complex compositions have larger the number of clauses and larger number of connectors.

5. DISCUSSION

In this study, we investigated and compared the written competence of a group of students enrolled on a CLIL program and another group enrolled on a non-CLIL program. What follows is a discussion of the main results.

1. We can affirm that there is a significant difference in written competence between the CLIL and the non-CLIL programme groups. The CLIL group outperforms the non-CLIL group in the general quality of the compositions, in all the fluency, accuracy, grammatical and lexical complexity measures of writing used. This finding supports previous results (e.g. Jexenflicker and Dalton-Puffer, 2010; Lasagabaster, 2008; Lorenzo and Ridríguez, 2014; Merisuo-Storm and Soininen,



2014; Navés and Victori, 2010; Ruiz de Zarobe, 2010) and points to the effectiveness of bilingual settings to develop written competence.

2. The comparison between first and fourth graders allows us to identify how the four indicators of writing proficiency (fluency, accuracy, grammatical and lexical complexity) develop within a school setting. We observe that both the CLIL and the non-CLIL program fourth grade students outperform first graders in the general quality of the compositions as well as in the fluency, accuracy, grammatical and lexical complexity measures of writing used. These results are in line with those of Knoch *et al.* (2014, 2015) and Godfrey *et al.* (2014) that also show this tendency towards improvement in written competence. The results obtained seem to confirm the assumption of much second language writing research that fluency, accuracy, syntactic and lexical complexity progress in parallel (Wolfe-Quintero 1998). We observe a development for each of these measures, with the elder groups of learners being better in fluency and accuracy indicators, in grammatical and lexical measures.

Moreover, not only did the CLIL programme first graders outperform non-CLIL programme first graders, but the former even outscored non-CLIL fourth graders in the general quality of the composition, in sentence length, in the percentage of error-free sentences, in errors per word ratio, in the total number of connectors and in lexical complexity. These results are in line with those of Lasagabaster (2008) and Navés, and Victori (2010) that seem to indicate that the positive effects of CLIL education are evident even when the bilingual programme students are younger than the control students are.

3. With respect to the correlations between the writing measures used, all the variables turned out to be associated significantly with the general quality of the composition, in both groups, except for sentence length in the bilingual group. With respect to the measures of written competence, we obtain significant relationships between all the pairs studied, which supports previous studies (e.g. Navés *et al.* 2003). From the results obtained, we can say that accuracy induces longer compositions, more lexically complex with a larger number of clauses and connectors. Longer compositions are also more lexically and grammatically complex compositions. More lexically complex compositions are also more grammatically complex.

6. CONCLUSIONS

We can conclude that bilingual programmes exert a positive influence on all the language aspects measured. There are two main reasons that may explain why these programmes offer sound benefits in written competence to students. On the one hand, students in CLIL programmes are more frequently exposed to the English language. On the other hand, bilingual settings, which involve integrating both content and language goals, seem to provide suitable contexts in which to develop written discourse. CLIL programmes share many aspects of Communicative Language Teaching, while emphasising academic content as the substance of the



communication. This is supposed to make this communication more relevant and purposeful, which may offer the necessary conditions for effective learning to take place and for written competence to develop.

A trend of development in written competence from first to fourth grade is observed in both groups indicating that the measures of fluency, accuracy, grammatical and lexical complexity progress at the same rate and they are significantly correlated.

Finally, we acknowledge some limitations of the present study. Although the groups of participants selected for the study were as homogeneous as possible, some variables such as out-of-school exposure to English or socio-cultural family background could not be controlled. New studies will have to be carried out in the future taking these variables into account, so as to confirm the results obtained in the present study.

RECIBIDO: junio de 2016; ACEPTADO: septiembre de 2016.

REFERENCES

- BABBA, Kyoko and NITTA, Ryo (2014): «Phase transitions in development of writing fluency from a complex dynamic systems perspective», *Language Learning* 64: 1-35.
- BULTÉ, B. and HOUSEN, A. (2014): «Conceptualizing and measuring short-term changes in L2 writing complexity», *Journal of Second Language Writing* 26: 42–65.
- COYLE, Do (2008): «CLIL—A Pedagogical Approach from the European Perspective», in N. Van Deusen-Sholl and N.H. Hornberger (eds.), *Encyclopedia of Language and Education. Second and Foreign Language Education*. New York: Springer Science+Business Media LLC, 97-111.
- COYLE, Do, HOOD, P., and MARSH, David (2010): *CLIL: Content and Language Integrated Learning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GODFREY, Lee Ann and TREACY, Corbin (2014): «Change in French second language writing in study abroad and domestic contexts», *Foreign Language Annals* 47(1): 48-65.
- GENÉ-GIL, María, JUAN-GARAU, María and SALAZAR-NOGUERA, Joana (2014): «Writing development under CLIL provision», in María Juan Garau and Joana Salazar (eds.), *Content-based Language Learning in Multilingual Educational Environments*. Heidelberg New York Dordrecht London: Springer, 139-161.
- HERAS, Arantxa and LASAGABASTER, David (2015): «The impact of CLIL on affective factors and vocabulary learning», *Language Teaching Research* 19(1): 70-88.
- JEXENFLICKER, Silvia and DALTON-PUFFER, Christiane (2010): «The CLIL Differential», in Christiane Dalton-Puffer, Tarja Nikula and Ute Smit (eds.), *Language Use and Language Learning in CLIL Classrooms*. The Netherlands: John Benjamins Publishing, 169-190.



- KNOCH, Ute, ROUHSAD, Amir and STORCH, Neomy (2014): «Does the writing of undergraduate ESL students develop after one year of study in an English-medium university? », *Assessing Writing* 21: 1-17.
- KNOCH, Ute, ROUHSAD, Amir, PING OON, Sue and STORCH, Neomy (2015): «What happens to ESL students' writing after three years of study at an English medium university? », *Journal of Second Language Writing* 28: 39-52.
- LARSEN-FREEMAN, Diane (2006): «The emergence of complexity, fluency, and accuracy in the oral and written production of five Chinese learners of English», *Applied Linguistics* 27(4): 590-619.
- LASAGABASTER, David (2008): «Foreign language competence in content and language integrated courses», *The Open Applied Linguistics Journal* 1: 31-42
- LEKI, Ilona (2000): «Writing, literacy, and applied linguistics», *Annual Review of Applied Linguistics* 20: 99-115.
- LLINARES, Ana and WHITTAKER, Rachel (2006): «Linguistic analysis of secondary school students' oral and written production in CLIL contexts: studying social science in English», *Vienna English Working Papers* (Special Issue: Current Research on CLIL) 15(3): 28-32.
- LORENZO, Francisco and RODRÍGUEZ, Leticia (2014): «Onset and expansion of L2 cognitive academic language proficiency in bilingual settings: CALP in CLIL», *System* 47: 64-72.
- MARSH, David (2008): «Language Awareness and CLIL», in Jasone Cenoz and Nancy Hornberger (eds.), *Encyclopedia of Language and Education. Knowledge about Language*. New York: Springer Science+Business Media LLC, 233-246.
- MERISUO-STORM, T. (2007): «Pupils' attitudes towards foreign-language learning and the development of literacy skills in bilingual education», *Teaching Teacher Education* 23: 226-235.
- NAVÉS, Teresa and VICTORI, Mia (2010): «CLIL in Catalonia: An Overview of Research Studies», in David Lasagabaster and Yolanda Ruiz de Zarobe (eds.), *CLIL in Spain: Implementation, Results and Teacher Training*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 30-54.
- NAVÉS, Teresa, TORRAS, María Rosa and CELAYA, María Luz (2003): «Long-term effects of an earlier start. An analysis of EFL written production», *EUROSLA Yearbook* 3: 103-129.
- PÉREZ-VIDAL, Carmen and ROQUET, Helena (2015): «The linguistic impact of a CLIL Science programme: An analysis measuring relative gains», *System* 54: 80-90.
- PLADEVALL-BALLESTER, Elisabet and VALLBONA, Anna (2016): «CLIL in minimal input contexts: A longitudinal study of primary school learners' receptive skills», *System* 58: 37-48.
- ROQUET, Helena (2011): A study of the acquisition of English as a Foreign Language: integrating content and language in mainstream education in Barcelona. Unpublished PhD diss., Universitat Pompeu Fabra.
- RUIZ DE ZAROBÉ, Yolanda (2010): «Written production and CLIL: an empirical study», in Catherine Dalton Puffer, T. Nikula, and U. Smit (eds.), *Language Use in CLIL. Berlin: John Benjamin*, 191-210.
- WHITTAKER, Rachel, LLINARES, Ana and MCCABE, Anne (2011): «Written discourse development in CLIL at secondary school», *Language Teaching Research* 15(3): 343-362.
- WOLFE-QUINTERO, Kate, INAGAKI, Shunji and KIM, Hae-Young (1998): *Second Language Development in Writing: Measures of Fluency, Accuracy, and Complexity*. Hawai'i: University of Hawai'i at Manoa.



DOMINGO LÓPEZ TORRES:
LA DILATADA MIRADA DE UN CRÍTICO
AL SERVICIO DE LA REVOLUCIÓN

José Manuel Martín Fumero
CEAD «Mercedes Pinto» - Santa Cruz de Tenerife

RESUMEN

Este artículo intenta ser una indagación en aquellos *trazos* críticos más directamente relacionados con el arte y la literatura que caracterizan la labor ensayística de López Torres, todo un corpus textual que lo sitúa como un intelectual revolucionario atento al momento histórico que le tocó vivir.

PALABRAS CLAVE: literatura, vanguardia, surrealismo, crítica literaria.

ABSTRACT

«Domingo López Torres: the unlimited gaze of a critic *servicing Revolution*». This article tries to be an inquiry into those critical *lines* more directly related to art and literature which characterise López Torres's essay works, a whole textual corpus that places him as a revolutionary intellectual who was attentive to the historical moment he had to live.

KEYWORDS: literature, avant-garde, surrealism, literary criticism.



TRAZOS PARA UNA TRAYECTORIA VITAL Y ARTÍSTICA

No se equivocaba Domingo Pérez Minik (1952: 351) al resaltar los «sobresalientes dones líricos» que inequívocamente abocaban a Domingo López Torres (1910-1937)¹, el más joven, junto al grancanario Agustín Miranda Junco, de los vanguardistas canarios, a convertirse en una de las voces más beligerantemente modernas de la literatura prebélica en las islas. En la actualidad es más que evidente este interés por el autor de *Lo imprevisto* tanto a la luz de la intensa reflexión crítica que ha merecido su obra como a la atención recopiladora que esta ha provocado desde principios de la década de los ochenta². En este artículo pretendemos mostrar por qué esta afirmación que, como poeta, centra la figura creadora de López Torres como una de las voces líricas más sobresalientes de la poesía más renovadora en las décadas de los años 20 y 30 del panorama insular se puede, con cierta facilidad, hacer plenamente extensible a su labor como ensayista. Y no solo eso: creemos que no se puede completar su perfil como escritor si a su faceta lírica no enfrentamos como equilibrado contrapunto su obra crítica.

Y es que, desde muy joven —contaba apenas con dieciséis años de edad— queda patente su vocación literaria, así como su orientación política izquierdista; estos dos perfiles, el creativo y el ideológico, se darán la mano en muchos de los poemas y ensayos críticos que publicará a lo largo de su vida en diferentes revistas y periódicos de la época, como *La Prensa*, *La Tarde*, *Hespérides*, *El Progreso*, *El Socialista*, *A la nueva ventura*, *Almanaque literario*, *Cartones* y, sobre todo, *Índice* (1935)

¹ Contamos con una nueva edición de esta obra, con introducción y notas de Miguel Martinón (2004). Este mismo juicio aparece en *Facción española surrealista de Tenerife* (1975), obra ensayística de la que hay una edición más reciente (1995).

² Como ejemplo de lo que decimos, deseamos ofrecer las siguientes referencias críticas a modo de muestra: de Andrés Sánchez Robayna, «Sobre Domingo López Torre», *Jornada literaria*, n.º 18, diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife (4 de abril de 1981); «Poemas de Domingo López Torres», *Aguayro*, Las Palmas de Gran Canaria, n.º 133 (mayo de 1981), p. 14; «Poética insular de López Torres: tres poemas inéditos», *Jornada literaria*, n.º 56, diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife (26 de diciembre de 1981); «Tres poemas inéditos de *Diario de un sol de verano*», suplemento *Borrador* del *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife (16 de marzo de 1982); «Un poema inédito de Domingo López Torres», *Jornada literaria*, n.º 120, Santa Cruz de Tenerife, diario *Jornada* (11 de junio de 1983); y de C.B. Morris, «Domingo López Torres bajo el imperativo de su época», *Syntaxis*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 3 (otoño de 1983), pp. 18-35; y «Domingo López Torres, a Surrealist in Tenerife», *Mester*, n.º XIII (1984). A esta continuada tarea por fijar su obra hay que añadir la labor por editarla en libro; así, cronológicamente, tenemos *Lo imprevisto* (1981) y *Diario de un sol de verano* (1987), sus dos libros poéticos, publicados en el marco del Instituto de Estudios Canarios y la Universidad de La Laguna (en el segundo caso con un estudio de Andrés Sánchez Robayna), a los que hay que añadir la edición, a cargo de C.B. Morris y Andrés Sánchez Robayna, de las *Obras completas* (1993), editadas por el Aula de Cultura de Cabildo de Tenerife, y la nueva edición de *Lo imprevisto* (2013), con textos de Régulo Hernández, La Espera ediciones, Barcelona / Tenerife. En fin, nosotros mismos hemos intentado aglutinar su poesía completa y su obra ensayística relacionada con el arte y la literatura en *Poesía completa y prosa crítica sobre arte y literatura* (2014), que ha aparecido en la colección “Surreal” de la editorial de la revista *La Página*.



—de la que es su principal baluarte— y *Gaceta de Arte*, donde publica algunos de sus textos más comprometidos con el surrealismo. Por el momento, detengámonos en desbrozar los principales eslabones vitales de la patente vocación intelectual y de compromiso de este poeta-ensayista autodidacta.

Como muchos de sus compañeros generacionales, hemos de situar la primera piedra de la precocidad artística de López Torres en *Hespérides* (1926-1929), semanario tinerfeño que, desde un inicio, cuenta en su cuadro de redacción con quienes, a la postre, serán algunos de los protagonistas más relevantes de *Gaceta de Arte*. En *Hespérides* toman cuerpo dos opciones estéticas que, con el tiempo, se comprobaría que serían totalmente incompatibles: por una parte, la encarnada por figuras como Verdugo, Tabares Bartlett o Zerolo, modernistas que escriben «con los estereotipos retóricos inherentes a todos los epígonos», un modernismo «aliado por razones de supervivencia a los herederos del regionalismo acérrimo» (Amado Santana 1985:32); y, de otra parte, participaba en esta revista la línea de *los nuevos*, que pretendía limpiar de impurezas el panorama creativo. Esteban Amado (1985: *ib.*) nos aclara que estos poetas nuevos que conforman la tendencia renovadora —y entre los que se encuentra el joven López Torres— «orientan sus miras hacia la investigación de la imagen capaz de acercar dos elementos lógicamente distanciados».

Por esta misma época, López Torres comparte sus inquietudes de juventud en el seno del grupo santacrucero *Pajaritas de Papel*, así como en la tertulia que José María de la Rosa y, especialmente, su hermano Julio Antonio tenían en «la casa azul», situada en la calle Barranquillo de Santa Cruz. Así la describe el propio José María de la Rosa:

La tertulia del despachito fue evolucionando y convirtiéndose en un grupo muy interesante en el que se conjuntaron la poesía, la literatura y las artes plásticas, según las diversas aficiones de cada cual. Todos comenzaron su colaboración en las revistas locales, de las cuales cabe destacar —si bien la cronología puede ser inexacta— «Hespérides», dirigida por Rafael Peña León; «Cartones» a cargo de Juan Ismael y mi hermano y «La Rosa de los Vientos» al cuidado de Ángel Valbuena y Juan Manuel Trujillo³.

Sobre *Pajaritas de Papel* es, también, José María de la Rosa quien anota su relación con todo el proceso de evolución estética que se comenzaba a plasmar en los distintos suplementos periodísticos y revistas capitaneados por «los nuevos»:

Tengo que dar un poco marcha atrás para situarnos en los años en que comenzaron a dar muestra de vida activa, aquellos hombres —al menos los principales—, que después compusieron la redacción de «Gaceta de Arte». Este tiempo sería el

³ En efecto, la cronología es inexacta, pues *La Rosa de los Vientos* se publica antes (1927-1928) que *Cartones*, de la que solo aparece un número en junio de 1930. Más allá de este comprensible *lapsus*, nos llama la atención el hecho de que el poeta vea una continuidad en la labor de todas estas revistas; C.B. Morris (1979: 344) también aprecia este *continuum* entre esta serie de publicaciones, a las que califica como «revistas literarias de tan corto vuelo».



transcurrido desde 1925 al advenimiento de la República. Había por entonces en Santa Cruz un grupo de jóvenes, —muy jóvenes—, escritores que componen «Pajaritas de Papel»⁴.

En el mismo artículo, el autor de *Vértice de sombra* añade más adelante esta valiosa revelación:

Casi todos los hombres que primitivamente formaron las filas de «Pajaritas de Papel», continuaron sus lecturas y jamás le perdieron la cara al tiempo en que vivían. Por el contrario fueron cobrando lentamente posiciones más y más actuales, especialmente por sus contactos con el extranjero; hasta que los viajes por Francia y Alemania de Eduardo Westerdahl, pusieron en marcha la idea de crear una revista de alto contenido intelectual, y esta fue «Gaceta de Arte». Nació su primer número en 1932. Y la compusieron autodidactas y universitarios. Su primer cuadro de redacción estaba formado por Eduardo Westerdahl como director y Domingo Pérez Minik, Francisco Aguilar, José Arozena Paredes, Óscar Pestana, Domingo López Torres y Pedro García Cabrera, como redactores, ocupando este último la secretaría de redacción. Tres años más tarde entramos en «Gaceta», Agustín Espinosa García, Emeterio Gutiérrez Albelo y el que esto escribe, que desempeñó la secretaría de redacción.

Así, pues, en este ambiente se fue poco a poco gestando la personalidad creadora y crítica de López Torres, cuyo bagaje cultural e intelectual fue enriqueciéndose notablemente y, sobre todo, se comenzó a asentar en unas coordenadas claras de modernidad que fueron las que guiaron los designios de toda una generación.

La siguiente parada en esta travesía es *Cartones*⁵, revista cuyo nacimiento se anuncia desde 1928, cuando aparece en *La Gaceta Literaria* una suerte de manifiesto, dedicado a Rafael Alberti, que anuncia el nacimiento de este proyecto⁶:

⁴ Estas apreciaciones las realiza José María de la Rosa en su artículo «La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte* III», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (29 de octubre de 1977). A esta tertulia santacruceña de juventud ha dedicado Pilar Carreño Corbella una interesante monografía (1998), titulada *Pajaritas de Papel. La frágil seducción*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

⁵ De esta revista existe edición facsímil con preliminar de Andrés Sánchez Robayna y con un estudio de Nilo Palenzuela («El proceso de las revistas canarias de vanguardia: de “La rosa de los vientos” a “Índice”») (1992: 19-39). Erróneamente, Rodríguez Padrón (1992) señala que de *Cartones* se publicaron tres números.

⁶ *La Gaceta Literaria*, n.º 36, (1928). Desde las páginas de esta revista señera en su época, Giménez Caballero envía «un cordial radiograma de saludo para la fiesta de la botadura [de *Cartones*]». El manifiesto lo firmaban José Antonio Rojas, Pedro García Cabrera, Guillermo Cruz y Juan Ismael. No cabe duda de que, en esta misma órbita y con el mismo imaginario creativo, podemos situar a otros autores como al propio Domingo López Torres o a Julio Antonio de la Rosa, además de a los alumnos de la Escuela «Luján Pérez», como Felo Monzón o Santiago Santana (además del citado Juan Ismael).



Nuestra nave: *Cartones* [...] no se debatirá en un estrecho marco regional. Degolladora de rutas, pasará el *carrousel* de nuestras siete cajas de colores por las cristalizaciones de espumas ignoradas. [...] En el astillero atlántico construimos nuestra nave: *Cartones*. En su roll, cuatro cazadores de estrellas marinas intentan captar con su escafandra fanfarrona, los cimientos de un arte propio. Arte isleño. Arte cosmopolita. En las jarcias voltijan los siete corazones de las islas, que subiremos a los mapas en sonrisa depurada y construida.

Aquí queda patente el deseo de universalizar la insularidad o, más exactamente, hacer de la insularidad un hecho universal. Hasta cierto punto, *Cartones* supuso un paso adelante con respecto a *La Rosa de los Vientos* por la impronta que otorgó al mayor peso que, en la interpretación desde principios universales, vino dado de lo insular por la atención a los valores plásticos. Esta posición casa perfectamente con esa constante que signa toda la vida creativa de López Torres: el hecho de saberse creador y crítico desde una posición geográfico-cultural bien delimitada. En palabras de Miguel Martínón (1996: 106):

Los animadores de esta publicación [*Cartones*] se empeñaron en definir una poética *insular*, que se proponía distanciarse de cualquier estética regionalista y situar su creación bajo el signo universal de la literatura y el arte modernos. Pero, al mismo tiempo, aquellos jóvenes defendían una práctica creadora que hundiera sus raíces en los hechos característicos de la historia y la naturaleza de las Islas.

En este marco es en el que podemos situar la gestación de *Diario de un sol de verano* (1929), así como la obra primeriza de alguno de sus compañeros como el *Tratado de las tardes nuevas*, de Julio Antonio de la Rosa o José Antonio Rojas. En esa *opera prima* inconclusa, López Torres nos ofrece instantáneas del mar en su constante —y definitoria siempre— metamorfosis⁷ (y, eso mismo, es el arte nuevo). Para los poetas de esta hora, el mar, más que un tema e, incluso, más que un eterno elemento simbólico, es un horizonte que marca una forma de mirar o, más bien, de contemplar —y enfrentar(se)— la vida y el mundo. Este carácter contemplativo hace que el poeta se compenetre con lo contemplado «[...] porque si el mundo presta un pedazo suyo, la otra parte que falta para la obra —la más importante: interpretación y organización— tendría que sacarlas el artista de su propio espíritu» (Pestana Nóbrega 1990: 59). En otro lugar, también Ernesto Pestana Nóbrega (1990: 51) —uno de los referentes y modelos críticos de López Torres, sin duda— incide en este principio vertebrador del arte de los poetas nuevos, al reconocer que «el sentimiento y la emoción del paisaje, el íntimo latido de compenetración con lo contemplado, mar o tierra, no ha escapado a la producción creadora o crítica de esta nueva generación canaria». El propio López Torres en uno de sus artículos llegó a afirmar algo similar:

⁷ Buena muestra de la presencia de estos conceptos —*mirada, mar, contemplar*— son los dos artículos que dedica al pintor y poeta Juan Ismael: «Dibujos. Juan Ismael: *Poemas marinos*», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (16 de diciembre de 1930) y «Nota de arte. 2.ª exposición Juan Ismael», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (14 de marzo de 1932).



El pintor impresionista tenía que pensar que no iba a pintar las cosas, sino el color de la luz sobre las cosas. *Y que la obra no se conseguía trabajando, sino contemplando*: más que saber pintar, *había que saber contemplar*. Cuando el artista lograba impresionarse artísticamente, ya estaba lograda la obra⁸.

Es, precisamente, por ello por lo que el verdadero protagonista de sus primeros poemas y textos críticos es el paisaje contemplado⁹, siempre en firme comunión con su espíritu creativo. Es, justamente, esta marca una de las que preside la exposición que los alumnos de la escuela grancanaria «Luján Pérez» realizan en Tenerife en el mes de mayo de 1930. Esta escuela forma parte de ese «proyecto interpretativo del mundo insular que sitúa a Canarias en el ámbito de la cultura moderna»¹⁰. En sus obras pictóricas el paisaje de las islas aparece caracterizado por elementos universalmente insulares, trascendiendo planteamientos decimonónicos que solo tomaban lo específico de cada una de las islas. Pintores y escritores crean amparados en un mismo proyecto generacional. Este mismo planteamiento es el que intentó brindar *Cartones*, que «ofrece un nuevo sentido al proyecto universalista. La naturaleza insular espera como antes la voz, la palabra o el gesto pictórico para encontrar su existencia» (Nilo Palenzuela 1992: 28).

A partir de este momento comienza el diálogo entre el poeta y el crítico, pues a pesar de que López Torres no deja de dialogar en y con la palabra poética, es ahora cuando comienza a publicar en la prensa periódica diferentes artículos; el primero de ellos sale en *Altavoz*, publicación dirigida por su amigo Pedro García Cabrera, quien, en este mismo año, por el mes de mayo, publicaría en *La Tarde* su esencial artículo «El hombre en función del paisaje». En muchos de estos trazos críticos podemos encontrar puntos de convergencia entre la reflexión y la creación poética, en sintonía con la peculiar manera que autores como él mismo y, sobre todo, Agustín Espinosa tenían de afrontar la crítica literaria en particular y la artística en general. No hemos de olvidar que por esta época López Torres se encuentra ligado a las actividades del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife junto a Pedro García Cabrera o Eduardo Westerdahl, con los que ya había establecido nexos desde *Hespérides*. En este ámbito ofrecerá algunas charlas, aunque será *Gaceta de Arte* la

⁸ «En el círculo de Bellas Artes. Exposición Brandt», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (10 de noviembre de 1931); reproducido en *El Socialista*, n.º 15, Santa Cruz de Tenerife (16 de noviembre de 1931), con el título de «Notas. Brandt». El subrayado es nuestro.

⁹ Junto a los dos artículos citados en la nota 7, el paisaje se erige en bastión fundamental para la reflexión en otros artículos, como los que citamos a continuación a modo de ejemplo: «Julio Antonio de la Rosa: *Tratado de las tardes nuevas* (Pajaritas de Papel) Tenerife. 1931», *Gaceta de Arte*, n.º 1 (febrero de 1932), «Nota de Arte. Exposición Servando del Pilar», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (25 de febrero de 1932), «Psicogeología del surrealismo», *Gaceta de Arte*, n.º 13 (marzo de 1933) o, también, «Expresión de Gaceta de Arte. ¿Qué es el surrealismo?», *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (10 de mayo de 1933).

¹⁰ Nilo Palenzuela, «La exposición de la escuela Luján Pérez en 1930: un encuentro generacional», *Jornada literaria*, diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife (8 de enero de 1983).



palestra desde la que López Torres catapulte su visión más crítica y comprometida sobre cuestiones de actualidad de variado —y moderno— signo.

En efecto, *Gaceta de Arte* supuso para todos los jóvenes creadores de este momento una tarima universal desde la que plantear con plena libertad y con consciente ímpetu sus ideas sobre el arte y la actualidad política y cultural pero, sobre todo, en torno a *Gaceta* se aglutina el grupo surrealista canario, que encontró en esta publicación un lugar en el que desarrollar sus inquietudes artísticas a la luz del ideario bretoniano con un alto grado de pureza. Esa pureza surrealista se puede ver tanto en las peculiares y personales voces de sus representantes más expresionistas, como Espinosa o el propio López Torres, como en el planteamiento —que es el que más se acerca a la escritura automática—, que Pedro García Cabrera ofrece en *Dársena con despertadores* (1936). Esta importancia de la *vertiente surrealista* ya es puesta de manifiesto por Miguel Pérez Corrales (1988: 88):

Abierta a varias corrientes modernas, [*Gaceta de Arte*] es obra en lo esencial de Eduardo Westerdahl, pero no sería tan celebrada hoy sin la presencia de la «facción surrealista», como la llamará muchas décadas después Domingo Pérez Minik, y sin el viaje de Breton y Péret a la isla (en el que, todo sea dicho, fue crucial su disponibilidad, pero que no hubiera tenido lugar sin Domínguez y sin la existencia de esa «facción»)¹¹.

No es extraño, así, que el torbellino que suponía la escritura de López Torres ya por este momento encontrara fácil acomodo tanto en esta publicación como en la sección que el rotativo *La Prensa*, bajo el marbete de «Expresión de G.A.»¹², había iniciado. De este modo, no es extraño tampoco el ímpetu con el que aborda hechos esenciales en el devenir artístico de la isla, como la exposición de su amigo Óscar Domínguez en 1933. En este sentido, con Miguel Pérez Corrales (1998: 90) convenimos en que en *Gaceta* «López Torres se afirma poco a poco como un buen crítico de arte, en la línea inaugurada en las islas por la finura del desaparecido Ernesto Pestana Nóbrega, de quien en cierta manera coge la antorcha». En los once ensayos de López Torres que aparecen en *Gaceta de Arte* esa finura crítica se muestra en todo

¹¹ Precisamente a José Miguel Pérez Corrales debemos los estudios que con más rigor y profundidad han abordado la reconstrucción crítica del movimiento surrealista en Canarias (1982: 667-743 y 1986). En este sentido, resultan realmente de gran utilidad crítica las publicaciones y notas que, de manera regular, aparecen en su blog www.surrint.blogspot.com.es, referencias a las que hay que añadir últimos títulos en su labor investigadora como son *Caleidoscopio surrealista* (2011) y *Surrealismo: el oro del tiempo (signos y avatares de una aventura permanente)* (2014), ambos editados en *La Página ediciones*.

¹² Bajo este título genérico publica los siguientes artículos: «Expresión de *Gaceta de Arte*. ¿Qué es el surrealismo?», *loc. cit.*, «Expresión de *Gaceta de Arte*. El surrealismo», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (17 de mayo de 1933), «Expresión de *Gaceta de Arte*. La exposición del Círculo de Bellas Artes de Tenerife», *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (21 de diciembre de 1932) y, finalmente, «Expresión de *Gaceta de Arte*. Un film de René Clair», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (26 de enero de 1933), reproducido en *Avance*, n.º 80, Las Palmas de Gran Canaria (2 de febrero de 1933).



su esplendor afrontando tanto crítica literaria como pictórica, aunque sobresalen los párrafos críticos sobre el movimiento bretoniano.

Casi en los albores de la guerra, López Torres aborda en marzo de 1935 la creación de *Índice*, revista de la que solo aparece un número. Por esta época regentaba una librería en la capital tinerfeña, donde seguía reuniéndose con sus amigos de *Gaceta*:

López Torres poseía por aquel entonces —1935, 1936— una librería-estanco que se llamaba *Número 5*, donde nosotros satisfacíamos nuestros más caros vicios: los libros y el tabaco. Reunidos en tertulia vespertina muchos amigos: Jesús Pérez, Pepe Yanes, Miguel Martín, Ortiz Rosales, Agustín Espinosa, Domingo Pérez Minik, Perico García Cabrera y el que esto escribe (estos últimos pertenecientes a *Gaceta de Arte*, revista internacional de cultura entonces en su mayor apogeo), charlábamos amistosamente, pero donde no faltaba la polémica por la disparidad de ideas e ideales. Se hablaba mucho de política y otro tanto de la literatura actual. El 27 y el 98 constituían la parcela española; se hablaba mucho, también, del surrealismo francés. Y se dibujaban influencias de Breton, Éluard, Artaud, Tzara y tantos otros. Por lo general, la espada de fuego del surrealismo nos había atravesado mortalmente: su estilo, su escuela, su placer erótico. Domingo y yo coincidíamos en los gustos poéticos, [...] ¹³.

En *Índice* adquiere mayor contundencia esa radicalidad que caracteriza a López Torres en sus planteamientos políticos. En las páginas de esta revista publicó una entrevista de signo político realizada a André Breton; la misma apareció justo ese año en el libro del surrealista francés titulado *Position politique du surréalisme*. Precisamente en la visita que Breton, junto a Jacqueline Lamba y Benjamin Péret, realizó a Tenerife con motivo de la exposición surrealista, auspiciada por el grupo de *Gaceta de Arte*, López Torres tuvo la oportunidad de conocer al autor de *Nadja* y escribir sobre este evento distintos artículos, que saldrían a la luz en *La Prensa* y *La Tarde*.¹⁴

¹³ José María de la Rosa, «Perfil y recuerdo de Domingo López Torres», *Jornada literaria*, n.º 133, diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife (3 de diciembre de 1983). Por su parte, Domingo Pérez Minik (1974: 7) hace notar que, antes de la llegada de Breton y su séquito, los poetas canarios ya estaban preparados para recibir, sin ninguna resistencia, el credo bretoniano, pues sus espíritus ya estaban infectados por él: «Cuando llegaron a Tenerife André Breton y Jacqueline Breton y Benjamin Péret, ya se había publicado *Crimen*, de Agustín Espinosa; *Transparencias fugadas*, de Pedro García Cabrera; *El enigma del invitado* [sic], de Emeterio Gutiérrez Albelo. Lo que quiero decir es que existía un ámbito muy propicio a esta conquista surrealista. Estos tres libros más las poesías sueltas de Domingo López Torres, Juan Ismael González y José María de la Rosa afirmaban muy fuertemente esta querencia literaria». Este mismo artículo aparecerá con el título de «En el cincuentenario de un manifiesto. La conquista surrealista de Tenerife» en *El Museo Canario* (1975-1976), xxxvi-xxxvii, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 332-337.

¹⁴ Estos tres artículos fueron: «Crónicas de *La Prensa*. André Breton y Tenerife», *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (25 de abril de 1935), «Una cruzada internacional de arte surrealista», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (10 de mayo de 1935) y «En el Ateneo. 1. Exposición colectiva de arte surrealista», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (17 de mayo de 1935).

El año en que estalla la guerra civil López Torres es apresado y llevado a la prisión de Fyffes, donde convive junto a su amigo Luis Ortiz Rosales, el mismo que había realizado la portada del único número de *Índice*. Allí escribe los poemas de *Lo imprevisto*, buena muestra de que solo la autenticidad surrealista puede llevar al papel la escritura de situaciones límite y de un estado personal extremo; Rosales ilustrará esta obra, que, junto a *Crimen*, *Dársena con despertadores*, *Enigma del invitado* y *Vértice de sombra*, conforma una de las referencias clave del surrealismo en Canarias¹⁵. En el mes de febrero del año siguiente, López Torres es vilmente lanzado desde un barco nodriza al mar en un saco, lo que supone uno de los desenlaces vitales más crueles en el seno de los intelectuales canarios del siglo xx. En palabras de C.B. Morris (1983: 20), «los que le sacaron al mar en febrero de 1937, para meterle en un saco y tirarle al agua, eliminaron un talento y una sensibilidad finísimos que habían dejado su huella en la literatura, la política y el psicoanálisis».

Este drástico final, que encuentra su cobarde explicación en su compromiso republicano, trunca, como ya hemos anunciado, la edición de sus dos libros poéticos, así como la de un libro que, bajo el título de *Surrealismo*, pretendía recoger toda su labor crítica sobre el movimiento bretoniano¹⁶. Este silencio vital, que se produjo cuando contaba con tan solo veintiséis años, no oscurece su obra —puesta siempre en valor por sus amigos— y, como veremos a partir de ahora, justifica plenamente tanto la atención crítica que ha merecido como la actualización y revitalización de su legado crítico y personalidad creadores que, a través de este estudio, proponemos.

UN PROSISTA DE SU TIEMPO

De la fina prosa ensayística de López Torres se desprende una cultura sumamente consistente, la propia de un hombre que marcha al compás de su época. Ideología crítica y arte literarios conformarán en ella una moneda única e indivisible: sustancia del discurso y forma discursiva exhiben la plenitud de su erudición, propia de un culto y atento lector. La atención —y la intención— crítica irradia hacia distintos centros artísticos de interés, como la pintura, la escultura, la arquitectura o la literatura; las figuras y tendencias tratadas parten de las islas hacia el panorama internacional más próximo, el europeo, a la par que este panorama es abordado y atraído por su pluma con una forma de contemplar que determina al observador como ente cuya pertenencia se siente ligada a un marco geográfico y cultural muy

¹⁵ Para Andrés Sánchez Robayna (1987: 12), *Lo imprevisto* es «uno de los libros capitales del surrealismo en Canarias y uno de los más altos ejemplos de ese movimiento en nuestra lengua».

¹⁶ La edición de esta monografía venía anunciándose en *Gaceta de Arte* desde 1933. También había preparado, junto a Eduardo Westerdahl, una monografía, a la postre publicada en Zúrich, sobre Hans Tombrock, a quien había dedicado previamente dos artículos: «Arte social: Hans Tombrock», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (24 de enero de 1934), reproducido, con adiciones, en *Gaceta de Arte*, n.º 25 (abril de 1934) y «En el Círculo de Bellas Artes. 2.ª exposición Hans Tombrock», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (10 de noviembre de 1934).



concreto, el insular. Esto que decimos se adivina en sus reseñas sobre exposiciones de autores insulares y sus finas observaciones sobre autores y obras literarias de su entorno más próximo. Por otra parte, otro marco al que López Torres se acercó —más bien, en el que buceó— fue el surrealismo, así como también dialogó críticamente con sus teóricos y autores literarios y plásticos, a quienes dedicó algunos de sus artículos críticos de estilo más encendido. En rigor, se sentía vigorosamente atraído por el movimiento surrealista por lo que significaba como signo transformador, así como por la radicalidad en los objetivos que perseguía, lo que tiene como respuesta crítica una vehemente contundencia expresiva. En palabras de Miguel Pérez Corrales (1982: 737),

[...] es López Torres el teorizador fundamental del surrealismo en el grupo tinerfeño; es, también, en el complejo espectro de la vanguardia española de los años 20 y 30, uno de sus más lúcidos y sagaces analistas.

Así, pues, el carácter internacional y la beligerancia crítica serán dos de los anclajes que otorgarán amplia relevancia a sus prosas críticas. De este modo, desde el primero de ellos, que dedica a Juan Ismael —pintor y poeta con el que coincidió en la revista *Cartones*—, deja ver con claridad algunas claves que posteriormente, y de manera casi obsesiva, serán elementos recurrentes para su crítica: conceptos como *geometría, esquema, sobriedad, espontaneidad, forma, síntesis, primitivismo* de aquello que es constante e inalterable son términos de análisis asiduamente cautivados por su pluma al escrutar los cuadros de este pintor insular, pues suponen un intento por eliminar lo accesorio y caduco a la par que, también, se convierten en un intento por centrar la contemplación pictórica en lo puramente formal en dos dimensiones, a la manera cubista de Amédée Ozenfant:

Abierta la geometría en sus primeras páginas, Juan Ismael vio que la longimetría era la idea de la línea, y que la línea tenía una sola dimensión; que la planimetría era la idea de la superficie, y que la superficie tenía dos dimensiones. Con estas ideas tan primitivas comenzó sus dibujos marinos (más tarde poemas) y los terminó. El tiempo y el estudio fueron pasando las hojas y vio que había cuerpos geométricos, que cuatro triángulos de lados iguales hacen un poliedro, y que cuatro cuadrados, un cubo. Así al pasar las hojas fueron pasando Kandinsky, Carrà, Chirico, Grosz, Picasso¹⁷.

De esta manera, la orientación universal de la pintura ismaeliana en este momento traza un surco de modernidad en el eterno Atlántico muy sugerente para la mirada escrutadora de López Torres. Como en el caso de la poesía insular de esta hora, abstracción, depuración y selección son signos de lo moderno que singularizan el arte propio como netamente universal.

¹⁷ «Dibujos. Juan Ismael: *Poemas marinos*», *loc. cit.*

Y, precisamente, son estos aspectos que hemos señalado, junto al inevitable nexo de la amistad, los que le atrajeron para reseñar obras poéticas de sus compañeros de viaje en caminos abiertos en los mares más internacionales, como Julio Antonio de la Rosa, Pedro García Cabrera y Emeterio Gutiérrez Albelo. En el primer caso, López Torres valora en el autor de *Tratado de las tardes nuevas* (1931) —esbozo poético de la obra de este navegante por mares de luz y color— los mismos valores trascendentes que en Juan Ismael:

En la tarde de todas las tardes, y en este amanecer de tardes nuevas, este tratado —más allá de la glosa y del ensayo— de verdaderas tardes escapadas al tiempo —sin día, mes ni año— entre las manos de todos los amigos que, sin tener, tenemos algo más que añadir a su recuerdo, va llenando de luz y de color nuestros paisajes.

Ese valor como promesa que López Torres atribuye a su amigo fallecido en el plano poético será el mismo que aplique a un canario universal de los mares surrealistas, Óscar Domínguez, fiel antena catalizadora de las últimas tendencias desde París. En el caso de Gutiérrez Albelo y García Cabrera, será la autenticidad —como en la poesía de Julio Antonio de la Rosa— el valor fundamental de dos obras, *Romanticismo y cuenta nueva* (1933) y *Transparencias fugadas* (1934) —ambas editadas por *Gaceta de Arte*—, que marchan al compás de su época; las obras de Gutiérrez Albelo y García Cabrera abren nuevos horizontes creativos en el débil panorama insular y hunden sus raíces genésicas en campos universales más fértiles¹⁸:

Estos dos libros de poesía editada por *Gaceta de Arte* perfilan el carácter universal de la revista, lejos de un superficial concepto de regionalismo, pero preocupada por la constante de darle personalidad artística a las islas y de incorporarlas a la cultura con lo genuino, espontáneo y no rebuscado que es, y será siempre, lo verdaderamente exacto y auténticamente regional.

Como redactor desde sus inicios de *Gaceta de Arte*, López Torres afirma desde muy pronto el carácter netamente internacional de esta publicación, elemento que se deja entrever en reseñas como la anterior y en artículos que da a conocer tanto en la propia revista como en los periódicos *La Tarde* y *La Prensa*, en los que encuentran acomodo sus incisivos renglones sobre la modernidad. De todas formas, su apasionamiento en cuanto a la crítica literaria y pictórica no fue siempre positivo; así, al menos, se desprende de otras dos interesantes reseñas: una sobre la segunda exposición Juan Ismael y otra sobre la *Antología* de Gerardo Diego. En la primera, publicada año y medio más tarde¹⁹, critica el estatismo y la falta de diálogo crítico del pintor con su propia obra, a la que considera anclada a unos patrones que, más allá de la depurada técnica, recuerdan a otros momentos y otras motivaciones que,

¹⁸ «Dos libros de auténtica poesía», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (19 de diciembre de 1934).

¹⁹ «Nota de arte. 2.ª exposición Juan Ismael», *loc. cit.*



ahora, en una época marcada por la conflictividad, no tienen una trascendente significación:

Esta segunda exposición de Juan Ismael es continuación de aquella primera, sin que se note una verdadera distancia en tiempo y ejecución.

[...]

Juan Ismael está muy lejos aún de poder lograr plenamente las figuras, que deberían construir completamente el cuadro, pasar decididamente a un primer plano. Pero Juan Ismael tiene demasiado miedo a abandonar el paisaje. Si de sus cuadros desapareciesen de pronto las figuras, no pasaría nada. Pero si, por el contrario, desapareciese el paisaje, las figuras se vendrían solas al suelo.

En la primera exposición «iba —Juan Ismael— por el hilo más tenso de sus atisbos geniales lleno de precipitadas sugerencias: Mense, Dix, Spies, Picasso (4.º viraje)». Hoy podemos ya precisar las individuales tendencias que afortunadamente le arrastran: Mense, Spies²⁰.

Juan Ismael vive con sus cuadros en un mundo irreal, fuera de la dinamicidad de la época, lejos de todo movimiento social y de todo problema.

Tampoco fue excesivamente positiva la reseña que en *Gaceta de Arte* (n.º 5, junio de 1932) escribe sobre la *Antología (1915-1931)* de Gerardo Diego. Junto a algún que otro poeta cuya presencia echa en falta —la de Ramón de Basterra²¹—, critica, como no podía ser de otra manera, el carácter incompleto y parcial de esta antología; de hecho, entre los autores allí antologados solo merecen su atención Lorca, Alberti, de quien dice que es el mejor poeta de España, y Pedro Salinas. Y no nos extraña que sean —y hayan sido— estos tres autores los que con mayor insistencia hayan llamado a la puerta de su labor poética, justamente por haberse salido de normas estrechas y estancadas al apreciar en esa nebulosa que es la creación estética un estímulo constante para edificar un paisaje poético justo, nuevo, auténticamente vital.

Como reiterará López Torres en más de una ocasión, solo se puede ser revolucionario en materia artística rompiendo drásticamente con todo anclaje al pasado: destruir estos nexos es la primera piedra para construir un arte nuevo, de la época. Este, el de época, es otro concepto clave, como ha reseñado C.B. Morris (1983: 18):

²⁰ Con casi total seguridad, López Torres tenía a mano —y ya había leído— el libro de Franz Roh *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente* (1927), que se había publicado en *Revista de Occidente*. Hay de esta obra edición facsímil (1997).

²¹ Sí aparecen composiciones de Ramón de Basterra en la edición ampliada de esta polémica *Antología*, cimentada ahora a partir de un criterio historicista. Para Andrés Soria Olmedo (1991: 51-52), «el grupo que puede formarse con los poetas cuya ausencia se lamentó en el curso de la polémica de 1932 presenta otro cariz, porque sus problemáticas son, en distinto grado, contiguas a las del grupo dominante. El más lejano es quizá Ramón de Basterra (muerto en 1928) [...]». El propio Juan Ramón Jiménez, en un artículo titulado «Poesía en soledad» (*Heraldo de Madrid*, 29 de marzo de 1934), ya criticaba la ausencia, entre otros, de Ramón de Basterra en la primera edición de la citada *Antología*.



Los escritos de López Torres contienen una serie de palabras y frases claves: una de ellas es época; otras, tales como *burguesía, nuevo orden y nueva cultura*, demuestran el carácter internacional de sus preocupaciones, emparentándole con los escritores franceses e ingleses que, durante los años 30, abogaban por un cambio radical en la sociedad.

El concepto de *arte epocal* —de la época que no de época— solo puede trascender el estatismo histórico a través de la destrucción, desde una óptica auténticamente personal, de los patrones aprendidos y de la superación de la frialdad técnica, que es trampolín para logros mayores. Este lastre es el que López Torres observaba en Juan Ismael y, por el contrario, alaba en Servando del Pilar, en una reseña publicada en *La Tarde* solo algunas semanas después de que saliese en el mismo periódico la que versaba sobre Juan Ismael²², pues el artista segoviano afincado en Gran Canaria supo superar todo aprendizaje y estar abierto a lo más novedoso:

Conocedor de todas las escuelas, de todas las técnicas, logradas en un aprendizaje constante, no tuvo la tranquilidad —la dejadez— suficiente para descansar cómodamente en lo aprendido, sino que inquieto, desde las avanzadas, oteaba desde nuevos paisajes nuevos horizontes y nuevas posibilidades. Así llegó a encontrarse completamente solo. Acompañado de la soledad de sus cuadros. Así llegaron a clasificarle cómodamente entre los «independientes».

[...]

Sus desnudos —cuerpos jugosos envueltos en una extraña luminosidad— que dan una sensación de fruta madura cristalizada, se deben a una imaginación privilegiada. Sobre él pesa una acertada recomendación: «Para los jóvenes es bueno tener un modelo; pero corred la cortina mientras pintáis; mejor es pintar de memoria, así vuestra obra os pertenecerá a vosotros».

[...]

Sus dibujos caen dentro del área de atracción del formidable genio de Picasso. La juventud se alista orgullosa en este ejército capitaneado por ese genio de las cuatro esquinas. Hermann Huber, dentro de las últimas modalidades, pretendiendo un a manera de entronque con el impresionismo, se deja voluntariamente —él lo ha dicho— influir por Renoir.

Ese carácter poliédrico, perspectivístico, de renovación constante es el que hace actuales los cuadros y obras de Servando del Pilar. Esta variedad de asedios de «ese genio de las cuatro esquinas» con respecto al arte, que es capaz de distanciarse de sí mismo y de la obra creada para, en su siguiente propuesta pictórica, descubrirse nuevamente como ser primitivo en el terreno de la creación es lo que resalta el talante universalmente perenne de su producción. Precisamente el término *esquina*²³ es el

²² «Nota de arte. Exposición Servando del Pilar», *loc. cit.*

²³ En «Picasso: cubismo» (*Gaceta de Arte*, n.º 7, agosto de 1932) señala que Picasso nace en Málaga «con las innumerables *esquinas* de su genio»; en «Expresión de *Gaceta de Arte*. El surrealismo», *loc. cit.*, al referirse a Óscar Domínguez, afirma que ensambla las formas más audaces «desde las más ocultas *esquinas*»; también en «Aureola y estigma del surrealismo» (*Gaceta de Arte*, n.º 19, septiembre



que, a nuestro juicio, mejor simboliza esa andanza del creador que, por distintos vericuetos y resquicios de su intuición creadora, llega por diversos caminos igualmente posibles (la palabra *posibilidad* o su plural es también empleada por López Torres en bastantes ocasiones) a concretar las abstracciones de su instinto en el lienzo. Una emoción semejante le despierta el hecho de observar los cuadros del pintor Álvaro Fariña, del que ensalza su personal enfrentamiento con los estímulos que construyen su arte, su autenticidad más allá de moldes²⁴.

Pero, sin duda, es Picasso —a quien dedica un poema, y *Gaceta de Arte* distintos artículos y un número completo, el 7, además de otras distintas embestidas críticas y poéticas en su penúltimo número, como el poema de José María de la Rosa «Ante la anatomía de Picasso»— el artista moderno que más emoción despierta en López Torres, si dejamos de lado el arte social de otros creadores europeos, como veremos más adelante. Al pintor malagueño, junto al poema ya reseñado, dedica su artículo «Picasso: cubismo», así como distintas referencias en otros tantos artículos, como el que escribió una vez inaugurada la muestra de arte surrealista de mayo de 1935. Es el padre del cubismo, de las líneas y las formas en dos dimensiones, el descubridor del mundo a su manera, desde el silencioso eco de la sugerencia:

Así, en un desván del mundo, fue encontrado el cubismo como una pizarra llena de figuras geométricas donde la falta de limpieza superpone nuevos cuerpos a viejas formas borrosas. En estas regiones Picasso se encuentra de pronto al margen de la naturaleza y alejado de las corrientes estéticas: es cuando los críticos de arte comienzan a descubrir nuevamente a Picasso. Picasso adquiere entonces una de las disciplinas más rigurosas y difíciles: saber callar.

Arte pensado, alejado de todo convencionalismo figurativo y embebido en un mar de posibilidades es la consigna que despierta el genio creador andaluz en emocionados párrafos como el anterior.

De otro signo, aunque bajo la misma áurea de marchar a compás con su tiempo, es la atención que le merecen a López Torres George Grosz, Erwin Piscator y Hans Tombrock. Al primero dedica su texto «Arte social: George Grosz» (*Gaceta de Arte*, n.º 1, marzo de 1932); el manifiesto carácter ideológico de estos textos para nada hay que interpretarlo como propio de un estilo panfletario o propagandístico

de 1933) expone que «los valores éticos, estéticos y religiosos no valen igual para una persona que para otra ni para una tendencia determinada, ni se encuentran en las *esquinas* de nuestros cotidianos paseos»; y, en fin, en otro artículo, «Lo real y lo surreal en la pintura de Salvador Dalí» (*Gaceta de Arte*, n.º 28, julio de 1934), asevera que el genio catalán «Va y viene por el subsuelo del arte español la oculta vena de un realismo naturalista que hilvana todas sus capas y recorre todos sus mares y lagunas. Esta oculta, profunda vena, puede ser aureola o estigma: depende de la *esquina* desde donde se la contemple y de la intención con que se la observe».

²⁴ Esta nota sobre Álvaro Fariña aparece en *Gaceta de Arte*, n.º 4 (mayo de 1935). A este mismo autor le dedica unas líneas en su artículo «Expresión de *Gaceta de Arte*. La exposición del Círculo de Bellas Artes de Tenerife», *loc. cit.* En esta exposición también había obras de Robert Gumblich, Óscar Domínguez, Servando del Pilar, Pedro de Guezala, Francisco Borges y Francisco Bonfín.



sino, más bien, como todo lo contrario, más si cabe si tomamos en consideración que los ensayos que dedica a estas figuras del arte social europeo son de los más extensos que López Torres escribió. La máxima en todos ellos será la de fijar artísticamente con carácter universal y con un acentuado tono propio la crudeza de la guerra sin tapujos, sin retórica cromática que falsee la verdadera emoción de la que sus creaciones parten:

Salta por sobre todo academicismo. Olvida lo fundamental en arte: lo lineal, lo pintoresco; la superficie, la profundidad, todos los patrones de belleza formularia que lleva el artista a priori al cuadro. Abandona el color, que trae un mayor lastre de técnica, y procura captar todas aquellas expresiones descarnadas, de una realidad sangrienta internacional de sótano y buhardilla, más allá de las calles céntricas, en lo más retorcido y desesperado de las ciudades, desván y alcantarilla de esta civilización capitalista; en las infectas barriadas obreras cercadas por la sífilis, la peste y el hambre, y atravesadas por fríos de indiferencia.

El arte también es denuncia de las penurias que pasan los más débiles, aquellos que han recibido la más dura respuesta de una guerra que han vivido pero que no han provocado. Esta visión comprometida, que esculpe algunas de las páginas y frases más hondamente beligerantes de López Torres —y que ya había analizado con prontitud en una nota crítica sobre Maiakovsky²⁵—, es otra forma de revolucionar el arte en todas sus formas y tendencias, venciendo, así, banales fronteras y falsos nacionalismos que dividen y separan a los países, pero no a los hombres.

La otra figura dentro del ámbito artístico social cuya obra López Torres reseña y a cuya luz iluminadora acude en estos momentos de crisis es la del dramaturgo alemán Erwin Piscator²⁶. El teatro de Piscator es revolucionariamente comprometido en la medida en que avanza hacia posiciones que desvirtúan el pasado como elemento histórico separador y hacen que el hombre afronte el futuro con aires renovados, corrompiendo cualquier forma de división en falsas clases:

A la revolución política añadió Piscator la revolución técnica. Piscator no quería llegar solamente a una nueva técnica de la escena sino que quería además terminar con la antigua distribución de las localidades en los teatros que separaba en diferentes capas sociales los espectadores de palcos, butacas y gradas.

De este modo, el espectador dejaba de serlo, formando parte protagonista de la acción dramática a la que pertenecía y que le pertenecía. Esta es una manera de construir un arte para la sociedad, de marcada tonalidad didáctica:

²⁵ Esta nota sobre el poeta ruso apareció en *El Socialista*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 2 (17 de agosto de 1931).

²⁶ Este artículo, uno de los más largos que escribiera López Torres, apareció en *Gaceta de Arte*, n.º 4 (mayo de 1932).



Meyerhold en Rusia, como Piscator en Alemania, cumplen con su época poniéndose al servicio de su clase; enseñando al mundo proletario las miserias y horrores de esta civilización capitalista; empavesando, como buques de guerra en mares de hostilidad, los teatros, con banderas de lucha.

Finalmente, una atención también especial le merece la obra de Hans Tombrock. Resulta sumamente interesante que para intentar captar críticamente la esencia de su pintura López Torres emplee expresiones y conceptos como *sótano*, *buhardilla*, así como la noción de *arte como documento*, la idea de *verismo nocturno*, y la impronta de un retratista que, como Goya, supo ver, más allá del elemento retratado, toda la carga llena de claroscuros de un entorno degradado, cruel y lleno de resentimiento. Tombrock se alinea del lado de los que luchan por abolir las clasificaciones sociales, denunciando las injusticias; como afirma el propio López Torres²⁷,

Dividiendo, entonces —con un patrón más rígido, pero más real— todo el arte en dos campos: arte burgués y arte proletario. No hay más que dos caminos —dice George Grosz—: o se alista el artista como arquitecto ingeniero o dibujante de publicidad, en el ejército, desgraciadamente organizado aún de manera feudal que desarrolla las fuerzas industriales y explota al mundo; o, reproduciendo la faz de nuestra época, pintándola y criticándola, [...].

En otro artículo del mismo cariz, López Torres se pregunta «¿en qué momentos de la historia del arte podemos señalar un arte burgués y un arte proletario?»²⁸. Claro queda que solo desde el trabajo que se realiza desde abajo, desde los más abisales territorios sociales se puede dignificar al hombre, más allá de clases, tipos y luchas, rompiendo las barreras que hacen distintos a los ciudadanos y, solo a partir de este momento, podrá florecer un nuevo momento cultural:

Después, cuando el mundo se afiance en nuevos cimientos, ya desaparecidas las luchas y las clases, sin proletarios ni burgueses, en ese día primero de un mundo mejor, comenzará la preparación cultural nueva que llegado cierto nivel creará su arte y sus artistas a su vez creará su pueblo, y en esta justa correspondencia alcanza la cultura su cielo más alto²⁹.

No es de extrañar que este radicalismo en sus principios haga que López Torres vea en el movimiento surrealista, al que dedica sus renglones críticos más encendidos, una vía de libertad creadora plena. Será el camino perfecto para indagar en los pozos del subconsciente, reprimidos por una cultura burguesa adormilada y estancada en superfluos preceptos morales. El arte, como la vida misma, solo será auténtico bajo un cielo de plena libertad:

²⁷ «Arte social: Hans Tombrock», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (24 de enero de 1934).

²⁸ «Arte al servicio del proletariado», *Índice. Revista de cultura*, n.º 1 (marzo de 1935).

²⁹ «Surrealismo y revolución», *Gaceta de Arte*, n.º 9 (octubre de 1932).



El surrealismo rompe violentamente con todo lo que se opone a la natural expansión del subconsciente, rompe con las formas de la misma manera que el impresionismo había roto con los colores. (En pintura, el surrealismo es a la forma lo que el impresionismo es al color.) Los impresionistas corroen con luz los objetos de la misma manera que los surrealistas destruyen los cuadros clásicos con vitriolo.

En el amanecer verde del primer día, comienza la estructuración entre viejos escombros, de un mundo alegre y joven, un mundo a la medida —justo, exacto—, para una humanidad mejor³⁰.

Esta posición social del surrealismo cohabitará en López Torres con la vertiente que apunta a los planos más oscuros del ser humano, aquellos ligados a sus instintos más primitivos: el surrealismo es el culmen artístico que une arte y vida. En este aspecto las tesis de Freud y sus aseveraciones sobre el mundo de los sueños y de la sexualidad serán recurrentes; así, por ejemplo, en «Psicogeología del surrealismo»³¹, donde vuelve a exteriorizar esa definición del surrealismo como superador de barreras:

Con Freud comienza el más sencillo procedimiento de análisis psíquico: la interpretación de los sueños. Durante el sueño, el subconsciente va proyectando las infinitas impresiones almacenadas, oscuras aguas estancadas en profundas alcantarillas del olvido, en imágenes incomprensibles —sin colores, entonadas en la sola escala que va del blanco al negro, como el cine— que es necesario interpretar, en la oscuridad de la noche, ante los infinitos silenciosos espectadores, en la negra pantalla del sueño, las escenas cruzadas, yuxtapuestas, enlazadas desesperadamente, transparentándose unas sobre otras. Las representaciones de un yo reprimido, estrangulado, inflexiblemente por la consciencia.

En textos como este comienzan a aflorar conceptos como los de *alcantarilla*, *subconsciente*, *oscuridad*, *noche*, *sueño*, *psicogeología* (de hecho, en otro artículo hablará de que «el caricaturista no hace más que una psicogeología del caricaturizado: estudia las diferentes capas psíquicas de una personalidad»³²), que apuntan directamente a un ingente magma interior al que el arte más actual debe dar respuesta, superando, así, las «77 tendencias de arte» —en expresión claramente irónica— en que se corrompe el panorama artístico europeo. Es así como nuestro autor se atreve a definir qué es el surrealismo³³:

Nace, pues, el surrealismo de una necesidad grande revolucionaria de destrucción que arruinará definitivamente los conceptos familia, patria, religión. Necesidad apremiante para poder construir el espíritu de la moderna juventud. Romper con todos los prejuicios de una civilización caduca; desescombrar a la humanidad de una cultura gastada; desacreditarla, arrastrar por las calles las galas de la burguesía.

³⁰ «Surrealismo y revolución», *Gaceta de Arte*, n.º 9 (octubre de 1932).

³¹ «Psicogeología del surrealismo», *loc. cit.*

³² «Opiniones. v. Salón de humoristas», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (4 de julio de 1933).

³³ «Expresión de *Gaceta de Arte*. ¿Qué es el surrealismo?», *loc. cit.*



Porque para el surrealismo no hay más realidad que la realidad interior, la verdadera expresión personal libre de toda conveniencia social, de todo control razonado, de toda dictadura moral.

Las encorsetadas estructuras sociales que dividen a la humanidad, las falsas dualidades que no dan ningún resultado, los pilares anquilosados que, como las tres, anclan a la humanidad a viejos y depauperados principios, son superados por el surrealismo, al igual que son superados con amplitud todos los «ismos», como expone, una semana después, en otro texto de espíritu igualmente combativo y revolucionario³⁴, cuyo germen —más allá de que el espíritu de López Torres ya estuviese completamente embriagado por el surrealismo— fue la exposición de Óscar Domínguez, celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife entre el 5 y el 15 del mes de mayo:

Entonces, *Documents internationaux de l'Esprit Nouveau* llegó a clasificar dieciséis «ismos» (futurismo, expresionismo, cubismo, ultraísmo, dadaísmo, purismo, constructivismo, neoplasticismo, abstractivismo, babelismo, zenitismo, simultaneísmo, suprematismo, primitivismo, panlirismo, superrealismo) y a precisar que todos ellos valen un solo espíritu nuevo mundial: descentralización.

Los «ismos» más firmes, los más dentro de la época, aquellos que habían abandonado el concepto del arte por el arte, avanzaban prodigiosamente. Algunos enrolados en las ideas políticas más avanzadas —o más reaccionarias— llegaban por último a perderse en fórmulas ideológicas, rígidas, donde la flexibilidad del arte había agotado ya todas sus posibilidades. Otras, renegando de su escandaloso origen, iban replegando a campos abstractos, descolgando disimuladamente sus etiquetas. De todos los «ismos» el más audaz, el único que supo recoger todo el espíritu combativo de nuestro tiempo, el que enrolándose al marxismo supo conservar su independencia, fue el movimiento surrealista francés. Movimiento revolucionario, antiburgués [...].

El arte burgués está muy ligado al arte representativo, falto de verdaderos nexos con el primitivismo creador del artista que el surrealismo propugna. En sus apreciaciones sobre el movimiento bretoniano, López Torres acierta al dilucidar la aprehensión, a través del subconsciente, de distintos estímulos que, posteriormente, aparecerán yuxtapuestos en el cuadro, la escultura o el poema otorgándoles su signo de autenticidad, por su carácter irrepetible; ahí reside su verdadero valor, el que le concede su universalidad:

Una aportación subconsciente, realizada plásticamente, no se puede repetir ni aun pretendiendo realizarla el mismo artista un momento después de haber terminado un cuadro, porque en el transcurso de la realización —a pesar suyo— va asociando los objetos más insospechados³⁵.

³⁴ «Expresión de *Gaceta de Arte*. El surrealismo», *loc. cit.*

³⁵ «Aureola y estigma del surrealismo», *loc. cit.*

Algunas de las obras en las que se concretan todos estos tanteos son reseñadas por López Torres en «Índice de publicaciones surrealistas en 1934»³⁶, donde, junto a las referencias a Péret, Breton o Éluard, aparece Agustín Espinosa, con su obra *Crimen*. De ella destaca, como obra revolucionaria en tantos aspectos, su asperísima carga provocativa:

Nace este libro, pues, como necesidad interior de un hombre que se levanta un poco sobre la punta de los pies y comienza, como si desconociera los más elementales principios de la hipocresía y de la estupidez, a balbucear la palabra más sincera y espontánea que en el suelo de España se haya pronunciado este año.

Estas ardientes y virulentas manifestaciones encontrarían, con la exposición de arte surrealista celebrada en Santa Cruz de Tenerife en el mes de mayo de 1935, así como con la visita de Breton, Jacqueline Lamba y Benjamin Péret a Tenerife, tres explosivos relatos críticos. Cronológicamente, el primero fue publicado unos días antes de su llegada³⁷, y está dedicado a la obra bretoniana *L'Air de l'eau*, que incluye un poema —que el propio López Torres traduce— inspirado en la isla, pero *pensado* fuera de ella. La aportación de esa sensibilidad foránea concreta la abstracción de la isla o, lo que es lo mismo, de todas las islas universalizando su presencia, redescubriéndola más allá de sus tópicas características:

Apenas las islas se hicieron a la navegación por las rutas del mar de la cultura encontraron su exacto itinerario. Las voces más timbradas de otros mares vinieron a envolverla en un ir y venir de abstractas concreciones. A mover sus congelados mares, sus vientos y sus gracias, en agitadas olas. La isla con su personalidad espiritual abandona, entonces, su caudal contenido, trascendiendo y llegando a otras conciencias islas del Continente. Afán de darse, voluntad de perderse y reintegrarse. Libre cautiverio de poderío espiritual. Perfilar y trabajar la isla con amor, con armonía, con cultura. He aquí ya el verdadero mapa de Canarias. Con otros meridianos, otros mares, otros itinerarios, dispuestas a lanzarse a una navegación de altura proa a otros más elevados países.

El arte debe promover la posibilidad de que germine, gracias a él, un mundo nuevo; de ahí que las ideas de construir y destruir formen una ligazón indisoluble en la dialéctica del autor de *Lo imprevisto*. Como C.B. Morris apunta (1993: 39), «el mayor don que le ofreció el surrealismo a nuestro escritor fue la esperanza de un mundo nuevo, mejor, y la confirmación de su propia repugnancia por el orden viejo y cansado». Esta perspectiva revolucionaria es, quizás, la que más sobresale en López Torres; en palabras de Nilo Palenzuela (1999: 190):

³⁶ *Gaceta de Arte*, n.º 32 (diciembre de 1934).

³⁷ «Crónicas de *La Prensa*. André Breton y Tenerife», *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (25 de abril de 1935).



Ciertamente, el poeta canario es el receptor y el animador más importante del surrealismo en Canarias desde la perspectiva del *surréalisme au service de la révolution*, esto es, desde el ángulo crítico y dialéctico que asumen los surrealistas en los años 30.

El segundo texto crítico, titulado «Una cruzada internacional de arte surrealista»³⁸, incide en el papel internacional, pero también de elemento en torno al que se agrupan los surrealistas canarios, de *Gaceta de Arte*, como revista portadora de cultura y arte internacionales, así como también remarca el compromiso de esta publicación con la actividad cultural en la isla:

Misión de *Gaceta de Arte* sobradamente cumplida con la isla y con su itinerario. Tenerife se incorpora a Europa, incorporando lo mejor de Europa a Tenerife. Intercambiando sus preocupaciones y sus quehaceres más inmediatos.

Este ardoroso discurso-homenaje tiene su arribo en el artículo que se publicaría la semana siguiente³⁹, y en el que López Torres, de manera casi erudita, vuelca —como en la mayoría de sus textos críticos— todo su bagaje y su cultura de fino lector y observador, con retazos que palpan las obras artísticas observadas, y en las que vuelve a citar como primeros baluartes a Picasso, Dalí y Óscar Domínguez, entre otros. El punto culminante a este ardor surrealista que siente como suyo tendrá lugar con la redacción del *Manifiesto surrealista*, cuyos firmantes fueron, junto a él mismo, André Breton, Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Benjamin Péret, Domingo Pérez Minik y Eduardo Westerdahl. Todo aquello por lo que López Torres ha luchado dialécticamente en sus ensayos es recogido, en bastantes aspectos, en las conclusiones de este manifiesto (1983: 27-28):

Contra la guerra, como una solución que tiene el capitalismo para resolver sus contradicciones económicas y sociales.

Contra el fascismo, forma política que toma la clase burguesa en la última etapa de su derrumbamiento definitivo.

Contra la patria, que divide a los hombres, enfrentándolos como enemigos, en el asesinato de la fraternidad humana.

Contra la religión, tiránica espiritual y económica, puesta al servicio de los explotadores para dilatar la llegada de una nueva hora colectiva.

Contra el arte de propaganda, puesto al servicio de cualquier idea política. El arte tiene revolucionariamente una misión que cumplir dentro de sí mismo.

Contra la indiferencia política y la inercia social de los escritores que contribuyen a esclavizar al hombre, sin tomar posiciones para su liberación.

Contra todo arte de resurrección de valores muertos, los neos y demás motes con que se encubre una indigencia doctrinal.

³⁸ *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (10 de mayo de 1935).

³⁹ «En el ateneo. 1.ª exposición colectiva de arte surrealista», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (17 de mayo de 1935).

La asimilación consciente y deliberada tanto del ideario bretoniano como de la trascendencia humana de un arte plenamente instaurado en la modernidad es lo que, a nuestro juicio, convierte los ensayos de Domingo López Torres en una de las más lúcidas y vigorosas aportaciones al panorama del arte y la literatura más actuales en Canarias —y España— con anterioridad al estallido fascista, pues su visión ensayística es concreción crítica de un tiempo nuevo.

RECIBIDO: junio de 2015; ACEPTADO: septiembre de 2016.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADO SANTANA, Esteban (1985): *Pedro García Cabrera. En torno a una existencia poética*, Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife.
- BONET, Juan Manuel (1995): *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid: Alianza Editorial.
- BRETON, André (1995): *Manifiestos del surrealismo*, 6.ª edición, Barcelona: Labor.
- CARREÑO CORBELLA, Pilar (1998): *Pajaritas de Papel. La frágil seducción*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- Cartones e Índice* (1992): edición facsímil con preliminar de Andrés Sánchez Robayna y estudio de Nilo Palenzuela, colección «Facsímiles de Canarias», Gobierno de Canarias.
- CASTELLS, Isabel (1992): «El surrealismo canario: una poética de alcantarilla», *La Página*, n.º 10, 81-90.
- DIEGO, Gerardo (1991): *Poesía española contemporánea*, edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid: Clásicos Taurus.
- DUROZOI, G. y LECHERBONNIER, B. (1974): *El surrealismo*, Madrid: Guadarrama.
- ESPINOSA, Agustín (1980): *Textos (1927-1936)*, edición de Alfonso Armas Ayala y Miguel Pérez Corrales, Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife.
- (2007): *Crimen y otros textos vanguardistas*, edición crítica de Miguel Pérez Corrales, Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea y La Página.
- GARCÍA CABRERA, Pedro (1987): *Obras completas*, bajo la dirección de Sebastián de la Nuez con la colaboración de Rafael Fernández y Nilo Palenzuela, Gobierno de Canarias.
- GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio (2007): *Poesía surrealista (1931-1936)*, edición crítica de Isabel Castells, Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea y La Página.
- LÓPEZ TORRES, Domingo (1981): *Lo imprevisto*, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- (1987): *Diario de un sol de verano*, edición, introducción y notas de Andrés Sánchez Robayna, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- (1993): *Obras completas*, edición de C.B. Morris y A. Sánchez Robayna, Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife.



- (2013): *Lo imprevisto*, con textos de Régulo Hernández, Barcelona / Tenerife: La Espera ediciones.
- (2014): *Poesía completa y prosa crítica de arte y literatura*, comp. de José Manuel Martín Fumero, Santa Cruz de Tenerife: La Página ediciones.
- MARTINÓN, Miguel (1996): *La escena del sol*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- MORRIS, C.B. (1983a): *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife*, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- (1983b): «Domingo López Torres bajo el imperativo de su época», *Syntaxis*, n.º 3, 18-35.
- (2000): *El surrealismo y España (1920-1936)*, Colección Austral, Madrid: Espasa-Calpe.
- PALENZUELA, Nilo (1999): *Visiones de «Gaceta de Arte»*, Las Palmas: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- PÉREZ CORRALES, Miguel (1982): «Historia documental del surrealismo en Canarias (1930-1936)», en AA.VV., *Homenaje a Alfonso Trujillo*, tomo I, Cabildo Insular de Santa Cruz de Tenerife, 667-743.
- (1985): «50 años de un castillo estrellado», *Syntaxis*, núms. 8/9, 135-145.
- (1986): *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- (1998): *Entre islas anda el juego (Nueva literatura y surrealismo en Canarias)*, Museo de Teruel.
- (2011): *Caleidoscopio surrealista: una visión del surrealismo internacional (1916-2011)*, El Sauzal (Tenerife): La Página ediciones.
- (2014): *Surrealismo: el oro del tiempo (signos y avatares de una aventura permanente)*, El Sauzal (Tenerife): La Página ediciones.
- PÉREZ MINIK, Domingo (1952): *Antología de la poesía canaria 1*, Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones.
- (1975): *Facción española surrealista de Tenerife*, Barcelona: Tusquets.
- PESTANA NÓBREGA, Ernesto (1990): *Polioramas*, selección e introducción de Nilo Palenzuela, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1992): *Primer ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias*, colección «Clavijo y Fajardo», Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- ROSA, José María de la (2009): *Eclipse de círculo*, edición, prólogo, notas y selección bibliográfica de José Manuel Martín Fumero, Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea y La Página.
- ROSA, Julio Antonio de la (1994): *Tratado de las tardes nuevas*, con introducción de Isabel Castells, Colección «Facsimiles de Canarias», Gobierno de Canarias.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1989): «La literatura y su crítica en *Gaceta de Arte*», artículo recogido en *Gaceta de Arte (1932-1936)*, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 23-29.
- (ed.) (1992): *Canarias: las vanguardias históricas*, CAAM, Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald (1999): *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias*, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Verbuert.



SILENCIO, GÉNERO E IDENTIDAD: ACTITUDES DE LOS JÓVENES ESPAÑOLES ANTE LOS ACTOS SILENCIOSOS EN LA CONVERSACIÓN

Beatriz Méndez Guerrero
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Desde la sociolingüística se considera que las actitudes lingüísticas tienen un papel clave en el uso de la lengua y permiten conocer las identidades sociales de quienes las realizan. A pesar de ello, todavía son insuficientes los estudios que miden las percepciones de los hablantes respecto a los signos no verbales de la interacción. El silencio ha sido interpretado entre algunos grupos de jóvenes españoles como un recurso comunicativo frecuente con amigos que (1) los identifica socialmente, (2) les permite crear afiliaciones y estrechar vínculos con su grupo y (3) los diferencia de otras comunidades de práctica. En este trabajo, se aporta información sociopragmática (sobre lo que los jóvenes consideran socialmente válido según sus creencias y visión del mundo) y pragmalingüística (sobre cómo creen que usan el silencio en sus encuentros diarios) a través de un test de hábitos sociales, distribuido a 100 jóvenes universitarios españoles (50 mujeres y 50 hombres) de distintas procedencias.

PALABRAS CLAVE: silencio, actitudes lingüísticas, género, identidad grupal.

ABSTRACT

«Silence, gender and identity: attitudes of the Spanish young people toward silences in the conversation». Sociolinguistics considered that the language attitudes have a crucial role in the use of language and provide insight into social identities of those who make them. However, they are still insufficient studies measuring perceptions of speakers with regard to the nonverbal phenomena of interaction. Silence has been interpreted among some groups of young Spanish as a common resource in their communicative exchanges with other young friends, because (1) it socially identifies them, (2) it allows them to create complicities and closer ties with members of their group and (3) it distinguishes them from other groups. In this study, we have tried to obtain sociopragmatic information (about what young people consider socially valid according to their beliefs and world view) and pragmalinguistic information (about how they think they use silence in their daily encounters) through a test of social habits distributed to 100 Spanish university students (50 women and 50 men) from various sources.

KEYWORDS: silence, language attitudes, gender, group identity.



1. INTRODUCCIÓN: LAS ACTITUDES LINGÜÍSTICAS, LA (DES)CORTEŚÍA Y LOS «ACTOS DE IDENTIDAD»

La necesidad de dar un mayor protagonismo a los estudios de actitudes en la investigación sociolingüística ha sido muy oportunamente destacada, entre otros, por Blas Arroyo (1994, 1999). En palabras del autor, «las actitudes pueden contribuir poderosamente a la difusión de los cambios lingüísticos, a la definición de las comunidades de habla, a la consolidación de los patrones de uso y de evaluación social y, en general, a una serie amplia de fenómenos estrechamente relacionados con la variación lingüística en la sociedad» (Blas Arroyo 1994: 143). A partir de la noción de «acto de identidad» (*act of identity*), acuñado por Le Page (1980), Blas Arroyo afirma que los hablantes crean o adoptan reglas lingüísticas para parecerse o formar parte de aquellos grupos con los que se identifican (Blas Arroyo 1999: 50).

Conocer cómo se constituyen los grupos sociales y cuáles son sus identidades es, por tanto, fundamental para avanzar en los estudios lingüísticos. Charaudeau (2012) explica que la identidad de un grupo está formada por sus «imaginarios sociales», esto es, por todo lo que comparten los miembros del grupo: sus creencias, sus opiniones, sus valores y sus gustos. Todos estos aspectos constituyen un nexo social, que aglutina a los individuos que se reconocen como parte de la comunidad y que guían su conducta en la vida en sociedad. «En este proceso de construcción identitaria, el lenguaje ocupa una posición central, pues es gracias a él y a través de él que se construyen y circulan las visiones del mundo que caracterizan a los grupos sociales» (Charaudeau 2012: 23).

Por tanto, no hay duda de que el estudio de los aspectos discursivos de la interacción requiere relacionar lo lingüístico con lo social. Bravo (2004) aplicó esta misma idea a los estudios de cortesía. De acuerdo con Hernández Flores (2002), la cortesía en los intercambios comunicativos se manifiesta a través de los comportamientos comunicativos de los hablantes. Las actuaciones pragmáticas responden fundamentalmente a unas pautas sociales conocidas, compartidas y aceptadas por el grupo de hablantes. Estas pautas sociales pueden ser reconocidas, en palabras de Hernández Flores (2002), a partir de las opiniones y las reflexiones de los hablantes sobre el comportamiento que consideran socialmente válido. Luego preguntar a los hablantes sobre estos aspectos puede darnos información muy valiosa para entender el funcionamiento lingüístico y social de los aspectos discursivos.

Desde la sociopragmática, el silencio se ha interpretado —en gran parte de las sociedades de cortesía positiva— como una «falta de cooperación», que pone gravemente en riesgo la imagen social y que puede provocar un efecto descortés (Leech 1983; Brown y Levinson 1987; Jaworski 1993; Haverkate 1994; Sifianou 1997, Contreras 2008)¹. Pero el carácter complejo, ambiguo y plurifuncional del

¹ En las sociedades de cortesía negativa, en cambio, el silencio suele ser más admitido y recibe valoraciones más positivas. Esto ha podido observarse en las culturas del norte de Europa, como Finlandia (Lehtonen 1995).



silencio no permite generalizaciones de ningún tipo y precisa de un análisis caso por caso, prestando especial atención a los factores contextuales y socioculturales que envuelven los actos silenciosos (Saville-Troike 1985; Bilmes 1994; Poyatos 1994; Kurzon 1997; Cestero 1999, 2014; Mateu 2001; Escandell 2006; Ephratt 2008; Vivas 2011; Méndez 2011). Estudios recientes han interpretado, además, las ausencias de habla en los intercambios comunicativos entre algunos grupos de mujeres y hombres jóvenes españoles como un recurso comunicativo habitual en sus conversaciones con otros jóvenes amigos, que los identifican socialmente, permitiéndoles crear complicidades o afiliaciones y estrechar vínculos con los miembros de su grupo, pues los diferencian de otros grupos o comunidades de práctica² y no dañan su imagen social (*face*) (Méndez 2013).

En este trabajo se analizarán los resultados de un cuestionario o test de hábitos sociales³ realizado a 100 jóvenes españoles (50 mujeres y 50 hombres). De los resultados del estudio se extraerá información pragmalingüística y sociopragmática sobre los siguientes aspectos: (1) la percepción que tienen las mujeres y los hombres encuestados sobre los actos silenciosos en la cultura española, (2) la opinión sociopragmática que les merecen (tanto en el papel de emisores como en el de receptores), (3) las funciones comunicativas que consideran que cumplen estos elementos y (4) la influencia que parecen tener el contexto y los factores sociales (como el sexo de los hablantes y la relación social que existe entre ellos) en la aparición del silencio en la interacción⁴.

2. EL SILENCIO ENTRE LOS JÓVENES Y SU RELACIÓN CON LA VARIABLE GÉNERO

En los últimos tiempos, algunos estudios pragmáticos han definido los actos silenciosos como ausencias de habla intencionales, polivalentes y plurifuncionales iguales o superiores a un segundo que se utilizan para comunicar, pues transmiten información (*silencios discursivos*), expresan emociones (*silencios epistémicos y psicológicos*), estructuran el discurso (*silencios estructuradores*) o forman parte de las convenciones situacionales o socioculturales de un grupo de hablantes determinado o comunidad de práctica concreta (*silencios normativos*) (Méndez y Camargo 2015a; Méndez 2016). El silencio no ha de confundirse, entonces, con el *mutismo* (Jaworski

² *Comunidad de práctica* entendida como «un conjunto de personas que se reúne en torno a un compromiso común para una empresa. En el curso de este esfuerzo común, surgen maneras de hacer las cosas, formas de hablar, creencias, valores, relaciones de poder; es decir, prácticas» (Eckert y McConnell-Ginet 1992: 95).

³ Los *test de hábitos sociales* han sido definidos como «formularios, normalmente escritos, que contienen preguntas relativas a asuntos sobre comportamiento social que interesan al investigador. Las preguntas suelen ser de dos tipos. Uno es pedir opiniones sobre el comportamiento cortés. [...] El otro tipo es pedir a los informantes que escriban lo que habrían dicho en determinadas situaciones» (Hernández Flores 2003: 187).

⁴ Posteriormente, estos datos deberán ser contrastados con un estudio que se base en los usos reales que se hacen de los silencios, esto es, a partir del análisis de un corpus de lengua oral.



1993; Kurzon 1997) o la *quietud* (Poyatos 1994), entendidos como ausencias de habla que no comunican. La diferencia entre ambos radica fundamentalmente en que, en la interacción, el silencio no puede entenderse nunca como un elemento vacío (*mutismo*), puesto que, en palabras de Mateu (2001: 274), «el silencio absoluto, asignificativo, [en la conversación] no existe, ya que indicaría vacuidad total, inco-municación, y ello entraría en contradicción con uno de los principios básicos de la Teoría de la Comunicación. Y como define la Escuela de Comunicación de Palo Alto: no es posible no comunicar en los intercambios comunicativos».

La edad y el sexo de los hablantes se han considerado dentro de la socio-lingüística rasgos sociales marcadores de identidad, que inciden claramente en los aspectos discursivos de la interacción, pues condicionan las elecciones verbales y no verbales de los individuos en los intercambios comunicativos (Labov 1972; Silva-Corvalán 1989; Moreno 2005). Más concretamente y refiriéndose a las manifestaciones lingüísticas de los jóvenes españoles, Herrero (2002: 68-69) ha explicado que los jóvenes cuando hablan entre ellos lo hacen de manera informal y espontánea y con el objetivo de reforzar el contacto social y las relaciones interpersonales existentes. La identidad social⁵ de los jóvenes se ha descrito como «un intento de reafirmar sus personalidades y distinguirse del resto de las generaciones. [...] Los jóvenes cuentan con la participación activa en la red social de “amigos”, en la cual se desarrollan, se transmiten y se refuerzan las normas implícitas de actuación» (Rosero *et al.* 2011: 25). Zimmermann (2002) plantea la idea de que los jóvenes crean una «contracultura» que se dirige contra tres aspectos: la norma escolar, el estilo culto y la cultura de los adultos (Zimmermann 2002: 144)⁶. Dicho lo anterior, no hay duda de que los hablantes cuando conversan tienen «metas de identidad/imagen», es decir, que las actividades verbales y no verbales que realizan están destinadas a construir su identidad/imagen y respetar (al menos en principio⁷) la identidad/imagen del interlocutor o interlocutores. En consecuencia, la relación entre lengua e identidad también parece estar clara. Además, en el caso de los jóvenes, Zimmermann (2003) observa que en conversaciones cotidianas (y también en las menos cotidianas) los hablantes «tienen el deseo de una identidad positiva, reconocida por los otros y que este deseo se traduce en una pretensión de identidad continua en todas las interac-

⁵ La *identidad social* ha sido definida por Tajfel *et al.* (1986) como una representación interna de uno mismo como miembro de un grupo social, que implica componentes cognitivos y afectivos. La teoría de la identidad social explica que las personas necesitan pertenecer a grupos que les den una identidad social positiva.

⁶ Entre las particularidades que observa Zimmermann (2002) en el lenguaje juvenil se encuentran también algunos aspectos paralingüísticos: mayor uso de la entonación ascendente y descendente, un alargamiento de vocales y una tonalidad elevada. Otro estudio de Forment *et al.* (2002) basado en la gestualidad entre los jóvenes señala, por su parte, que existe una mayor expresividad de los jóvenes tanto en sus movimientos como en sus gestos y posturas.

⁷ En la última década, han surgido numerosos estudios en el campo de la sociopragmática que advierten de que, en la interacción, se producen actos comunicativos que explícitamente no consideran los deseos de imagen del interlocutor y que incluso, en muchos casos, lo que quieren es deteriorar la imagen. A estos actos se los considera, principalmente, *descorteses*.



ciones, muchas de ellas destinadas primordialmente a la constitución o ratificación de la identidad» (Zimmermann 2003: 49). En el lenguaje juvenil, Zimmermann (2003) ha destacado también la existencia de una actitud antinormativa, a la que denomina *anticortesía*⁸. Esta actitud no quita que los jóvenes, no obstante, tengan la pretensión de ser miembros respetados de su grupo.

Al referirse a los actos silenciosos, algunas autoras han observado también diferencias entre sexos (Bengoechea 1992; Tannen 1993; Coates 2009, García Mouton 2003; Calero 2007; Acuña 2009; Méndez 2015). Sin ir más lejos, García Mouton (2003) señala la existencia de silencios más típicos o habituales del estilo comunicativo femenino, como son los *silencios de cortesía* que tienen que ver con su papel de árbitro familiar y sirven para ocultar motivos de discusión o el *silencio de castigo*, de censura, que es aquel que suele preceder al estallido de la tormenta en la que se verbalizan los reproches (García Mouton 2003: 63). Coates (2009: 208), por su parte, ha considerado que «dependiendo de las circunstancias —quién está hablando, a quién se dirige, en qué contexto social, etc.— el silencio puede ser un signo de poder o de impotencia». Y añade que normalmente la primera de las funciones (poder) está ejercida por los hombres y la segunda (impotencia) por las mujeres. Recientemente, se han apuntado también diferencias en los silencios de las mujeres en relación con el sexo del interlocutor o interlocutores (Méndez 2015). Concretamente, se ha determinado que, cuando interactúan con hombres, las mujeres en las que se basa el estudio callan más que cuando conversan con otras mujeres y que, además, lo hacen con distintas finalidades: las mujeres en conversación con hombres dan a los actos silenciosos una orientación más transaccional (transmitir información) y, en cambio, las mujeres que se comunican con otras mujeres callan menos y lo hacen fundamentalmente con la intención de proteger el buen estado de la conversación o estrechar lazos (orientación más cooperativa). Es lo que Cestero (2007: 15) denominó *actos de involucración* o «estrategias estructurales básicas de cooperación características de las mujeres en la conversación». Y es que, culturalmente y desde un enfoque occidental (principalmente desde una visión anglosajona), se ha establecido una división en el trabajo lingüístico que desempeñan mujeres (plano afectivo) y hombres (plano instrumental). Se dice que los hombres parecen más interesados en reafirmar o imponer sus conceptos, en transmitir un mensaje, es decir, sus actos comunicativos tienen un carácter *monologado* (Lozano 1995: 177), de ahí que tiendan a callar y reflexionar más su mensaje para que este sea claro y se entienda. Las mujeres, en cambio, tratan en mayor medida de llenar el hueco y evitar el silencio, utilizando algún otro elemento mientras reflexionan sobre lo que van a decir. Por tanto, todo apunta a que las mujeres de este estudio adoptan funciones más asociadas a los comportamientos masculinos cuando conversan con hombres y que, en cambio, conservan más las actuaciones pragmáticas relacionadas con el sexo femenino cuando interactúan con mujeres. Además, los resultados de la

⁸ La *anticortesía* se ha relacionado principalmente con el comportamiento masculino de los jóvenes, aunque Zimmermann (2003) apunta a que estas actuaciones también se observan ya en el sexo femenino. A esto mismo también ha hecho referencia Bernal (2005, 2008).



investigación —que está basada en el análisis de un corpus de conversaciones espontáneas— ratifican también la existencia de diferencias en los usos estratégicos del silencio, en la intencionalidad de los mismos y en la duración de estos elementos en las mujeres, dependiendo de si las conversaciones son únicamente entre mujeres o si son mixtas (Méndez 2015).

En este trabajo, pretendemos conocer los imaginarios sociales de los jóvenes españoles con tal de desentrañar los aspectos que constituyen su identidad grupal. Así, se contará con información metapragmática sobre la consideración que tienen los jóvenes de los actos silenciosos y sobre su «validez» social, que permita plantear hipótesis pragmalingüísticas y sociopragmáticas sobre el comportamiento juvenil de las mujeres y los hombres en la cultura española.

3. METODOLOGÍA: EL TEST DE HÁBITOS SOCIALES

Una de las principales dificultades que se plantea en los estudios variacionistas —que centran su interés en analizar los aspectos orales de la lengua— es distinguir los rasgos que forman parte de la variedad oral en general de los que son propios o particulares de un grupo de hablantes o de una comunidad de práctica. A esta cuestión ya hacía referencia Zimmermann (2002) en sus trabajos sobre el lenguaje juvenil. Según el autor, muchas veces lo que ocurre es que los rasgos registrados, tomados por sí mismos, existen en el discurso oral de la mayor parte de los hablantes nativos de una lengua independientemente de la edad, por lo que no podrían tomarse estos aspectos como primitivos de los jóvenes. En consecuencia, los rasgos discursivos «se tienen que conceptualizar como posibilidades estilísticas de la conversación que gozan de cierta preferencia por parte de los jóvenes» (Zimmermann 2002: 157). De forma similar, los estudios de género, desde un enfoque construccionista o dinámico, han considerado que las diferencias comunicativas entre sexos se localizan en la interacción, a través de uso distintivo de rasgos lingüísticos comunes. Estos usos formarían una serie de estilos más o menos indicativos de las identidades femenina y masculina que los hablantes elegirían en cada situación comunicativa (Bengoechea 2003; Etxebarria 2007; Serrano 2008; Acuña 2009; Camargo y Méndez 2013b; Méndez 2015).

Los cuestionarios o test de hábitos sociales se han considerado un buen instrumento para aproximarse al fenómeno pragmático y a las percepciones o actitudes lingüísticas, ya que permiten obtener información metapragmática sobre lo que el grupo analizado considera socialmente válido según sus creencias y visión del mundo y sobre cómo cree que usa los aspectos discursivos en sus encuentros diarios. A pesar de los muchos inconvenientes que se han asignado a las encuestas y cuestionarios⁹,

⁹ Kasper (2000) solo recomienda utilizar las encuestas o entrevistas en la fase inicial de una investigación, pues, si el objetivo es analizar prácticas comunicativas, esta metodología no aportaría datos reales, ya que las respuestas de los informantes pueden ser fruto de ideales o de orientaciones de carácter prescriptivo.



estamos de acuerdo con Murillo (2005: 132) al pensar que las reflexiones de los hablantes sobre sus usos lingüísticos, aunque no siempre coincidan con la realidad, son de sumo interés para conocer las identidades sociales de los grupos de hablantes y poder determinar algunos de los rasgos lingüísticos que los caracterizan. Por ello, con el fin de conocer de mano de los propios hablantes los usos y evaluaciones que creen hacer del silencio, se ha elaborado y distribuido un test de hábitos sociales siguiendo los modelos propuestos por Hernández Flores (2003), Bernal (2007), Brenes (2009) y Barros (2011) a 100 jóvenes universitarios españoles (50 mujeres y 50 hombres) cuyos resultados presentaremos en este trabajo.

El test está compuesto por 20 preguntas de respuesta cerrada. Fueron necesarias tres pruebas piloto con 30 informantes cada una para llegar al cuestionario final¹⁰. Las situaciones comunicativas presentadas en la encuesta pertenecen a fragmentos de audio de un corpus real de conversaciones espontáneas¹¹. Los jóvenes encuestados contaron con dichas grabaciones de audio para responder a las preguntas que se les planteaban. La encuesta se difundió por internet, se envió un enlace de la misma a los servicios de alumnos y a las facultades o departamentos de filología de varias universidades españolas¹², solicitando su difusión entre el alumnado de dichas universidades. Los datos obtenidos fueron clasificados y almacenados electrónicamente.

El test consta de 2 bloques:

- (1) Se presentan preguntas con la intención de que los informantes den su opinión sobre el silencio en la conversación y que evalúen el grado de (des)cortesía, la intención, la frecuencia y los efectos comunicativos y sociales de los actos silenciosos en la interacción.
- (2) Se proponen preguntas con determinadas situaciones comunicativas reales en contextos formales e informales, con conocidos (pareja, amigos o jefe/profesor) o con desconocidos y se les pide a los jóvenes encuestados que

¹⁰ El objetivo de las pruebas piloto fue, principalmente, comprobar si alguna de las preguntas no aportaba información valiosa y debía ser eliminada, si alguno de los enunciados no se entendía y había de ser reformulado o si los diálogos de las situaciones eran demasiado largos y tenían que cambiarse. Los resultados de estas pruebas permitieron ver la necesidad de incluir el audio de las situaciones comunicativas propuestas en el cuestionario para que estas se entendieran mejor y también sirvió para sustituir las preguntas de respuesta abierta (que dificultan la codificación de los datos y la interpretación de los resultados) por preguntas de opción cerrada, que fueron propuestas a partir de las respuestas abiertas y libres que ya habían dado los 90 informantes de prueba.

¹¹ Este corpus espontáneo consta de las interacciones de 10 hablantes españoles jóvenes universitarios residentes en Palma. La muestra está constituida por un total de 20 horas de grabación, íntegramente transcritas, del discurso de 10 amigos muy cercanos entre sí, a los que les unen lazos muy estrechos y que mantienen intercambios comunicativos armoniosos. Las grabaciones se realizaron a través de la técnica de la *grabación secreta* y la *observación participante* y tuvieron lugar en lugares altamente informales y muy frecuentados por los participantes.

¹² Queremos agradecer su inestimable ayuda a todas las universidades españolas (y su personal docente e investigador) que colaboraron en la difusión del cuestionario. También damos las gracias a los informantes que realizaron la encuesta tanto en las pruebas piloto como en la versión final, pues sin su ayuda no habría sido posible llevar a cabo el estudio.



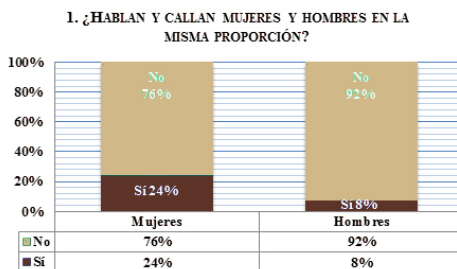
adopten la función de emisor en algunos casos y de receptor en otros, y que reflexionen sobre su comportamiento comunicativo, es decir, que piensen cómo actuarían en esas situaciones y que respondan en consecuencia¹³.

Siguiendo una de las recomendaciones de Bravo (2005) para los cuestionarios de hábitos sociales¹⁴, se han intentado presentar situaciones muy concretas, definidas y descritas en detalle, de los contextos situacionales y sociales en los que aparecen los actos silenciosos objeto de estudio. Los resultados extraídos del estudio pueden considerarse información metapragmática, «en tanto que se parte de una objetivación del hablante sobre su comportamiento verbal [y no verbal] en general y en situaciones específicas» (Murillo 2008: 62) y como se ha comentado, servirán de apoyo para contrastarlos con datos extraídos de intercambios comunicativos reales.

4. RESULTADOS DEL ESTUDIO

El cuestionario consta de 20 preguntas. Las tres primeras tratan de determinar si los jóvenes encuestados piensan que existe una asimetría en la proporción de habla y silencio entre hombres y mujeres en distintas situaciones y si creen que el silencio resulta molesto en determinados contextos:

(1) *¿Te parece que hombres y mujeres hablan en la misma proporción y callan en la misma proporción?*



¹³ A las respuestas de los encuestados que reflexionan sobre sus propios usos lingüísticos se les podría objetar que dichas respuestas no siempre tienden a coincidir con los usos reales de la lengua, que posteriormente presentan los mismos hablantes en sus conversaciones cotidianas. Sin embargo, coincidimos con Contreras (2008: 642) al pensar que las respuestas de los informantes responden a factores psicológicos y sociales vigentes en sus comunidades de habla o grupos de práctica, que son los considerados adecuados o pertinentes en la interacción y, por tanto, los que para ellos han de producirse. Conocer esta información es muy necesario para poder desentrañar tanto el comportamiento pragmalingüístico como el sociopragmático de los hablantes y es, asimismo, un método útil en las investigaciones sociolingüísticas y de pragmática intra- e intercultural.

¹⁴ Bravo (2005) propone describir en profundidad los contextos socioculturales en los que se producen los actos comunicativos por la gran versatilidad que pueden presentar dependiendo del contexto en el que se produzcan.



La mayor parte de los encuestados ha respondido que piensa que mujeres y hombres no hablan y callan en la misma proporción. Los hombres encuestados lo piensan en el 92% de los casos, mientras que las mujeres, aunque también es la respuesta mayoritaria, lo piensan en menor medida (el 76% del total).

(2) *¿Quiénes hablan más? ¿En una relación de pareja? ¿En casa o con los amigos? ¿En el trabajo o en clase?*

| | MUJERES | | HOMBRES | | IGUAL | |
|--------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres |
| Pareja | 68% | 70% | 0% | 6% | 32% | 24% |
| Amigos | 30% | 46% | 8% | 14% | 62% | 40% |
| Clase | 38% | 38% | 8% | 10% | 54% | 52% |

Las mujeres creen que ellas hablan más en relaciones de pareja (un 68% así lo cree), pero consideran que con los amigos (62%) o en clase/trabajo (54%) hablan igual que los hombres. Los hombres, en cambio, piensan que las mujeres hablan más en las relaciones de pareja (70% del total lo piensa) y con los amigos (46%), y que solo en clase o en el trabajo hablan en la misma proporción que los hombres (52%). Lo más llamativo de la tabla es que en ninguna de las situaciones planteadas (conversaciones con la pareja, con los amigos o con el jefe/profesor) se piensa que los hombres hablen más. En esta pregunta, la principal divergencia entre las opiniones de las mujeres y los hombres encuestados es que ellos piensan que las mujeres hablan más con los amigos, mientras que ellas piensan que en estas situaciones hombres y mujeres hablan en la misma proporción. Otro dato curioso es que ninguna de las mujeres encuestadas considera que los hombres hablen más en relaciones de pareja.

(3) *¿Te resultaría molesto o incómodo estar en un lugar cerrado (por ejemplo, un ascensor) con otros person@s sin decir nada? ¿Con un conocido? ¿Con un amigo o familiar cercano? En esta situación, ¿tratarías de evitar el silencio con el desconocido? En esta situación, ¿tratarías de evitar el silencio con el amigo o familiar cercano?*

| | Sí | | No | |
|--------------------------------------|---------|---------|---------|---------|
| | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres |
| Con un desconocido | 30% | 32% | 70% | 68% |
| Con un amigo o familiar cercano | 40% | 56% | 60% | 44% |
| Lo evitarías con el desconocido | 22% | 32% | 78% | 68% |
| Lo evitarías con el amigo o familiar | 62% | 76% | 19% | 24% |

En esta pregunta, la mayoría de las mujeres piensa que no les resultaría molesto permanecer en silencio con un desconocido (70%) o con un amigo (60%) en un espacio cerrado (como puede ser un ascensor), pero que si se diera esta situación



con un amigo (62%) tratarían de evitarlo. Los hombres, por su parte, piensan que permanecer en silencio ante un desconocido en un ascensor o cualquier otro espacio cerrado no les molestaría (68%) ni tratarían de evitarlo (76%), pero que si eso mismo ocurriera con un amigo o familiar cercano sí que estarían incómodos (56%) y que, por tanto, tratarían de evitarlo (76%).

A continuación, se plantea una serie de preguntas que tratan de hacer reflexionar a los informantes sobre su posible actuación ante distintas situaciones para averiguar si creen que callarían o hablarían en esas situaciones, con qué intenciones lo harían y si piensan que podría resultar molesto o descortés:

(4) *Si te dicen «es que siempre llegas tarde» y tú eres consciente de que llevan razón en lo que dicen, ¿te callarías o responderías? ¿Si te lo dice tu pareja? ¿Si te lo dice un amigo? ¿Si te lo dice tu jefe o profesor?*

| | TE CALLARÍAS | | LE RESPONDERÍAS | |
|----------------------------------|--------------|---------|-----------------|---------|
| | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres |
| Si te lo dice tu pareja | 18% | 24% | 82% | 76% |
| Si te lo dice un amigo | 20% | 16% | 80% | 84% |
| Si te lo dice tu jefe o profesor | 66% | 56% | 34% | 44% |

Las respuestas obtenidas entre mujeres y hombres en esta pregunta son similares. La mayor parte de los encuestados, independientemente del sexo, considera que en esta situación ante la pareja (mujeres 82% y hombres 76%) y ante los amigos (mujeres 80% y hombres 84%) responderían, pero que si se tratara de una conversación con el jefe o profesor, esto es, en un contexto más formal y con una persona con la que no se tiene una relación social tan estrecha, mujeres (66%) y hombres (56%) se callarían.

(5) *¿Con qué intención utilizarías tu silencio en la situación anterior?*

| | No utilizaría el silencio | | Por prudencia o autocontrol | | Porque estás en desacuerdo | | Para afirmar lo que está diciendo | | Para disminuir la fuerza de las palabras | |
|------------------------|---------------------------|---------|-----------------------------|---------|----------------------------|---------|-----------------------------------|---------|--|---------|
| | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres |
| Con tu pareja | 64% | 56% | 4% | 4% | 6% | 6% | 16% | 24% | 10% | 10% |
| Con un amigo | 54% | 60% | 2% | 6% | 8% | 4% | 24% | 20% | 12% | 10% |
| Con tu jefe o profesor | 22% | 26% | 44% | 30% | 2% | 2% | 20% | 30% | 12% | 12% |

El primer dato que se extrae de la tabla es que no hay unanimidad por parte de los 100 informantes sobre la intención que tiene el silencio en la situación planteada. En el caso de las mujeres, el 64% de las encuestadas considera que no utilizaría el silencio con su pareja (64%) o con sus amigos (54%). No obstante, sí que lo utilizarían con una función de «prudencia o autocontrol» con el profesor o el jefe (44%). En el caso de los hombres, ocurre algo parecido, con la pareja (56%) o con los amigos (60%) no se callarían, pero sí que lo harían, bien por «prudencia o autocontrol» (30%), bien «para afirmar lo que se está diciendo» (30%) con el jefe o el profesor. Lo más destacable de esta tabla es que no se observan grandes porcentajes en ninguna de las respuestas, es decir, no se ha encontrado una mayoría amplia que se decante por una opción. Esta cuestión nos lleva a reflexionar sobre las múltiples funciones pragmáticas o intenciones comunicativas que tienen los silencios, ya que aunque la situación planteada era la misma para todos informantes (es decir, que todos contaban con la misma información contextual y actuaban en el rol de emisores) estos han optado por recurrir al silencio con diferentes intenciones.

(6) *¿Crees que tu silencio en la situación anterior podría resultar incómodo o molesto a tu interlocutor?*

| | Sí | | No | | NO UTILIZARÍA EL SILENCIO | |
|----------------------|---------|---------|---------|---------|---------------------------|---------|
| | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres |
| A tu pareja | 14% | 30% | 16% | 24% | 70% | 46% |
| A un amigo | 12% | 20% | 28% | 32% | 60% | 48% |
| A tu jefe o profesor | 22% | 16% | 52% | 58% | 26% | 26% |

En este caso, los datos indican que en la situación planteada en (4) y (5) el silencio, en el caso que se produjera, no resultaría molesto según la opinión de los jóvenes encuestados (mujeres 52% y hombres 58%) y, en consecuencia, no tendría un efecto descortés.

En el siguiente bloque de preguntas se pide a los encuestados que, a partir de una audición extraída de un corpus de conversaciones coloquiales reales, evalúen si los actos silenciosos que tienen lugar en las mismas les resultarían molestos, siendo ellos ahora los receptores del silencio¹⁵. Así, se pretende conocer la evaluación sociopragmática que hacen los jóvenes encuestados sobre las siguientes situaciones en las que aparecen silencios:

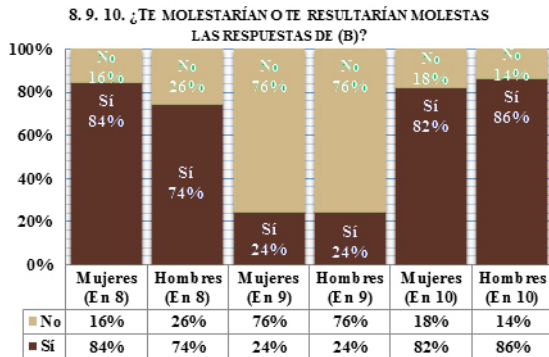
¹⁵ Algunos estudios alertan de que no se evalúan igual los actos comunicativos desde el papel del emisor o del receptor (Gallardo 1996).



(7), (8), (9) y (10) ¿Te molestaría o te resultaría incómoda la respuesta silenciosa de tu interlocutor en las siguientes situaciones?

| | | | |
|---|---|---|--|
| <p>(7) [A y B están en un ascensor y B lleva un libro de un autor que le gusta mucho a A]</p> <p>A: ¡Anda! Pero si estás leyendo a Pérez-Reverte B: (silencio) A: ¡Me encanta este autor! B: sí</p> | <p>(8) [A y B son pareja. A le cuenta a B cómo le va]</p> <p>A: Uffff, pues estoy superagobiada con la universidad B: (silencio) A: Y por suerte ya han acabado las clases y ahora parece que no pero... B: Sí sí</p> | <p>(9) [A y B son amigos y están conversando]</p> <p>A: ¿A qué día estamos? B: A jueves 2 A: ¡Madre mía, cómo pasa el tiempo sin que nos demos cuenta! B: (silencio) A: Uy, pues tengo que hacer una reseña para el lunes B: Pues ponte las pilas</p> | <p>(10) [A y B se encuentran en el despacho del profesor en plena tutoría]</p> <p>A: Entonces, los ejercicios te los tenemos que mandar la semana que viene ¿no? B: (silencio) A: Si no recuerdo mal B: Sí</p> |
|---|---|---|--|

| | Sí | | No | |
|----------------------------------|---------|---------|---------|---------|
| | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres |
| Si (B) fuera un desconocido | 74% | 72% | 26% | 28% |
| Si (B) fuera un amigo o familiar | 56% | 68% | 44% | 32% |



En la situación (7) (resultados de la tabla) parece que el silencio sí que resultaría molesto para las mujeres (74%) y para los hombres (72%) ante un desconocido y también ante un amigo o familiar (mujeres 56% y hombres 68%) aunque, en este caso, se daría en menor proporción. En las situaciones (8) y (10) con la pareja y con el jefe/profesor respectivamente parece ocurrir algo similar, los informantes consideran molesto el silencio que se produce con la pareja (mujeres 84% y hombres 74%) y con el jefe/profesor (mujeres 82% y hombres 86%). Sin embargo, en la situación planteada con amigos no ocurre así y los silencios que se producen no han sido considerados molestos ni por ellas (76%) ni por ellos (76%). Este hecho nos lleva

a pensar que el silencio podrá considerarse molesto o descortés dependiendo de la situación en la que se produzca, esto es, dependiendo del contexto y de la relación social que exista entre los interlocutores. En este caso concreto de (9), al tratarse de una situación informal entre amigos, parece que el silencio no se ha interpretado como un elemento que ponga en riesgo o que amenace la imagen social (*face*) de los hablantes, pues ni molestan ni resultan descorteses¹⁶.

Con las preguntas (11) y (12), se trataba de averiguar si existe un consenso al asignar funciones pragmáticas al silencio en situaciones concretas, extraídas una vez más de un corpus de conversaciones coloquiales reales en las que se contaba con el audio y la transcripción:

(11) y (12) *¿Por qué te parece que el interlocutor recurre al silencio en las siguientes situaciones?*

| | |
|--|---|
| <p>(11) [A y B están hablando de sus estudios]</p> <p>A: ¿Pero te hacen examen? B: De algunas asignaturas sí A: Ah B: Pero bueno, no suspende nadie tampoco, el nivel del examen no es que sea demasiado alto, o sea que bien, lo que pasa es que, joder, la carga de trabajo es (silencio)</p> | <p>(12) [A y B están en una fiesta y B lleva un rato muy serio, habla poco y parece pensativo]</p> <p>A: Si estás aburrido nos vamos B: (silencio)</p> |
|--|---|

| | Porque no sabe qué decir (desconocimiento, vacilación o duda) | Porque quiere llamar la atención de (A) o que le ayude o apoye en su respuesta (petición de atención o apoyo) | Es una manera de exagerar o intensificar el mensaje (intensificación) | Porque quiere ser prudente y no se atreve a decirlo (por prudencia o autocontrol) |
|---------|---|---|---|---|
| Mujeres | 32% | 10% | 46% | 12% |
| Hombres | 22% | 14% | 54% | 10% |

Al igual que ocurría en una de las preguntas anteriores en las que no parecía haber consenso al asignar al silencio una intención desde el papel de emisor, parece que tampoco resulta fácil llegar a un acuerdo desde el rol de receptor. En (11) la respuesta que mayor porcentaje obtiene tanto por mujeres (46%) como por hombres (54%) es la que sugiere que el silencio en ese contexto se utiliza «para intensificar». No obstante, se observan porcentajes bastante elevados también en la opción «por desconocimiento, vacilación o duda» (mujeres 32% y hombres 22%). En consecuen-

¹⁶ Pensamos que el hecho de que las situaciones comunicativas planteadas en estas preguntas fueran diferentes también pudo influir en que las valoraciones sociopragmáticas de los encuestados fueran distintas.



cia, puede decirse que inferir silencios con claridad no es una tarea fácil, pues estos, como decíamos, se prestan a múltiples interpretaciones.

| | Está afirmando que está aburrido y que se quiere marchar (afirmación) | Está negando que está aburrido y no se quiere marchar (negación) | Está dudando si irse o si quedarse (desconocimiento, vacilación o duda) | Está intentando ser prudente y no quiere decir lo que piensa (prudencia o autocontrol) | No es capaz de expresar lo que siente (situación emocional) |
|---------|---|--|---|--|---|
| Mujeres | 32% | 4% | 14% | 40% | 10% |
| Hombres | 32% | 0% | 12% | 34% | 22% |

En (12) ocurre lo mismo, la respuesta mayoritaria es «prudencia o autocontrol» (mujeres 40% y hombres 34%) pero muy cerca en cuanto a porcentaje se encuentra la opción «para afirmar» (mujeres 32% y hombres 32%)¹⁷.

Las preguntas (13), (14), (15), (16) y (17), por su parte, tratan de hacer una reflexión claramente metapragmática, preguntando directamente a los encuestados sobre las funciones comunicativas del silencio que creen utilizar, a fin de conocer la percepción que tienen los jóvenes españoles sobre la intención con la que usan el silencio en sus intercambios comunicativos diarios:

(13) *¿Utilizarías el silencio para contener tus emociones o pensamientos? ¿Con tus amigos? ¿Con tu pareja? ¿Con tu jefe?*

(14) *¿Utilizarías el silencio para ocultar información o cuando estás en desacuerdo con alguien? ¿Con tus amigos? ¿Con tu pareja? ¿Con tu jefe?*

(15) *¿Utilizarías el silencio cuando dudas sobre algo o lo desconoces? ¿Con tus amigos? ¿Con tu pareja? ¿Con tu jefe?*

(16) *¿Utilizarías el silencio para pedir/llamar la atención de tu interlocutor o para dar mayor/menor impacto a tus palabras? ¿Con tus amigos? ¿Con tu pareja? ¿Con tu jefe?*

(17) *¿Utilizarías el silencio en clave de humor o para mostrarte irónico? ¿Con tus amigos? ¿Con tu pareja? ¿Con tu jefe?*

¹⁷ Estudios recientes en lingüística cognitiva de corte multimodal advierten de la importancia de analizar la comunicación en su conjunto (esto es, los elementos verbales y no verbales al mismo tiempo) para la correcta interpretación de la misma. Al no contar en este estudio con material audiovisual (solo disponemos de información sonora) no ha sido posible analizar los actos silenciosos en relación con los gestos o las posturas. Sin duda, será muy necesario en futuros estudios tener en cuenta estos aspectos para poder llegar a conclusiones más certeras.



| | Para contener emociones o pensamientos | | Para ocultar información o cuando estás en desacuerdo con alguien | | Cuando dudas sobre algo o lo desconoces | | Para pedir/llamar la atención del interlocutor o dar mayor/menor intensidad a tus palabras | | Para humorizar o para mostrarte irónico | |
|------------------------|--|---------|---|---------|---|---------|--|---------|---|---------|
| | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres |
| Con tus amigos | 66% | 58% | 66% | 58% | 74% | 54% | 56% | 60% | 84% | 86% |
| Con tu pareja | 64% | 52% | 56% | 44% | 66% | 46% | 60% | 62% | 88% | 86% |
| Con tu jefe o profesor | 86% | 74% | 86% | 74% | 82% | 72% | 44% | 52% | 36% | 48% |
| Molestaría | 70% | 80% | 70% | 72% | 32% | 54% | 50% | 50% | 32% | 42% |
| No molestaría | 30% | 20% | 30% | 28% | 68% | 46% | 50% | 50% | 68% | 58% |

Aquí se les pedía directamente a los informantes que reflexionaran sobre si recurrirían al silencio en sus interacciones diarias (con la pareja, con amigos o con el jefe/profesor) con funciones como «para contener emociones o pensamientos», «para ocultar información o cuando se está en desacuerdo con alguien», «cuando se duda sobre algo o directamente se desconoce algo», «para pedir/llamar la atención del interlocutor o dar mayor/menor intensidad a las palabras» y «para humorizar o para mostrarse irónico». Estas funciones se han descrito en varios trabajos como típicas en los intercambios comunicativos de los jóvenes españoles (Camargo y Méndez 2013a; Méndez y Camargo 2015b). Lo más destacable de esta tabla es que en prácticamente todas las funciones se han registrado altos índices de respuestas favorables a estas funciones. Es decir, los jóvenes encuestados afirman que utilizarían silencios con estas funciones en sus intercambios cotidianos con su pareja, con sus amigos e incluso con el jefe o profesor. Por tanto, parece que para los jóvenes las ausencias de habla son estrategias comunicativas muy eficaces y que están presentes en sus actos comunicativos diarios. Concretamente, los silencios que los jóvenes encuestados afirman utilizar con mayor frecuencia con su pareja (88% mujeres y 86% hombres) o con sus amigos (84% mujeres y 86% hombres) son los que tienen la intención de «humorizar o ironizar». Con el jefe o el profesor, en cambio, predominan las funciones de «contener emociones o pensamientos» (86% mujeres y 74% hombres) y «ocultar información o cuando mostrar desacuerdo» (86% mujeres y 74% hombres). Por otra parte, también se les preguntaba aquí a los encuestados si creen que esos silencios que ellos realizan podrían molestar a sus interlocutores. Las respuestas obtenidas en este punto son bastante variables, pues, según estos jóvenes, el valor sociopragmático de los silencios dependerá también de su función pragmática. En el caso de los silencios que «contienen emociones y pensamientos» (mujeres 70% y hombres 80%) o los que «ocultan información o indican desacuerdo» (mujeres 70%



y hombres 72%) sí que parece que podrían resultar molestos. En cambio, los que se utilizan «para humorizar o ironizar» (mujeres 68% y hombres 58%) no resultarían molestos para los receptores según los jóvenes encuestados. Con las otras dos funciones ocurre algo diferente, en el caso de los silencios que se usan «para pedir/llamar la atención del interlocutor o dar mayor/menor intensidad a las palabras» (mujeres 50% y hombres 50%) la mitad de las mujeres y de los hombres encuestados considera que no resultarían molestos o descorteses y la otra mitad piensa que sí. Por último, la función «por desconocimiento, vacilación o duda» muestra mayor divergencia entre sexos, pues a las mujeres les resulta cortés (68%) mientras que los hombres la consideran más molesta o descortés (54%).

El último bloque de preguntas (18), (19) y (20) trata de conocer las actuaciones de los encuestados en relación con si callarían, responderían directa o indirectamente o si mentirían/desviarían el tema o lo cambiarían en determinadas situaciones. Con esto se pretende averiguar si los jóvenes españoles perciben los actos silenciosos como respuestas adecuadas y habituales en sus intercambios comunicativos cotidianos o si, por el contrario, prefieren los actos verbales en estos casos. Además, también pretendemos conocer las posibles funciones pragmáticas o intenciones con las que utilizarían los silencios y si piensan que pueden dañar la imagen social de los hablantes o resultar descorteses.

(18) *Lee las siguientes situaciones y responde atendiendo a lo que harías si se tratara de una situación real. ¿Cuál de las siguientes respuestas se aproxima más a la que tú harías?*

| | | | |
|---|---|--|---|
| 18.1. Unos amigos te invitan a cenar. No te gusta mucho la comida. ¿Qué harías? | 18.2. Tu jefe/profesor te pide que le entregues un proyecto urgente para mañana. Tú tienes otros planes. ¿Qué harías? | 18.3. Estás en el cine. Has llegado pronto para conseguir un buen sitio. Empieza la película e inmediatamente un grupo de personas a las que no conoces se sienta delante y no te dejan verla tranquilamente. ¿Qué harías? | 18.4. Hace unos días le prestaste algo a un familiar cercano y necesitas que te lo devuelva. ¿Qué harías? |
|---|---|--|---|

| | Se lo dirías directamente | | Te callarías | | Se lo dirías indirectamente o se lo insinuarías | | Mentirías | | Desviarías el tema | |
|-------------|---------------------------|---------|--------------|---------|---|---------|-----------|---------|--------------------|---------|
| | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres |
| Situación 1 | 22% | 22% | 14% | 8% | 26% | 32% | 16% | 26% | 22% | 12% |
| Situación 2 | 6% | 24% | 50% | 48% | 38% | 22% | 6% | 4% | 0% | 2% |
| Situación 3 | 66% | 44% | 14% | 32% | 20% | 24% | 0% | 0% | 0% | 0% |
| Situación 4 | 92% | 78% | 0% | 2% | 8% | 18% | 0% | 2% | 0% | 0% |

En este caso, se les pedía a los informantes que, ante situaciones muy concretas, reflexionaran sobre si responderían directa o indirectamente, callarían, mentirían o desviarían el tema. Los resultados indican, aunque no hallamos una respuesta claramente predominante, que en la cena con los amigos, mujeres (26%)



y hombres (32%) responderían indirectamente, en la situación con el jefe o profesor optarían por callar (mujeres 50% y hombres 48%), en el cine se lo dirían directamente (mujeres 66% y hombres 44%) y ante el familiar también se lo dirían directamente (mujeres 92% y hombres 78%).

(19) *En relación con tus respuestas a la pregunta anterior, ¿con qué intención utilizarías tus palabras o tus silencios?*

| | Para que sepan lo que piensas | | Para mostrarte prudente | | Porque estás en desacuerdo con su acción/ actitud | | Para ocultar lo que piensas | | Para mostrarte cortés o educado | | Para obtener un fin | |
|-------------|-------------------------------|---------|-------------------------|---------|---|---------|-----------------------------|---------|---------------------------------|---------|---------------------|---------|
| | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres |
| Situación 1 | 14% | 28% | 6% | 12% | 4% | 2% | 2% | 10% | 74% | 46% | 0% | 2% |
| Situación 2 | 6% | 12% | 42% | 36% | 6% | 6% | 14% | 8% | 18% | 14% | 14% | 24% |
| Situación 3 | 16% | 26% | 6% | 6% | 28% | 22% | 6% | 8% | 12% | 22% | 32% | 16% |
| Situación 4 | 24% | 32% | 2% | 6% | 8% | 8% | 0% | 2% | 12% | 10% | 54% | 42% |

En cuanto a las funciones que los hablantes piensan que utilizarían en sus actuaciones pragmáticas, tampoco parece haber un acuerdo claro. En la primera situación con los amigos en la cena parece que mujeres (74%) y hombres (46%) utilizarían sus palabras o sus silencios para mostrarse corteses o educados. En el segundo caso, lo harían mayormente para mostrarse prudentes (mujeres 42% y hombres 36%). En la tercera situación, las mujeres creen que sus respuestas verbales o silenciosas irían encaminadas a que sus interlocutores supieran lo que piensan (26%) y los hombres, en cambio, piensan que lo harían para obtener un fin (32%). Por último, en el cuarto caso, los informantes piensan que hablarían o callarían para obtener un fin (mujeres 54% y hombres 42%).

(20) *En relación con tus respuestas en las preguntas 18 y 19, ¿crees que tu respuesta verbal o silenciosa molestaría a tus interlocutor/es?*

| | Sí | | No | |
|-------------|---------|---------|---------|---------|
| | Mujeres | Hombres | Mujeres | Hombres |
| Situación 1 | 16% | 26% | 84% | 74% |
| Situación 2 | 20% | 26% | 80% | 74% |
| Situación 3 | 64% | 50% | 36% | 50% |
| Situación 4 | 16% | 30% | 84% | 70% |



La última pregunta del cuestionario intentaba desentrañar el valor sociopragmático que les daban los informantes a las situaciones planteadas en (18) y (19). En estos casos, los encuestados actuaban como emisores de los silencios y consideraron en las situaciones 1, 2 y 4 que sus respuestas no resultarían molestas o descorteses. En el tercer caso, en el cine, en cambio, las mujeres pensaron que sus palabras o sus silencios sí que podían resultar molestas (64%) y lo mismo ocurrió con el 50% de los hombres. De estos datos se deduce que los jóvenes encuestados cuando emiten los silencios en la mayoría de los casos no piensan que vayan a resultar molestos, en cambio, cuando los reciben, no se observa esto mismo. Además, el silencio parece molestar más si los emisores no forman parte de su grupo de práctica¹⁸.

5. CONCLUSIONES

A través de un estudio de actitudes lingüísticas se ha intentado determinar aquí si las jóvenes y los jóvenes españoles tienen una forma concreta y diferente de recurrir o valorar los actos silenciosos en la conversación —la cual no tiene por qué coincidir con otros grupos de hablantes (por ejemplo, los adultos)— y si estos usos forman parte de los rasgos comunicativos de los miembros del grupo, esto es, si pertenecen a su identidad social y grupal y si los usan para estrechar lazos entre sí. Tras el estudio puede concluirse que los actos silenciosos son elementos admitidos entre los jóvenes españoles encuestados, puesto que forman parte de un conjunto de prácticas sociales colectivas y habituales entre ellos. Y como parte de este conjunto de prácticas, son para los jóvenes actuaciones normativas que irán encaminadas a favorecer la comunicación dentro de su grupo y que, al mismo tiempo, definirán e identificarán al grupo socialmente y que lo alejarán de otros. Esta idea coincide con lo que ya hemos descrito en otros trabajos sobre la no asignación por parte de los jóvenes españoles de valores de descortesía al silencio y sobre el uso de estos signos no verbales, dentro de su grupo de práctica, como estrategias interactivas que los identifican y los unen y que están muy cercanas a la *anticortesía* (Méndez Guerrero: 2013, 2014).

Además, también se ha podido determinar que, entre los jóvenes universitarios españoles, el silencio cumple varias funciones pragmáticas que están condicionadas por el contexto, el sexo de los hablantes, la relación social que existe entre ellos y el papel que ocupan los hablantes en la conversación (emisor o receptor). El valor social que se les asigna a los silencios también estará determinado por todos estos factores. Concretamente, a través de la información metapragmática recogida del análisis de los 100 cuestionarios o test de hábitos sociales, se han podido plantear

¹⁸ No ha de olvidarse que en la situación planteada en (9), aunque los encuestados actuaban como receptores, al proceder los silencios de amigos muy cercanos no los consideraron molestos o descorteses.



hipótesis sobre distintas consideraciones sociopragmáticas y pragmalingüísticas del grupo de jóvenes encuestado hacia el silencio en los intercambios comunicativos:

- (1) Consideraciones sociopragmáticas: los actos silenciosos suelen parecerles a los jóvenes más molestos en los contextos en los que actúan como receptores que en aquellos en los que su papel es el de emisor. Cuando los silencios se dan entre amigos se observa, además, una tendencia a la *anticortesía* o al uso antinormativo¹⁹ de los silencios.
- (2) Consideraciones pragmalingüísticas: existen diferencias al recurrir al silencio en la interacción, ya que los encuestados los usan con distintas funciones pragmáticas o intenciones comunicativas en contextos formales o informales y dependiendo de la relación social que tengan con sus interlocutores.

Esta información servirá como material de base en las futuras investigaciones en las que se analicen los actos silenciosos en conversaciones reales. Siguiendo la idea de Poyatos (1994) sobre la «triple estructura básica del lenguaje» que explica que las palabras, la quinésica y el paralenguaje comunican en conjunto, en trabajos venideros, será también muy necesario analizar la relación que existe entre el silencio y el resto de elementos verbales y no verbales que aparecen en la interacción.

RECIBIDO: mayo de 2016; ACEPTADO: julio de 2016.



¹⁹ El uso de los silencios es antinormativo o «antirreglamentario» en relación con lo descrito en los estudios hispánicos de corte sociopragmático que apuntan a que, en la cultura española, el silencio es un elemento molesto, poco frecuente y que se intenta evitar (Haverkate 1994 y Contreras 2004, entre otros).

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA FERREIRA, Virginia A. (2009): *Género y discurso. Las mujeres y los hombres en la interacción conversacional*, Múnich: Lincom.
- BARROS GARCÍA, María Jesús (2011): *La cortesía valorizadora en la conversación coloquial española: estudio pragmatolingüístico*, Granada: Universidad de Granada.
- BENGOECHEA BARTOLOMÉ, Mercedes (1992): «El silencio femenino», *REDEN: Revista Española de Estudios Norteamericanos* 5: 48-56.
- BERNAL LINNERSAND, María (2005): «Hacia una categorización sociopragmática de la cortesía, descortesía y anticortesía en conversaciones españolas de registro coloquial», en Diana Bravo (ed.), *Estudios de la(des)cortesía en español. Categorías conceptuales y aplicaciones a corpora orales y escritos*, Buenos Aires: Dunken, 365-398.
- BERNAL LINNERSAND, María (2007): *Categorización sociopragmática de la cortesía y de la descortesía: Un estudio de la conversación coloquial española*, Estocolmo: Universidad de Estocolmo.
- (2008): «Do insults always insult? Genuine impoliteness versus non-genuine impoliteness in colloquial Spanish». *Pragmatics*. Special issue on (Im) politeness in Spanish-speaking Socio-cultural Contexts: 775-802.
- BILMES, James (1994): «Constituting silence: Life in the world of total meaning», *Semiótica* 98: 73-87.
- BLAS ARROYO, José Luis (1994): «Valenciano y castellano: actitudes lingüísticas en la sociedad valenciana», *Hispania* 77, 1: 143-156.
- (1999): «Las actitudes hacia la variación intradialectal en la sociolingüística hispánica», *Estudios Filológicos* 34: 47-72.
- BRAVO, Diana (2004): «Tensión entre la universalidad y relatividad en las teorías de la cortesía», en Diana Bravo y Antonio Briz Gómez (eds.), *Pragmática sociocultural: estudios de discurso de cortesía en español*, Barcelona: Ariel, 15-33.
- (2005): «Categorías, tipologías y aplicaciones. Hacia una redefinición de la cortesía comunicativa», en Diana Bravo (ed.), *Estudios de la (des)cortesía en español. Categorías conceptuales y aplicaciones a corpora orales y escritos*, Buenos Aires: Programa EDICE-Dunken 1, 21-52.
- BRENES PEÑA, María Ester (2009): *La agresividad verbal y sus mecanismos de expresión en el español actual*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- BROWN, Penelope y Stephen LEVINSON (1987): *Politeness. Some universals in language usage*, Cambridge: Cambridge University Press.
- CALERO FERNÁNDEZ, María Ángeles (2007): *Percepción social de los sexolectos*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- CAMARGO FERNÁNDEZ, Laura y Beatriz MÉNDEZ GUERRERO (2013a): «Silencio y prototipos: la construcción del significado pragmático de los actos silenciosos en la conversación española», *Diálogo de la Lengua*, 5: 33-53.
- (2013b): «Los actos silenciosos en la conversación de las jóvenes españolas. Estudio sociolingüístico», *LinRed* 11: 1-23.
- CESTERO MANCERA, Ana María (1999): *Comunicación no verbal y enseñanza de lenguas extranjeras*, Madrid: Arco/Libros.



- (2007): «Cooperación en la conversación: estrategias estructurales características de las mujeres», *LinRed* 5: 1-17.
- (2014): «Comunicación no verbal y comunicación eficaz», *ELUA* 28: 125-150.
- CHARAUDEAU, Patrick (2012): «Problemas teóricos y metodológicos en los estudios de la oralidad aplicados a la cortesía: aspectos lingüísticos, pragmáticos y discursivos», en Julio ESCAMILLA MORALES y G. Henry VEGA (eds.), *Miradas multidisciplinares a los fenómenos de cortesía y descortesía en el mundo hispánico*, Barranquilla: Universidad del Atlántico-Programa EDICE, 13-33.
- COATES, Jennifer ([1988] 2009): *Mujeres, hombres y lenguaje: un acercamiento sociolingüístico a las diferencias de género*, México: Fondo de Cultura Económica.
- CONTRERAS FERNÁNDEZ, Josefa (2004): *El uso de la cortesía y las sobreposiciones en las conversaciones. Un análisis contrastivo alemán-español*, Valencia: Universitat de València.
- (2008): «Conversational silence and face in two sociocultural contexts», *Pragmatics: Quarterly publication of the International Pragmatics Association* 18, 4: 707-728.
- ECKERT, Penelope y SallyMcCONNELL-GINET (1992): «Think practically and look locally: language and gender as community-based practice», *Annual review of anthropology* 21: 461-490.
- EPHRATT, Michal (2008): «The functions of silence», *Journal of Pragmatics* 40: 1909-1938.
- ESCANDELL VIDAL, María Victoria (2006): *Introducción a la pragmática*, Barcelona: Ariel.
- ETXEBARRIA, Maitena (2007): «Mujeres lingüistas en el ámbito de los estudios sociolingüísticos», *Revista de Investigación Lingüística* 10: 41-54.
- FORMENT, Mar, Emma MARTINELL y Nuria VALLES (2002): «Aproximación al lenguaje gestual de los jóvenes», en Félix Rodríguez (ed.), *El lenguaje de los jóvenes*, Barcelona: Ariel, 165-194.
- GALLARDO PAÚLS, Beatriz (1996): *Análisis conversacional y pragmática del receptor*, Valencia: Ediciones Episteme (colección Sinapsis).
- GARCÍA MOUTON, Pilar (2003): *Así hablan las mujeres*, Madrid: La esfera de los libros.
- HAEVERKATE, Henk (1994): *La cortesía verbal. Estudio pragmlingüístico*, Madrid: Editorial Gredos.
- HERNÁNDEZ FLORES, Nieves (2002): *La cortesía en la conversación española de familiares y amigos. La búsqueda de equilibrio entre la imagen del hablante y la imagen del destinatario*, Aalborg: Aalborg Universitet.
- (2003): «Los test de hábitos sociales y su uso en el estudio de la cortesía: una introducción», en Diana Bravo (ed.), *Actas del Primer Coloquio EDICE: La perspectiva no etnocentrista de la cortesía: identidad sociocultural de las comunidades hispanohablantes*, Estocolmo: Universidad de Estocolmo, 186-197.
- HEROS, Susana de los (2001): «La percepción y valoración lingüística de acentos regionales en el mantenimiento de la variante asibilada en el castellano andino: primeros resultados», en Julio CALVO (ed.) *Contacto Interlingüístico e Intercultural en el Mundo Hispánico*, Valencia: Instituto Valenciano de Lenguas y Culturas Amerindias, Universitat de València, 239-258.
- HERRERO MORENO, Gemma (2002): «Aspectos sintácticos del lenguaje juvenil», en Félix Rodríguez (ed.), *El lenguaje de los jóvenes*, Barcelona: Ariel, 67-96.
- JAWORSKI, Adam (1993): *The power of silence. Social and pragmatic perspectives*, Newbury Park: SAGE.



- KASPER, Gabriele (2000): «Data collection in pragmatics research», en Helen Spencer-Oatey (ed.), *Culturally Speaking. Managing rapport through talk across cultures*, Londres-Nueva York: Continuum.
- KURZON, Dennis (1997): *Discourse of silence*, Amsterdam: John Benjamins.
- LABOV, William (1972): *Language in the Inner City*, Philadelphia: Pennsylvania U.P.
- LEECH, George (1983): *Principles of pragmatics*, Londres: Longman.
- LE PAGE, Robert (1968): «Problems of description in multilingual communities», *Transactions of the Philological Society*: 189-212.
- LEHTONEN, Jaakko (1995): *The role of national stereotypes in intercultural communication*, Finlandia: University of Jyväskylä.
- LOZANO DOMINGO, Irene (1995): *Lenguaje femenino, lenguaje masculino. ¿Condiciona nuestro sexo la forma de hablar?*, Madrid: Minerva.
- MATEU SERRA, Rosa María (2001): *El lugar del silencio en la comunicación*, Lleida: Universitat de Lleida.
- MÉNDEZ GUERRERO, Beatriz (2011): *¿Quién calla otorga? Funciones del silencio y su relación con la variable género*, Palma: Biblioteca Digital de la Universitat de les Illes Balears.
- (2013): «El silencio en la conversación española. Reflexiones teórico-metodológicas», *Estudios Interlingüísticos*, 1: 67-86.
- (2014): *Los actos silenciosos en la conversación en español. Estudio pragmático y sociolingüístico*, Palma: Universitat de les Illes Balears.
- (2015): «El uso estratégico del silencio en conversaciones de mujeres: ¿reafirmación o transgresión del feminelecto?», en Izquierdo Zaragoza, Silvia, Henter, Sara y Muñoz Valero, Rebeca (eds.), *Estudios de pragmática y traducción*, Murcia: EDITUM, 230-250.
- MÉNDEZ GUERRERO, Beatriz (2016): «Funciones comunicativas del silencio: variación social y cultural», *LinRed*, 13: 1-22.
- MÉNDEZ GUERRERO, Beatriz y Laura CAMARGO FERNÁNDEZ (2015a): «Los actos silenciosos en la conversación española: condicionantes, realizaciones y efectos», *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 64: 6-31.
- (2015b): «Larga ausencia del silencio en la historia de la lingüística hispánica», *Estudios de Lingüística del Español*, 36: 431-447.
- MORENO FERNÁNDEZ, Francisco (2005): *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*, Barcelona: Ariel.
- MURILLO MEDRANO, Jorge (2005): «Significados de la cortesía lingüística a partir de la aplicación de un test de hábitos sociales en Costa Rica», en Jorge Murillo (ed.), *Actas del II Coloquio Internacional del Programa EDICE: Actos de habla y cortesía en distintas variedades del español: Perspectivas teóricas y metodológicas*, Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 116-136.
- (2008): «Sobre la metodología de investigación en estudios sobre el discurso de la cortesía: a propósito del empleo de cuestionarios de hábitos sociales», en Antonio Briz Gómez *et al.* (eds.), *Actas del III Coloquio Internacional del Programa EDICE: Cortesía y conversación: de lo escrito a lo oral*, Valencia: Universidad de Valencia y Universidad Politécnica de Valencia, 53-70.
- POYATOS, Fernando (1994): *La comunicación no verbal (vol. 1: «Cultura, lenguaje y conversación»)*, Madrid: Istmo.



- ROSETO GARCÍA, Luis Carlos, Víctor Hugo ROSETO ARCOS y Luis Ferney MORA ACOSTA (2011): «Juventud e identidad. Un acercamiento a las tribus urbanas», *Revista de Psicología GEPU* 2, 2: 51-79.
- SAVILLE-TROIKE, Muriel (1985): «The place of silence in an integrated theory of communication», en Deborah Tannen y Muriel Saville-Troike (eds.), *Perspectives on silence*, Norwood: Alex Publishing Corporation, 3-18.
- SERRANO MONTESINOS, María José (2008): «El rol de la variable sexo o género en sociolingüística: ¿diferencia, dominio o interacción?», *Boletín de Filología* 43: 175-192.
- SIFIANOU, María (1997): «Silence and politeness», en Adam Jaworsky (ed.), *Silence. Interdisciplinary perspectives*, Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 63-84.
- SILVA-CORVALÁN, Carmen (1989): *Sociolingüística: teoría y análisis*, Madrid: Alhambra.
- TANNEN, Deborah (1993): «The relativity of linguistic strategies: Rethinking power and solidarity in gender and dominance», en Deborah Tannen (ed.), *Gender and conversational interaction*, Oxford: Oxford University Press, 165-188.
- VIVAS MÁRQUEZ, Julia (2011): *El relativismo cultural del silencio. Una propuesta para el aula de ELE desde la pragmática intercultural*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ZIMMERMANN, Klaus (2002): «La variedad juvenil y la interacción verbal entre jóvenes», en Félix Rodríguez (ed.), *El lenguaje de los jóvenes*, Barcelona: Ariel, 137-164.
- (2003): «Constitución de la identidad y anticortesía verbal entre jóvenes masculinos hablantes de español», en Diana Bravo (ed.) *Actas del Primer Coloquio EDICE: La perspectiva no etnocéntrica de la cortesía: identidad sociocultural de las comunidades hispanohablantes*, Estocolmo: Universidad de Estocolmo, 47-59.



ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA Y TRADUCCIÓN AL CASTELLANO DE ASPECTOS ECLESIASTICOS EN *L'ÉCUME DES JOURS*, DE BORIS VIAN

Patricia Pérez López
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

En este artículo nos proponemos mostrar cómo se recoge la crítica social en la traducción y en la adaptación cinematográfica de obras literarias. Detrás de la riqueza léxica se encuentra un enfoque social que, a veces, parece escapar a los traductores y directores. Más que un olvido, puede incluso tratarse de un tipo de censura. Es el caso que observamos en *L'écume des jours*, de Boris Vian, a través de una investigación que nos ha permitido contrastar las traducciones de la obra al castellano y analizar sus adaptaciones al cine centrándonos, principalmente, en las referencias religiosas en cada caso.

PALABRAS CLAVE: cine, literatura, traducción, censura, cultura.

ABSTRACT

«Film adaptation and translation into Spanish of religious references in *L'écume des jours*, by Boris Vian». This article aims at showing how social critique is presented in the translated versions and film adaptations of literary works. Beyond lexical wealth, translators and film directors tend to forget the importance of the social approach of the writers. They might even not simply oversee it, but get involved in a kind of censorship. It is precisely what we perceive in *L'écume des jours* by Boris Vian. This research helped us to contrast the translations of the book in Spanish and to analyse its adaptations to the cinema, focusing mainly on religious references.

KEYWORDS: cinema, literature, translation, censorship, culture.





Desde principios del siglo xx, la adaptación de las obras literarias al cine ocupa especialmente a la crítica. El debate empieza ya desde Bazin, que en su libro *Qu'est-ce que le Cinéma*¹ incluye un capítulo titulado «A favor de un cine impuro. Defensa de la adaptación», en el que destaca, durante esos años, la proliferación del cine basado en el patrimonio teatral y literario. Bazin, más allá de escandalizarse por dichas adaptaciones, ve en ellas un progreso para el cine. Dice, además, cuando habla de la adaptación de clásicos literarios, que «los verdaderos obstáculos a superar [...] no son de orden estético; no se refieren al cine como arte, sino como hecho sociológico y como industria» (1999: 113). Así pues, achaca a la vulgarización la preocupación que gira en torno a la adaptación.

Agustín Faro (2015), por su parte, cree que, de una manera reduccionista, se juzga la adaptación como un resumen de la obra literaria, pues igual que el cineasta elige los elementos que incluirá en su obra, el adaptador también hace una selección de lo que considera más relevante. Si se distingue el «cómo se dice» del «qué se dice», y se destaca el cómo, podríamos considerar esa nueva creación cinematográfica, no como una adaptación, sino como una obra nueva. Apunta Faro que «a pesar de las coincidencias iniciales [...] cada obra es independiente porque ha sido creada con un lenguaje propio [...]. El filme y la novela [...] representan géneros estéticos diferentes» (2015: 25). A este respecto, cabe mencionar a autores como Dumont, que estructura en las mismas fases la adaptación cinematográfica y la traducción.

Basándonos en teorías como las expuestas en estas líneas, sobre cine, adaptación literaria y traducción, y buscando, a su vez, puntos de unión entre estos conceptos, nos proponemos, en este artículo, analizar los aspectos eclesiásticos que aparecen en *L'écume des jours*, de Boris Vian. Dicho análisis pretende ir desde la descripción de elementos que encontramos en una iglesia —o al menos en una iglesia vianesca— hasta la manera de pensar y de actuar de las personas que describe —incluido Dios—, pasando por el tratamiento del léxico y la utilización de neologismos en este campo. Analizaremos también los recursos de los que se ha servido el traductor² para llevar esos neologismos al castellano y, posteriormente, cómo se ha adaptado al cine dicha obra en dos épocas tan diferentes como 1968 y 2013, por Charles Belmont y Michel Gondry respectivamente. También haremos un resumen de la evolución de la censura cinematográfica en Francia, centrándonos especialmente en la época de guerra, para justificar posibles elipsis, que ya avanzamos, en las adaptaciones cinematográficas mencionadas.

Podríamos resumir *L'écume des jours*, en palabras de Cortijo Talavera, como

una novela de contrastes, tierna y feroz, poética y de una rudeza desgarradora, con juegos de palabras y notas de humor que esconden un pesimismo desesperado [...]. Maldición y pérdida del paraíso, fatalidad antigua, mezcla de inocencia y de vio-

¹ ¿Qué es el cine? En su versión traducida por José Luis López Muñoz.

² Trabajaremos, sobre todo, con la traducción al castellano de Joan Manuel Verdegall, publicada por la editorial Cátedra, aunque también veremos algunos recursos usados por Luis Sastre Cid, en la traducción publicada por Alianza.

lencia, de sensualidad pura sublimada por el jazz y del doble anatema del dinero y del trabajo servil y destructor [...]. Pero ante todo *L'Écume des jours* es un ejemplo de fusión de música y literatura, es una novela de amor ellingtoniana, que asocia, como se nos dice en el preludio, el amor por las chicas hermosas con la música de la Nouvelle-Orléans [...] (2002: 69).

En este universo onírico de Vian es interesante observar el paralelismo establecido por Christian Metz (1975: 4) entre sueño y película. Apoyado por teorías freudianas, Metz estudia desde distintas perspectivas la constitución psicoanalítica del significante de cine. En concreto en la obra que aquí se expone, Vian mezcla elementos reales e imaginarios, creados por él y descritos con una exquisitez de detalles tal, que no es difícil ni imaginarlos a la perfección ni adaptarlos en una obra cinematográfica como se ha hecho posteriormente. Dichos elementos imaginarios van desde bailes inventados por el autor en los que las piernas hacen por despegarse del cuerpo hasta nubes que transportan a los personajes y, por ende, al lector, varios metros sobre el suelo. No podía ser menos, pues, el tratamiento de los estamentos religiosos.

1. LITERATURA Y ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

La literatura y el cine son artes relacionadas que se influyen mutuamente, aunque la influencia del cine en la literatura haya sido reconocida solo a partir de los años 80, quizás porque la literatura existe antes de que lo hiciera el cine. El simple hecho de escuchar la palabra *adaptación* ya enciende una luz crítica en muchos de nosotros, que hemos imaginado de un modo determinado el desarrollo de una lectura en nuestra mente. Tanto en una película como en el libro se nos intenta transmitir un mensaje; dicho mensaje, de un escritor o guionista, previamente ha sido escrito con técnicas narrativas específicas que en la película se convierten en imágenes y sonido, por lo tanto no será expresado del mismo modo y nos dará una visión diferente de la historia. Solo por esto, algunos autores evitan utilizar el término de adaptación en una película que proceda de una novela; otros, por el contrario, aceptan el término para aquellas que comparten la trama. Autores como Tudor Eliad o Michael Klein han propuesto grados de fidelidad a la novela de origen, «pudiendo ser estos de fidelidad mínima, parcial o máxima o bien fidelidad ausente, más o menos presente o muy presente» (Meunier, 2004: 9). Para otros teóricos, el concepto de fidelidad está unido a la manera en que el director ha hecho la película. Así, Alain García (1990) habla de adaptación, adaptación libre y transposición. La cuestión es ¿qué se debe conservar para poder catalogar a una película como fiel? ¿La estructura dramática, el tiempo, el espacio o la voz narrativa? Digamos que cuanto más se respeten los hechos, más parecido tendrá la película a la obra escrita, pero hay directores que prefieren centrarse en otros aspectos como el contexto o algunas características de los personajes, lo que convierte sus películas en adaptaciones más libres que, por otra parte, son consideradas mejores que las llamadas «fieles» por muchos escritores.



Estas adaptaciones libres, llamadas también transposiciones, de entrada lo tienen más fácil ya que se ven sometidas a críticas menos severas. Y, según afirma Meunier (2004), ganarían, si fuesen juzgadas por ellas mismas.

Hafter, L.E., por su parte, constata que son muchos los teóricos que siguen desarrollando enfoques de lo más variados:

José Antonio Pérez Bowie (2004) —quien propone un repaso por los distintos paradigmas teóricos para la comprensión y el análisis del fenómeno de la adaptación—, así como otros enfoques que van desde el género ensayístico, como la propuesta de Sergio Wolf, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje* (2001), hasta aquellos que presentan un marcado perfil cientifista [...] [como] Sánchez Noriega (Hafter, 2012: 22).

En cualquiera de los casos, si hay algo en lo que todas estas teorías coinciden es en la idea de que una obra procede de la otra, aunque en unos casos se note más, en otros menos y, en las adaptaciones más libres, cualquier parecido con la obra literaria pueda parecer una mera coincidencia. Hafter habla de suavizar la dureza del juicio que se hace a menudo a las adaptaciones con el simple hecho de cambiar el apelativo de adaptación por una fórmula como «inspirado en...» o «basado en...», ya que estas evitan que el espectador, o crítico, tenga en mente el texto literario y, con él, unas expectativas de fidelidad a él que no siempre la adaptación cumple, a veces simplemente porque el adaptador lo ha decidido así. También cabe considerar la adaptación fílmica como una nueva obra que parte de una obra literaria existente pero que se emancipa a medida que se desarrolla.

De entre los cuatro puntos de vista³ que Sánchez Noriega (2000: 63-72) establece en su taxonomía, nos centraremos en dos: la dialéctica fidelidad/creatividad y la propuesta estético-cultural. En el primero habla de adaptación pasiva, aquella que se centra en reproducir la historia más que el discurso; de adaptación activa, la que se vale de medios cinematográficos para crear una obra fiel a la forma y al fondo del texto literario; y de adaptación interpretativa y adaptación libre, las que se separan del texto original y dan lugar a una obra nueva. En cuanto a la propuesta estético-cultural se tiene en cuenta lo que el director quiere presentar al público: puede verse obligado a simplificar una historia o a actualizar una obra clásica.

Aunque Vanoye (1989) dice que, en términos psicoanalíticos, la película desencadena procesos primarios, relacionados con el principio del placer, de manera más intensa que la lectura, la influencia del espectador de una película sobre el relato suele ser menor que la del lector de una novela. El hecho de poder parar y recrearse en el texto es difícilmente superable a la cantidad de información visual y sonora

³ Los cuatro puntos de vista que establece Sánchez Noriega son según:

- La dialéctica fidelidad/creatividad, donde se incluiría desde la ilustración, como grado máximo de dependencia del texto fílmico al literario, hasta la adaptación libre, pasando por la transposición y la interpretación.
- El tipo de relato: clásico o moderno.
- La extensión.
- La propuesta estético-cultural



procedente de una película. Por otra parte, nos encontramos las emociones derivadas del diálogo unido a la imagen, que, para otros, aporta más que su homólogo literario.

2. ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA Y TRADUCCIÓN: DOS CARAS DE UNA MISMA MONEDA

Partiremos de lo expuesto anteriormente por Hafter (2012) sobre las teorías de la adaptación y su fidelidad o traición, para enlazarlo con la traducción, que tantas veces entra en el mismo debate. No olvidemos que, para muchos, la adaptación cinematográfica no deja de ser una forma de traducción, una traducción a un lenguaje universal, como decía Juan Marsé (1994). Otros, en cambio, prefieren no usar el término de traducción porque no lo consideran apropiado al tratarse de códigos diferentes.

Considerando, pues, la adaptación cinematográfica como traducción, en la que hay que pasar algo de una lengua a otra, en la que hay que adaptar y recrear, vuelve a surgir esa gran responsabilidad del traductor, al que siempre se le puede reprochar que se le haya escapado algo. Como decía Yourcenar,

Un traducteur (surtout quand il traduit en vers) ressemble à quelqu'un qui fait sa valise. Elle est ouverte devant lui; il y met un objet, et puis il se dit qu'un autre serait peut-être plus utile, alors il enlève l'objet puis le remet, parce que, réflexion faite, on ne peut pas s'en passer. En vérité, il y a toujours des choses que la traduction ne laisse pas disparaître, alors que l'art du traducteur serait de ne rien laisser perdre. On n'est donc jamais réellement satisfait (En Dumont, 2007: 72).

Seguindo con Dumont (2007), apunta este que la traducción, igual que la adaptación cinematográfica, tiene tres fases: comprensión, desverbalización y expresión del sentido en otro idioma. Cuando el director adapta una obra la recrea, le descubre un nuevo sentido al hacerla nueva desde su punto de vista.

Según Vinay y Darbelnet, una verdadera traducción debe atender a la frase y no a las palabras: «de façon à rendre le sens sans rien perdre de la pensée et de l'émotion exprimées par l'auteur» (1977: 267). Para ello, aseguran, el traductor debe “hacer trampas” y alejarse del texto, además de conocer los giros de su propia lengua (hacia la que traduce) y tener dotes de escritor profesional. Al alejarse del texto, uno de los problemas más delicados es el de la connotación, igual que el principal problema de la adaptación al cine no es el de la fidelidad o la traición a la novela, sino la aparición de un nuevo objeto cultural, percibido así por otro receptor de un contexto diferente al del lector inicial. Tanto en una adaptación como en una traducción, es la subjetividad lo que dificulta las cosas. Pérez Bowie (2010) también habla del contexto como un elemento fundamental para la creación de la nueva obra. Este contexto, «en su más amplio sentido: artístico, cultural, social, económico, ideológico, etc.» (2010: 23), se va a encargar de informarnos sobre los componentes de la obra y todo lo que ella presente será resultado de él. También habla, en consecuencia, de un cambio de expectativas en el receptor, que también será diferente.



Igual que hay obras que no son traducibles, hay algunas que no lo son cinematográficamente hablando: no se pueden llevar al cine. Julien Green, en *Le langage et son double* (1987), habla de la música como lengua ideal; cierto es que las bandas sonoras creadas para el cine cumplen funciones determinadas y, en muchos casos, logran lo que no logran las palabras. A este propósito, la música es algo que, como veremos más adelante, está muy presente en la mayoría de las versiones de *L'écume des jours*.

3. L'ÉCUME DES JOURS

3.1. LA OBRA LITERARIA

Entre los años 1946 y 1947, Boris Vian publicó cuatro libros, entre ellos una historia de amor, *L'écume des jours*. El año en que este aparece, 1947, Francia acababa de ser liberada y, por la misma época, se descubre a Duke Ellington, Miles Davis y el jazz. Fue la gran época de Saint-Germain-des-Prés, esa de clubes nocturnos como el Tabou donde el propio Vian sacaba a relucir su faceta de trompetista. Viendo la cantidad de obras del autor en tan corto periodo de tiempo, sobra decir que no le costó mucho esfuerzo escribir esta. Él escribía mientras trabajaba en l'AFNOR (muestra de ello son los manuscritos originales en papel con ese membrete) y su mujer entonces, Michelle Léglise, lo mecanografiaba al llegar a casa. Hubo primero un borrador de cuatro páginas, a veces escrito como poema con ritmo de heptasílabos, ritmo que subsiste más o menos en tres capítulos fundamentales del libro (xvi, xxxii y lxiii).

En esta novela, Vian pone de manifiesto sus pasiones y aquellas cuestiones que le desagradan. En cuanto a las primeras, es sin duda el flechazo que tuvo por la pieza musical *Chloé*, tocada por Ben Webster en 1943, lo que inspira la obra. Cuenta Cortijo Talavera que Boris Vian era un amante del cine, «desde los seis años si creemos la letra de su canción *Cinématographe*» (2002: 423); además, continúa, estuvo relacionado con el mundo del cine como actor, director, crítico, productor y guionista. En cuanto a gustos personales, se decantaba por los wésterns, las películas de aventuras y, cómo no, por los géneros americanos —los musicales y las películas de ciencia ficción—. Disfrutó mucho, apunta la autora, con todo lo relacionado con este arte, incluida la inserción de la música en el género. No es de extrañar que en las notas a pie de página de *L'écume des jours* se describa, físicamente, a uno de sus protagonistas (Colin) con los mismos rasgos que el protagonista del musical *Hollywood Canteen*.

Sobre lo que le disgusta, atribuye a Colin —que en un principio se llamó Zin, de Zolin— profesiones de lo más desagradables, dejando clara su repulsión por el trabajo en general; surge así en la obra una de las que se ha convertido en citas memorables del autor: «Je ne veux pas gagner ma vie, je l'ai (Sucarrat, 1993: 77)». Evidentemente, hay mucho de su vida personal: enfermedad, encuentros personales con fondo musical, trabajo mecánico y monótono, tensión entre felicidad en el amor y angustias de la vida... A este respecto, cuenta Marc Lapprand, conocido crítico de Vian, que durante su primera entrevista con Michelle Léglise para una investigación



doctoral, y tras haberle anunciado, a la que fuese esposa del autor, que no le interesaban los datos biográficos sino los puramente textuales, esta le respondió: «¡Pero todo es biográfico en la obra de Boris!» (2009: 41). Esta anécdota le abrió los ojos sobre el hecho de que la vida del autor interfiriera en su obra, algo que Lapprand ve como un problema porque opaca, en cierto modo, su carrera literaria.

[...] Je savais que l'argent qui se raréfie dans *L'écume des jours*, c'est la fortune familiale des Vian qui se dilapide, et qui oblige le père, Paul, à devenir placier en produits pharmaceutiques, tout comme Colin doit trouver du travail lorsque son coffre à doublezons s'épuise. Je savais aussi que dans ce même roman, le nénuphar de Chloé provient des étangs de Corot, à "Ville-d'Avrille", où l'artiste s'installait souvent pour peindre des paysages [...] (Lapprand 2009: 41).

Siguiendo con sus gustos personales, Vian era un enamorado de la cultura americana, algo que deja ver desde el principio de *L'écume des jours*: el jazz, Hollywood, connotaciones fílmicas de los hermanos Marx. Así, Tex Avery, el dibujante americano del que fue un gran admirador, pudo haber inspirado el personaje del ratoncito de esta obra, una especie de acompañante de los personajes principales a lo largo de toda la historia.

El resultado de este conjunto da lugar a una obra poética y original, alabada por autores como Queneau y Sartre, en la que, además de sus gustos, Vian expone su visión de la sociedad de la época. Hay en los protagonistas un paso de esa juventud a la edad adulta a través de figuras sociales como la Iglesia, jefes, ejército, policía... que encarnan la hostilidad de las estructuras estereotipadas y la degradación fatal de la vejez. El profesor Mangemanche (Zampamangos en la edición de Cátedra, traducida por Joan Manuel Verdegal/Tragamangos en la edición de Alianza, cuya traducción corresponde a Luis Sastre Cid) es una especie de Groucho Marx parisino —como dice Pestureau (1994) en la presentación de la obra—, caro e incapaz de salvar a Chloé. La Iglesia no sale bien parada, con alusiones a intereses económicos, lo mismo sucede con Jean-Sol Partre, analogía clara a Jean-Paul Sartre y crítica al existencialismo de la época. Según el autor, los únicos que dan la felicidad son el amor y el jazz. Pestureau, por su parte, dice también en la presentación una afirmación muy cierta y es que Vian mezcla la farsa y lo macabro, lo cómico y lo patético, la ironía y la emoción, el humor y la tragedia, como el swing y el jazz, estilos contradictorios. Comparte la estética de Jacques Prévert y de Raymond Queneau. François Caradec lo llama «Humour rouge». Un poco como una farsa donde lo grotesco y lo humorístico se unen a la ficción. Pero también un poco como tragedia, donde nada escapa a la fatalidad.

Historia de amor púdica, divertida y apasionada, novela-poema cuyo arte inolvidable ha creado un mito, en un principio no tuvo todo el éxito que el autor hubiese querido, fue a partir de 1960 cuando empezó a destacar. En 1986, Educación nacional la pone en su programa y empieza a tener un gran conocimiento y relevancia en Francia. La obra ha sido adaptada en todos los campos, en París y Bruselas se representó durante mucho tiempo en el teatro y actualmente se sigue adaptando en muchos países.



3.2. ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS

En 1968, Charles Belmont rodó la primera versión cinematográfica, que, en medio de los disturbios de mayo de ese año, pasó por la gran pantalla sin pena ni gloria. El mismo Belmont, de 29 años en la época, prefirió el ambiente de las barricadas al de las salas de cine y no mostró demasiado interés en defenderla cuando la película fue presentada en el Festival de Venecia. Sin embargo, aceptó volver a verla en dos ocasiones, en 1975 y en 1988, sin plantearse, sin embargo, mostrarla al público porque consideraba que habían pasado muchas cosas desde entonces. En 1994, 26 años después de su estreno, el público parisino descubre, por fin, esta película «fantasma» en un nuevo estreno nacional. Lo más sorprendente es que, a pesar de los años, la versión no parecía haber envejecido y tanto Jacques Perrin en el papel de Colin como Sami Frey en el de Chick y Marie-France Pisier en el de Alise conservaban la frescura y el encanto, según los críticos de la época. Definida como «película para jóvenes» por unos o «película de cosas poco habituales» por otros, esta versión de *L'écume des jours* destaca, según algunos, no por haber conservado el alma del libro de Boris Vian, sino su corazón. Para otros, sin embargo, los bonitos decorados, tanto interiores como exteriores, y los marcos ingeniosos se dan de bruces con un diálogo mediocre que nada tiene que ver con el insólito y desgarrador texto que encontramos en la novela de Vian. Sería, a todas luces, lo que Sánchez Noriega (2000) calificaría como una adaptación pasiva.

Como Gondry, del que hablaremos a continuación, pero quizás con menos éxito, Belmont intenta traducir en imágenes el lento deterioro de colores y de formas. Cambia la pista de patinaje y las palomas que aparecen en el libro por partidos de tenis y militares, con el mismo final macabro. En una entrevista hecha al director, este afirma que eligió *L'écume des jours* porque consideraba a Vian un autor adelantado a su época. Belmont evita situar la película en un marco temporal concreto, para ser fiel a la novela. También, más que mostrar el archiconocido humor negro de Vian, prefiere mostrar la ternura existente en toda su obra. Además, habla de la historia, no como historia de una pareja, sino de tres parejas que se cruzan. Para ello, busca a un intérprete masculino y a su correspondiente pareja femenina. Fue una película sin grandes medios económicos, no había estudio, todo fue rodado en decorados naturales y las escenas de la casa en un piso de Neuilly. Había alquilado un palacete que iba a ser demolido dos meses más tarde, por lo que pudieron tirar las paredes. Hace también un gran trabajo con los colores. Considerando que Vian habla mucho de ellos, hace que cada color tenga su significado en la película. En cuanto a Partre, opina que podía haberlo sustituido por cualquier famoso, y que lo importante era mostrar el anhelo paternal de Chick. Después de 1968 se muestran en el cine personajes e historias de la vida contemporánea, en esta época no hay muchas adaptaciones porque se considera que la literatura no representa la vida en la segunda mitad del siglo xx.

En 2013 se estrena la versión cinematográfica de Michel Gondry. Este, junto con el productor Luc Bossy y un grupo de actores consagrados del cine francés, se embarcaron en este proyecto, ambicioso desde el punto de vista de lo complicado de llevar a la gran pantalla una obra tan surrealista y de lógica irracional como es *L'écume des jours*.



Nacido en 1963, Michel Gondry dirige clips, documentales, cine de ficción y cómics, además de talleres para aficionados en barrios “complicados”. *L'écume des jours* es su sexto largometraje de ficción. Luc Bossy, guionista y productor, y Nicole Bertolt, representante de los derechos de Boris Vian, se lo propusieron y él aceptó de buen grado. Afirma que la historia en sí es muy simple pero que impresiona la manera en que la cuenta Vian, porque materializa cosas inmateriales como la luz y la percepción del espacio. Además, hay otros aspectos que le atraen de Vian como ese “antihéroe” que habita en muchos de sus personajes, o ese toque poco educado y su lógica de inversión. También se confiesa, como Vian, algo tímido y, aunque menos político que él, bastante anarquista. Según él, la escritura de Vian se podría calificar de cinematográfica, ya que en su libro hay muchos giros que permiten pasar de una escena a otra. Por tantos puntos en común, siempre se imaginó hacer esta película desde que, siendo adolescente, leyó el libro, aunque añade escenas que no son del libro, sino objeto de su imaginación, estimulada esta por la lectura de obras de Vian, porque es así como él vio la novela. También hay elementos de la película procedentes de otras películas suyas; de hecho, estas técnicas ya usadas en otros momentos —como la extensión de las piernas al bailar el *bíglemoi* (o el *bízcame*) que evoca la técnica utilizada para unas manos grandes en *La Science des rêves*— fueron ideas tomadas originalmente de lecturas de Vian. Así que adaptar *L'écume des jours*, afirma, ha sido como volver a sus orígenes. Conserva, sin embargo, esa combinación de elementos dispares en una misma imagen, sin que ello afecte a la ligereza de la obra, tal y como hace Vian y tal y como el lector puede imaginar al leer *L'écume des jours*. El rodaje resultaba más complicado, pero de este modo logra reflejar el trabajo de la imaginación del espectador con sus efectos visuales. Gondry recoge muy bien ese paralelismo entre sueño y película establecido por Metz en su *Significante imaginario* al que hacíamos alusión en la introducción de este artículo. Su adaptación es, pues, fiel a la forma y al fondo del texto original, lo que en la teoría de Sánchez Noriega (2000) equivale a una adaptación activa.

En una entrevista realizada por Charlotte Béra al director, recogida en separata en una edición de *L'écume des jours* de la editorial Le Livre de Poche (2013), se habla de que quizás estuviéramos ante la primera vez que el público leyera una película o viera un libro. Y es que, al parecer, la primera vez que Gondry leyó el libro y se imaginó la historia en una gran pantalla, lo hizo con un final en blanco y negro, y así lo llevó a la realidad. Otro punto en común a la escritura de Vian es Estados Unidos, donde el director vive la mayor parte del año. Estados Unidos aparece en el pasillo del piso de Colin, en lo que pretendía ser un guiño al pasaje parisino entre las galerías Printemps y el boulevard Haussmann, recuerdo de la infancia de Gondry y, realizado en una especie de vagón, como los cafés-restaurantes americanos, se convirtió en un homenaje al amor de Vian por América. También, el hecho de que dos de los protagonistas (Omar Sy y Aïssa Maïga) en los papeles de Nicolas y Alise fuesen negros se debe a la voluntad del director de representar la diversidad, y no solo por esto sino porque tiene mucha relación con el jazz, que era importante para Vian. En un principio estos actores iban a interpretar otros papeles, pero quedaron así tras una redistribución para formar parejas, que es algo poco habitual en Estados Unidos pero, como hemos visto, es algo que también hizo en su época



Charles Belmont. Y ya que mencionamos el jazz, la forma de tratar la música en la película ha sido algo peculiar: en un libro con tanta referencia musical, habría sido fácil crear una BSO; sin embargo, Gondry consideró que utilizando el jazz mencionado en la obra, el resultado habría sido un producto con un toque anticuado. Con Étienne Charry, el compositor, intentó no dejarse influenciar por el jazz. En cuanto al entorno, y aunque es consciente del atractivo de rodar en exteriores con la Torre Eiffel de fondo, sobre todo para un público extranjero, Gondry prefirió hacerlo en lugares ligados a su experiencia, como la sala de los espejos del museo de cera, el gran fresco frente a la Gare de Lyon, el «agujero» de Les Halles en construcción o el túnel de la Petite Ceinture.

Gondry conoce la existencia de una escuela que considera que las cosas que se escriben deben sugerirse, más que mostrarse, pero aun así ha preferido ser literal por seguir un pensamiento más surrealista que dogmático, una lógica irracional del sueño, como apuntábamos más arriba al mencionar las teorías de Metz. En cualquier caso, cierto es que la creatividad de Vian casa perfectamente con la imaginación visual de Gondry. En cuanto a la versión precedente, de 1968, sabe que está influenciada por el espíritu de la época pero no ha querido ver más que pequeños fragmentos para no juzgarla. Supone que no debió ser fácil rodar una película así en ese contexto. El libro es anunciador de la explosión de los años 60, tiene una semilla de rebeldía, de hecho es en los años 60 cuando entró realmente en la conciencia colectiva.

A menudo, parece que el director rompe la estructura narrativa de la obra original, sin embargo, la adaptación se suele basar en ella, redefinida según el contexto social en el que se enmarque la película, lo que hace que la temática evolucione, más aún si analizamos películas o adaptaciones realizadas en épocas diferentes, como es nuestro caso. El objetivo, de cualquier modo, es llegar al público. Sucede también que, al leer, cada lector elige imaginar a su manera, al ver una película estas elecciones están hechas por el director.

3.3. TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN DE TEMAS ECLESIASTICOS EN *L'ÉCUME DES JOURS*

Los capítulos dedicados a la Iglesia son el XXI, en el que describe el matrimonio de Colin y Chloé, y del LXIV al LXVI, en los que relata el tratamiento de la Iglesia ante el fallecimiento de Chloé. En ambos casos, Vian deja clara su consideración hacia la Iglesia, a la que tacha de interesada por el dinero a la vez que ridiculiza algunos aspectos considerados sagrados. En este punto se analizará la traducción de algunos términos y el léxico, en general, pero se aludirá más a la traducción de Joan Manuel Verdegal por considerarla más completa y más ajustada al original que la traducción de Luis Sastre Cid.



3.3.1. Capítulo XXI: la boda de Colin y Chloé

En primer lugar, haremos alusión a los neologismos utilizados para referirse a los miembros de la Iglesia, analizando la procedencia de las palabras empleadas en la obra original y las dos traducciones hechas por Joan Manuel Verdegal (2007) y por Luis Sastre Cid (2011):

- *Religieux*, que es traducido por *Religioso* en ambas ediciones.
- *Bedon*, mezcla de *bedeau* (sacristán) y *bedon* (panza), para crear un tono sarcástico. Verdegal lo ha traducido por *Macerón*, probablemente del verbo *macerar*, cuya tercera acepción en el diccionario de la RAE apunta: «mortificar, afligir la carne con penitencias», manteniendo el tono sarcástico del original. Y Sastre Cid, por *Monapillo* que, aunque conserva cierto tono de sarcasmo gracias a su terminación, pierde fuerza pues se parece más a *monaguillo*, perteneciente a otro nivel en la jerarquía eclesiástica.
- *Chuiche*: es una deformación fonética cómica de *suisse* (*pertiguero*) en conjunción, probablemente y según apunta la edición original, con *chuintier* (*silbar*). El *pertiguero* es, según el DRAE, «el ministro secular en las iglesias catedrales que asistía acompañando a los que ofician en el altar, coro, púlpito y otros ministerios, llevando en la mano una pértiga o vara larga guarnecida de plata». Verdegal lo traduce como *Pertigudo* y Sastre Cid, quizás mezclando el término con el de *vértigo*, lo convierte en *Vertiguero*.
- *Chèveche*: es un híbrido entre *chevêche* (*lechuzas*) y *éveque* (*obispo*), en relación con *archêveque* (arzobispo), que se le parece más fonéticamente y con alusiones en el texto al sueño, teniendo en cuenta que la lechuza es un ave nocturna. En español era más difícil recoger las similitudes fonéticas pero Verdegal lo ha resuelto bastante bien mezclando también un ave nocturna con el término eclesiástico, dando lugar a *Buhobispo*. Sastre Cid, por su parte, ha optado por el término de *Zobispo*.

Ya fuera de los neologismos, pero aún perteneciente a los personajes que aparecen en la iglesia, se encuentran *Les enfants de Foi*, literalmente *niños de fe*, referido a *Les enfants de chœur* (*monaguillos*), traducido por Verdegal por *monafieles*, haciendo una mezcla entre el término al que hace alusión y el término utilizado en francés. Sastre Cid opta por una traducción literal y deja *niños de la fe*. Otros personajes curiosos son *Les frères Desmarais* (*Pégase et Coriolan*): son los acompañantes de la boda, llamados los «pederastas de honor». Según la nota a pie de página que aparece en la obra original, «Le nom des “pédéras tes d’honneur” semble inspiré par la firme pétrolière Desmarais ou Mobil dont l’emblème est un cheval ailé, d’où Pégase» (Vian, 1996: 99), así como la que aparece en la traducción de Verdegal «El nombre de los “pederastas de honor” parece inspirarse en la firma petrolera Desmarais o Mobil, cuyo emblema es un caballo alado, de ahí Pegaso. Vian recurre nuevamente a elementos relacionados con la humedad: *Desmarais* (de los marjales) >Delmarjal» (Vian, 2007: 129) se aclara la procedencia del nombre de dichos hermanos, que sigue en la tónica de léxico relacionado con la humedad que contiene la historia. Verdegal



traduce *Desmarais* como *Delmarjal* y Sastre Cid, *Desmaret* —atendiendo la primera al significado y la segunda al sonido del vocablo en francés—, aunque no se aseguran los datos de procedencia de esta referencia. El término de pederastas, relacionado con la Iglesia, es un tema que, aún en la actualidad, es motivo de controversia. En este capítulo se mezclan elementos positivos y tradicionales, como el blanco del coche, el calor, la felicidad, las flores blancas, los pensamientos felices... con connotaciones eróticas y elementos circenses. Antes de llegar a la iglesia nos encontramos con que «el suelo del ascensor se hinchó bajo sus pies y, en medio de un grande y suave espasmo, los depositó en el piso» (Vian, 2007: 138), podríamos obviar el erotismo de la frase si no fuese porque a continuación habla de la ropa interior de la novia.

De los representantes eclesiásticos dice que «faisaient la parade» (Vian, 1996: 119), «se exhibían» (Vian, 2007: 139), «aguardaban la ceremonia» (Vian, 2011: 86). Realmente, el término francés tiene más que ver con una actuación, un desfile, una cabalgata. En la misma línea, habla de un ballet de los monafieles, y de instrumentos escandalosos como bombo, pífano y maracas que nada tienen que ver con el ambiente sosegado de una iglesia y del sacramento del matrimonio. Además, en el momento en que tañen las campanas muere el director de la orquesta, acto al que no se le da ninguna importancia, solo se añade que «la iglesia tambaleó sobre sus cimientos» (Vian, 2007: 139), sentido literal con connotación figurada. En medio de toda esta algarabía, «los Monafieles acudían en parejas haciéndose mimos» (Vian, 1996: 121), otro elemento disonante en un lugar de culto, así como «Le Religieux et ses séides» (Vian, 2007: 139), «El Religioso y sus secuaces» (Vian, 2007: 140), término negativo más propio de mafias que de este contexto. Se hace una alusión más bien cómica de elementos como el agua bendita y el incienso de la siguiente manera: «Al pasar, los subpertigudos les rompían en la cabeza una ligera pelotita de cristal llena de agua lustral, y les plantaban en el pelo un palito de incienso encendido que ardía con una llama amarilla para los hombres y violeta para las mujeres» (Vian, 2007: 140).

Vian se caracteriza por su fantástica manera de describir. Crea, como pocos, realidades inexistentes y las describe de manera tal que seamos capaces de imaginarlas. Cuando habla de la iglesia y dice: «Entrando en un pasillo oscuro que olía a religión» (Vian, 2007: 142) no solo nos introduce en una iglesia que da miedo, sino que, además, nos transmite un malestar olfativo, dando a la religión connotaciones negativas también desde ese punto de vista. Sigue definiendo la entrada a la iglesia como una casa del terror, con vagonetas, telarañas, y santos que se aparecen gesticulando de tal modo que Alise ha de agarrarse a Colin del susto. Después del santo ven a la Virgen y, en tercer lugar, a Dios, «que tenía un ojo a la funerala y un aspecto enfadado» (Vian, 2007: 140). Y, cuando ya están ante el altar, el Pertigudo y el Macerón aparecen «haciendo cabriolas con sus hermosos hábitos, precediendo al Religioso, que guiaba al Buhobispo», para seguir con el espectáculo de circo, contrario, como decíamos más arriba, al ambiente de una boda. Además de hacer alusión a la ropa, también la hace al mobiliario de la iglesia, de terciopelo, resaltando así, una vez más, la ostentación. También habla de multitud de luces de colores dentro de la iglesia «que le conferían a la nave un aspecto de abdomen de enorme avispa tumbada, vista desde el interior» (Vian, 2007: 141), luces más propias de una feria y comparación de un lugar sagrado con la parte baja de un insecto. Por otra



parte, a veces intercala elementos agradables, como «Las nubes entraban, oliendo a cilantro y a hierba de montaña» o cuando alude al calor que irradiaba el interior y la «atmósfera benigna y confortable» (Vian, 2007: 141).

Aparte de la falta de seriedad, se hace alusión a la falta de fe: «Ante ellos el Religioso consultaba compulsivamente y con prisa un grueso libro, pues ya no se acordaba de las fórmulas. De vez en cuando se giraba para echarle un vistazo a Chloé, cuyo vestido le gustaba mucho» (Vian, 2007: 141). Se puede apreciar también un punto de voyeurismo y de falta de atención a su trabajo. Igual que cuando dice que «El Buhobispo dormitaba dulcemente, con la mano en el báculo [...]» (Vian, 2007: 141). «La obertura y el ceremonial se habían escrito a partir de temas clásicos de blues» (Vian, 2007: 141-142). Tal y como indica la nota a pie de página

El blues es un término musical complejo, que el propio Vian define técnicamente en *Autres écrits sur le jazz (Escritos sobre el jazz)*, Madrid, Grech, 1984). En Duke Ellington, el blues es a la vez obsesivo, embrujador, melancólico y fuertemente sensual (Vian, 2007: 142).

Con dicha definición podemos sobreentender que tal melodía no es en absoluto apropiada para una iglesia. «Colgado a la pared, se veía a Jesús en una enorme cruz negra. Parecía feliz de que le hubieran invitado y contemplaba todo aquello con interés» (Vian, 2007: 142). Afirmación algo sacrílega, Jesús es como un invitado más en medio de la ceremonia, y la cruz negra añade otro detalle de oscurantismo al relato.

3.3.2. Capítulos LXIV-LXVI: la muerte de Chloé

Cuando Colin comunica al Religioso que Chloé ha muerto, este, más allá de dar el pésame o de interesarse por las circunstancias que rodearon su muerte o por el estado de Colin, le pregunta «¿Cuánto quiere gastarse? Seguro que querrá una hermosa ceremonia» (Vian, 2007: 247). Cuando Colin le dice que no dispone del dinero que le pide, el Religioso «sopló poniendo cara de asco» (Vian, 2007: 247) y le recomienda una ceremonia de pobre antes de volver a pedirle dinero, mostrando así una sensibilidad nula ante el dolor por la pérdida de un ser querido y justificando, además, esta insensibilidad por una cuestión de costumbre. Asimismo, le recomienda encomendarse a Dios, aunque teme que «por una cantidad tan pequeña pueda resultar contraproducente molestarle» (Vian, 2007: 248). Después de insultarlo, además, lo empuja.

Los mozos que van a recoger el cuerpo de Chloé llegan al apartamento de Colin muy sucios y le saludan «golpeándole el vientre, como prevé el reglamento de los entierros pobres» (Vian, 2007: 249). El capítulo LXV empieza enlazando los malos tratos del capítulo anterior. La caja de Chloé es negra y está abollada. Además, se utiliza el término *caja*, no *fèretro*, igual sucede en francés con el término *boîte* en vez de *cercueil*, lo cual da una imagen aún más pobre, más triste. La caja «la lanzaron por la ventana. Solo se bajaban los muertos a hombros a partir de quinientos doblezones»



(Vian, 2007: 249). Vemos hasta qué punto la Iglesia le da importancia al dinero, según Vian. Pero no solo eso, el trato es reprochable no solo hacia Colin y Chloé, al tirar la caja le destrozan la pierna a un niño al que, a continuación, empujan.

Volviendo al léxico, hay que destacar cómo en la versión original no se utiliza el término «coche fúnebre», utilizado en (Vian, 2007: 249), sino «voiture à morts» (Vian, 1996: 325), mucho más rudo, y si se une a la idea de «un viejo camión pintado de rojo» (Vian, 2007: 249) acompañado por muy poca gente que debe incluso correr para poder seguirlo, se agudiza esta idea de cómico-macabro que apuntaba Pestureau. Además, «El conductor cantaba a grito pelado, pues solamente se callaba a partir de doscientos cincuenta dobleziones» (Vian, 2007: 249), se vuelve a reforzar la idea del dinero. Asimismo, Jesús, ahora con aspecto de aburrido y molesto en la iglesia, pregunta a Colin por qué no ha dado más dinero, al mismo tiempo que evade las preguntas insistentes de Colin sobre el porqué de la muerte de Chloé. No solo ignora a Colin sino que «sus rasgos respiraban tranquilidad, sus ojos se habían cerrado y Colin oyó cómo un ligero ronroneo de satisfacción le salía de las ventanas de la nariz como el de un gato saciado» (Vian, 2007: 250).

El capítulo LXVI relata la llegada al cementerio, que era un cementerio de pobres, lúgubre, con niebla y de difícil acceso. El momento de depositar el féretro es tragicómico, como todo en estos capítulos, «Los mozos se pararon cerca de un gran hoyo, se pusieron a balancear el ataúd de Chloé mientras cantaban “La sillita de la reina” [...]» (Vian, 2007: 253). *La sillita de la reina* es una canción infantil elegida por Verdegal, por ser un equivalente a «À la salade», canción francesa del mismo estilo propuesta en la versión original de *Livre de Poche* (Vian, 1996: 331), y que conserva, literalmente, y aun a riesgo de que el lector español no lo entienda, *Sastre Cid* (Vian, 2011: 258). El capítulo acaba con la aparición del Macerón y el Pertigudo «vestidos con unos viejos monos llenos de aceite» (Vian, 2007: 253) que aúllan y echan piedras en la fosa, justo antes de irse bailando una farandola.

3.3.3. *La Iglesia llevada al cine en L'écume des jours: literalidad y censura*

«Je désapprouve ce que vous venez de dire, mais je défendrai jusqu'à ma mort votre droit à le dire» (Voltaire).

El cine, ese medio artístico en el que se debate entre el respeto a su libertad de expresión y su control por ser transmisor de mensajes a las masas. La censura, eso que nos planteamos al ver la adaptación cinematográfica de Belmont. Pero ¿hasta qué punto existía censura en Francia? Existía desde 1909, aunque el establecimiento de una comisión de censura nacional data en Francia de 1916, según apunta Meusy (2003). Hasta la Primera Guerra Mundial, el alcalde podía censurar una película si esta era objeto de quejas por parte de grupos de presión religiosos y morales. A partir de 1928, con el decreto Herriot, se empieza a incluir a profesionales del cine en la comisión de censura. Pero desde este logro hasta 1968 —justo el año en que Belmont llevó a la gran pantalla la obra de Boris Vian— la representación de dichos profesionales en la comisión fue totalmente intermitente. En los años 60, y aunque la censura parece ser, sobre todo, moral, hay tras ella motivos militares que busca



instaurar la parte conservadora de la población con el fin de conseguir una nación moralmente sana. A este respecto, hubo casos que se saldaron con cineastas desterrados. A finales de los años 60, muchos se unen para luchar contra la hipocresía del país y la censura. En esta lucha se llega a confundir la libertad de expresión con la liberación sexual posterior al 68. Tras las revueltas del 68 y la reforma liberal de 1974, aún se produce alguna censura en los años 70, pero considerablemente en menor número.

En la adaptación cinematográfica de Belmont en el 68, mencionada sobre estas líneas, toda la escena del matrimonio de Colin y Chloé queda reducida a dos minutos de película en los que solo se ve a un personajillo vestido con un atuendo parecido a militar, con sombrero napoleónico, a la entrada de la iglesia y a dos niños vestidos de monaguillo correteando hacia adentro, pero se pierde toda la parafernalia descrita por Vian. No se ve nada en el interior. Lo mismo sucede con el final: ninguna alusión al sarcasmo de la obra original, ni tan siquiera a la Iglesia. El coche fúnebre es una furgoneta pero negra, nueva y reluciente que, además, va lentamente para que Nicolas, Isis y Colin, únicos acompañantes, puedan seguirla bien. Es Colin el que baja bruscamente al chófer, muy correcto, por otra parte, y desaparece, a no se sabe dónde, con el vehículo y el cuerpo. Todo ello sucede también en aproximadamente tres minutos.

En cuanto a la versión de Gondry, de 2013, que ha sido criticada por representar en exceso el texto de Vian, centrándose demasiado en los efectos especiales, recoge, efectivamente, gran parte de la crítica hecha por el autor. En la puerta del templo hay tres personajes de la Iglesia que proponen una carrera de coches hacia el interior, donde solo casarán a la pareja ganadora. En este recorrido, hay un momento en el que se atisba un punto de terror, el resto es una carrera fugaz que se cruza con imágenes del Religioso subiendo a una nave dentro de la que se encuentra Jesús y cuyas alas simulan sus brazos en cruz. Al despegar, la nave da un golpe a uno de los músicos y lo hace caer, algo que también ocurre en el libro, pero sin nave. Jesús es un afroamericano de habla inglesa, que le pregunta al Religioso si los asistentes ya han pagado, este le responde que solo el primer plazo y Jesús le pide que haga bien su trabajo. Recoge, así, Gondry la crítica de Vian a la Iglesia con respecto al dinero. Después de esta escena, el Religioso aterriza en paracaídas y, detrás, Jesús. Nicolas llega tarde con los anillos y un grupo de niños canta a Colin y a Chloé—no cantan blues pues Gondry dejó claro en varias entrevistas que no quería mantener el jazz en la película para no crear un aire retro—. Cuando se besan y la nave, con Jesús, despega, a los niños se les enciende un fuegucito en la cabeza, probablemente haciendo alusión al incienso mencionado en el libro. En este caso, no se ven nubes que entran a la iglesia, pero los recién casados sí flotan a la salida como si la iglesia y la misma salida estuviesen inundadas, creando, como hace en otro momento de la película, una imagen real de una idea figurada.

La parte dedicada a la muerte de Chloé coincide en muchos casos, hasta en los diálogos, como cuando Colin se dirige a hablar con el Religioso. Gondry reproduce las palabras y las formas tal y como las escribió Vian en 1947. En cuanto al hecho de lanzar el féretro por la ventana, también ocurre en la película pero por razones diferentes, ya que si bien en el libro es por cuestiones económicas, en esta



película responde a motivos prácticos —con el encogimiento del piso, no cabe por la puerta—. A la salida, dos representantes de la Iglesia cantan en la puerta y Colin y Nicolas los hacen callar a golpes y siguen detrás del coche fúnebre. Las escenas del cementerio respetan totalmente la versión escrita por Vian.

De la versión de *L'écume des jours* de Belmont a la de Gondry dista casi medio siglo; por lo tanto, es de suponer la multitud de diferencias que encontramos tanto en el nivel narrativo como de escenografía. También la última versión cuenta con casi media hora más de duración, lo cual le ha dado a Gondry para centrarse más en los detalles de lo que lo hace Belmont, aunque probablemente su omisión no haya sido cuestión de tiempo sino más bien de convenciones de la época, en la que criticar a la Iglesia podía tener graves consecuencias. En la actualidad, es menos arriesgado rodar escenas sarcásticas de la Iglesia, más aún si estamos respaldados por un clásico como lo es *L'écume des jours*.

Si comparamos las dos versiones cinematográficas y la novela, teniendo en cuenta dos factores importantes mencionados más arriba como la falta de medios que tuvo la primera y lo complicado de llevar a la gran pantalla una obra tan peculiar, sin duda, la versión de Gondry es una adaptación más fiel que la de Belmont. Esta sigue la estructura lineal propuesta por Vian con elementos exactamente iguales a los descritos por él, como la nube. “Estar en una nube” es una conocida expresión figurada a la que en el libro se le da un sentido literal con detalles muy gráficos y físicos:

- Un petit nuage rose descendait de l'air et s'approcha d'eux.
- J'y vais? Proposa-t-il
- Vas-y! Dit Colin, et le nuage les enveloppa.
- *À l'intérieur, il faisait chaud et ça sentait le sucre à la cannelle* (Vian, 1996: 86).

Aunque pueda parecer un elemento exclusivo de la imaginación, en la película aparece esa nube en la que se encuentran los protagonistas, a treinta metros del suelo. Gondry hace de lo irreal una realidad ante nuestros ojos. Y, como apuntamos más arriba, las otras nubes que aparecen en el momento de la boda en la obra original las cambia por flotar en el agua. Es este otro elemento del universo de Vian que Gondry logra transmitir a la perfección. Belmont también respeta la estructura lineal que propone Vian: una pareja se conoce, se casa, ella enferma y muere, aunque resume muchos detalles, no solo los mencionados de la Iglesia sino también los descriptivos que tanto abundan en la novela. Esto hace que elementos relevantes de la historia como el deterioro de la casa y del entorno no sean tan perceptibles. Por no hablar de la crítica social de Vian, que se pierde totalmente. Muchos de los críticos de la época afirman que esta versión conservaba el alma de la obra de Vian, pero después de este análisis se podría decir que pierde ese carácter reivindicativo del autor.



4. CONCLUSIÓN

Cuando hablamos de adaptación cinematográfica pensamos en ver en la gran pantalla todo aquello que nos hemos imaginado al leer un libro, de ahí la gran responsabilidad del director a la hora de recoger el alma de la obra, pues tiene este que cumplir una serie de expectativas que ha dejado la historia en la imaginación del lector. La adaptación cinematográfica se compara con la traducción porque existe la misma transposición de contenidos —de un idioma a otro, del lenguaje escrito al audiovisual—, para mostrarlo desde realidades diferentes. Muchas veces es más sencillo denominarlas adaptaciones libres para evitar la crítica desmesurada; incluso, a veces, los propios escritores consideran que la adaptación libre, centrada solo en un aspecto, puede enriquecer la obra.

En *L'écume des jours*, Vian refleja una Iglesia obsesionada con el dinero, una Iglesia de ricos y otra de pobres, totalmente diferente en los ritos y en el trato. Muestra, asimismo, una Iglesia basada en el poder y el temor, y un Dios pasivo y avaro que nada tiene que ver con el Dios misericordioso al que estamos acostumbrados. En su obra, hace una dura crítica social que es recogida en la versión cinematográfica que hace Michel Gondry, en 2013, sin ningún pudor. No así en la versión de Charles Belmont, de 1968, donde desaparecen todos los elementos controvertidos a este respecto, desde la incorrección en el trato hasta los colores impropios de ceremonias religiosas.

Si bien es cierto que el año de esta primera versión fue un año muy activo socialmente con las manifestaciones de mayo del 68 —una de las mayores en la historia de Francia—, la película de Belmont se estrenó en abril de ese año, aún ajena a todo el movimiento comenzado por los estudiantes contra el consumo de la época. Entonces, se podía censurar una película si había quejas de grupos de presión religiosos y morales. En los años 60, existían en Francia motivos militares tras las aparentes censuras morales. Y detrás de las censuras morales podría estar la Iglesia. Todo apunta a que los grandes vacíos de contenido de Belmont en todo lo que toca a la Iglesia tuvieran que ver con lo delicado del tema y con que, años antes, algún cineasta francés fuese expulsado del país y amenazado de muerte por tocar un tema inapropiado.

Dicho esto, a pesar de recoger otros aspectos esenciales de la obra en su adaptación, desde este punto de vista, Belmont pierde la crítica social que transmite Vian con fuerza en sus descripciones detalladas y que, sin duda, logra Michel Gondry a la perfección.

RECIBIDO: mayo de 2016; ACEPTADO: julio de 2016.



BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA, Alain (1990): *L'adaptation du roman au film*. París, I.F. diffusion-Dujarric.
- BAZIN, André (1999): *¿Qué es el cine?* Trad. de José Luis López Muñoz. Madrid, Rialp.
- CORTIJO TALAVERA, Adela (2002): *El sistema de personajes en la obra narrativa de Boris Vian. La constelación de personajes en las novelas firmadas Boris*. Tesis doctoral. Universitat de València. Departament de Filologia Francesa i Italiana, dirigida por Elena Real.
- DUMONT, Renaud (2007): *De l'écrit à l'écran: réflexions sur l'adaptation cinématographique*. Recherches, application et propositions. París, L'Harmattan.
- ELIAD, Tudor (1981): *Les secrets de l'adaptation*. París, Dujarric.
- FARO FORTEZA, Agustín (2015): *Películas de libros*. Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza.
- GREEN, Julien (1987): *Le langage et son double*. París, Seuil.
- HAFTER, Lea (2012): *La presencia del cine en las literaturas hispánicas de comienzos del siglo XX: Tres escritores pioneros: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación [consulta en línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.804/te.804.pdf>; 19/2/2016]
- KLEIN, Michael y PARKER, Gilian (1981): *The English Novel and the Movies*. Nueva York, Ed. Frederick Ungar Publishing.
- JOLY, Martine (2014): *Introduction à l'analyse de l'image*. París, Armand Colin.
- LAPPRAND, Marc (2009): «Relire Vian aujourd'hui». *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 967-968, 38-49.
- METZ, Christian (1975): «Le signifiant imaginaire» [consulta en línea: <https://patwart.files.wordpress.com/2013/07/christian-metz-le-signifiant-imaginaire.pdf>; 22/11/2015].
- MEUNIER, Emmanuelle (2004): *De l'écrit à l'écran. Trois techniques du récit: dialogue, narration, description*. París, L'Harmattan.
- MEUSY, Jean-Jacques (2003): *Frédéric Hervé. La censure du cinéma en France à la Libération, 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* [consulta en línea: <https://1895.revues.org/3592>; 7/11/2015].
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2010): *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- RÉGNIER, Isabelle (2015): «Une vie, une oeuvre. Boris Vian». *Le Monde*, Hors-Série, 61-71.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José-Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación cinematográfica*. Barcelona, Paidós.
- SUCARRAT, Francine (1993): *La subversión por el lenguaje. El poder por las novelas de Boris Vian*. La Coruña, Universidade da Coruña, Servicio de Publicacions.
- VANOYE, François y Anne GOLIOT-LÉTÉ (2005): *Précis d'analyse filmique*. París, Armand Colin Cinéma.
- VANOYE, François (1989): *Récit écrit, récit filmique*. París, Nathan.
- VIAN, Boris (1963): *L'écume des jours*. París, Christian Bourgois Éditeur, [edición establecida, presentada y anotada por Gilbert Pestureau y Michel Rybalka], 1994, pp. 7-35.
- (1996): *L'écume des jours*. París, Le livre de poche.



- (2007): *La espuma de los días*. Trad. de Joan Manuel Verdegal. Madrid, Cátedra.
- (2011): *La espuma de los días*. Trad. de Luis Sastre Cid. Madrid, Alianza.
- (2013): *L'écume des jours*. París, Le livre de poche. Entrevista en separata.
- VINAY, Jean-Paul y Jean DARBELNET (1977): *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. París, Didier.



IDEOLOGÍA Y ESTÉTICA EN *LOS PAZOS DE ULLOA*

Rubén Rojas Yedra

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La obra narrativa de Emilia Pardo Bazán nunca se adhirió completamente al movimiento naturalista francés. Más bien, suscribió la fusión del realismo español tradicional con elementos sociales de la novela francesa. En su proclive novelística se capta la vida contemporánea sin la interposición de prejuicio o dogma literario alguno. Es por esta razón por lo que buena parte de la crítica niega la existencia de las teorías naturalistas en sus textos. En cualquier caso, *Los Pazos de Ulloa* (1886-1887), cumbre de la inspiración y la expresión pardobaziana, es aquí el objeto de estudio sobre el que encontrar puntos de conexión y discrepancias teóricas con el método naturalista.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, naturalismo, realismo, estética, determinismo, descripción, ideología.

ABSTRACT

«Ideology & Aesthetics in *Los Pazos de Ulloa*». Emilia Pardo Bazán's work never completely supported the French naturalist movement. Rather, it was given to the fusion of Spanish traditional realism with social elements from French novels. In her narrative work, she captures contemporary life without interposition of any literary tenet. Therefore, most critics deny the existence of naturalist theories in her texts. In any case, *Los Pazos de Ulloa* (1886-1887), the height of her inspiration and expression as a writer, is now the object of study for finding connection points and theoretical disagreements with the naturalist method.

KEYWORDS: Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, naturalism, realism, aesthetics, determinism, description, ideology.



INTRODUCCIÓN

En la formación literaria de doña Emilia Pardo Bazán (A Coruña, 1851-Madrid, 1921), que casi en su totalidad es autodidacta, no podría hablarse de etapas sucesivas. Son diversas estéticas compartidas las que se irán superponiendo gracias a una postura crítica abierta e inconformista. Nuevas tendencias del momento que se suman a las ideas ya asimiladas, se podría convenir. Por esto mismo, y aunque se suelen establecer tres épocas en su trayectoria novelística —épocas realista, naturalista y espiritualista, en este mismo orden—, bien enmarcadas formal y temporalmente, lo cierto es que los límites no son tan precisos. Un análisis detenido de las novelas que han sido nombradas como ejemplos por la crítica para uno u otro período demuestra un escaso apego a cualquier postulado concreto, aunque sin dejar de mencionar lo proclive de su condición artística y su eclecticismo.

Este eclecticismo estaba basado en una concepción relativista de la literatura, y quizá del arte en general, actitud que facilitó a Pardo Bazán una feliz adaptación a los cambios de rumbo de la vida intelectual y artística de los últimos años del siglo XIX. En su mismo tiempo, no lo creyó de tal forma Leopoldo Alas «Clarín», quien aseguraba que «en la Sra. Pardo Bazán se nota el amor a las ideas pasadas, a la fe obediente de nuestros padres, sin necesidad de gárrulas proclamas, sin necesidad de que se pinten ateos y racionalistas espantables o tontos» (Beser 1972: 273). La propia novelista gallega, al confirmar su método, alimenta una aparente contradicción estética: «no hay más moral que la moral católica, y sólo sus preceptos me parecen puros, íntegros, sanos e inmejorables; dicho se está que si un autor bebe moralejas en Hegel, Krause o Spencer, las tendré por perniciosas» (Pardo Bazán 1989: 283). Y sin embargo, cohibiciones éticas consideradas, el método que más se ajusta a sus procedimientos es el positivista, teoría que analizaremos en el siguiente epígrafe. Pardo Bazán no suscribe las creencias sino la fusión del realismo nacional de raigambre tradicional junto a elementos sociales de la novela francesa. O, como propondría Benito Pérez Galdós en el ensayo de 1870 *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, «la creación de una novela nacional de caracteres, basada en la pura observación» pero apoyándose en la «recién formada clase media como material directo para sus construcciones artísticas» (Correa 1964: 99). Esto es, en la novelística pardobaziana se buscará la conjunción entre la fidelidad realista de la novela española desde *El Lazarillo de Tormes* con la captación de la vida contemporánea sin interposición de prejuicios literarios que propone el naturalismo, movimiento al que no se adhiere completamente. A este respecto, buena parte de la crítica niega la existencia de las teorías naturalistas en sus textos. Los hay quienes objetan discordancias e incongruencias teóricas y quienes por esa razón cuestionan la calidad literaria de sus obras.

El presente estudio ahondará en los vínculos que Pardo Bazán mantiene con el movimiento francés, relación clave para la literatura española del momento, entonces estancada entre el folletín de Pérez Escrich o Fernández y González y el costumbrismo de Pereda, Trueba o Alarcón, géneros «convencionales» muy criticados por Galdós en el citado ensayo. *Los Pazos de Ulloa* (1886-1887) es la cumbre de la inspiración y la expresión pardobaziana y servirá como excelente piedra de toque.



EL NATURALISMO FRANCÉS

La revolución industrial y comercial del siglo XIX impulsó el avance de la clase burguesa y, con él, el predominio de los valores burgueses sobre los espirituales. El pensamiento filosófico giró hacia el positivismo, que se ocupaba con mayor interés de las leyes naturales y se adentraba en un terreno hasta entonces monopolizado por la ciencia. Cuatro figuras fueron capitales en el desarrollo de las teorías naturalistas: se trata de Claude Bernard, Charles Darwin, Auguste Comte y Hippolyte Taine. Comte publicó entre 1830 y 1842 los seis volúmenes de *Curso de filosofía positiva* y *Catecismo positivista*, que influirán decisivamente en Taine y Ernest Renan. Bernard formuló las reglas del método experimental, de forma que convirtió la psicología en un apéndice de la fisiología, pues la parte anímica del individuo es reducida a una mera función del cuerpo humano:

Conocidas las condiciones de existencia de un fenómeno biológico, éste podría ser reducido siempre y necesariamente con sólo reproducir las condiciones que lo determinan. [...] Las ciencias biológicas deben tener por base necesaria las ciencias físico-químicas, de las cuales toman sus medios de análisis y sus procedimientos de investigación. (Varela Jácome 1973: 43)

Taine establece los elementos que han de caracterizar una obra artística: la raza, como legado biológico que representa una herencia de siglos; el medio, ya sea geográfico o sociopolítico; y el momento, entendido como la interacción entre las fuerzas del pasado y del presente. Pero lo que más importa a los positivistas no es tanto la literatura en sí como lo que puede esconderse tras los documentos literarios. De este modo, la obra de arte se devalúa. En este último punto Pardo Bazán ha mostrado siempre su disconformidad, que además advierte una estrecha correlación creativa entre la escritura de los filósofos y la de los poetas, dramaturgos y novelistas.

Por su parte, en Francia el naturalismo es asumido como una teoría filosófica —el mencionado positivismo—, pero también como una técnica literaria asentada en la observación y en la experimentación que refleja, como anota Émile Zola, aquellas hipótesis. En España, no obstante, «Clarín» y Pardo Bazán se encargan de poner distancia entre la ciencia y el arte; el darwinismo, entre otras teorías científicas, no puede ser demostrado por el método positivista y experimental:

En esta materia le ha sucedido a Zola una cosa que suele ocurrir a los científicos de afición: tomó las hipótesis por leyes, y sobre el frágil cimiento de dos o tres hechos aislados erigió un enorme edificio. [...] Hace rato que nuestro siglo aplica esas reglas, madres de sus adelantos. Zola quiere sujetar a ellas el arte, y el arte se resiste. [...] Sólo quiero decir que su objeto [el de los científicos] y caminos son distintos de los del artista. (Pardo Bazán 1989: 151)

De igual modo, la escritora gallega rechaza el exagerado fatalismo que Zola veía en la herencia:



La inmoralidad que entraña el naturalismo procede de su carácter fatalista, o sea del fondo de determinismo que contiene; pero todo escritor realista es dueño de apartarse de tan torcido camino, jamás pisado por nuestros mejores clásicos, que, no obstante, realistas y muy realistas eran. (Pardo Bazán 1989: 282)

La ley de transmisión hereditaria, la selección natural, la lucha por la existencia y la adaptación están en la base del naturalismo de Zola. Se pone en una posición de subordinación al arte, a la técnica narrativa. Las ideas de los personajes surgen de forma irregular, en una sucesión desordenada, como golpes cerebrales, y provocan en el lector la sensación de «ver pensar» a los individuos que tiene delante. La impresión de realidad está por encima de la doctrina, y aquí radica la lógica naturalista. Pero no es más que eso, una impresión, una ilusión, no una copia, sino una selección, una manipulación, un retoque y una alquimia final. Es el propio Zola quien «declara que prefiere el estudio del caso patológico al del estado normal, que es, sin embargo, lo que en la realidad abunda» (Pardo Bazán 1989: 265).

El retrato de lo feo, de lo negativo, tampoco gusta a la escritora gallega. Tomando la realidad como modelo, no habría que decantarse siempre hacia el mismo lado ya que el resultado es una reproducción inexacta. Zola persigue transformar al individuo en dueño de su destino desde el momento en que conozca las leyes que determinarán su conducta; para Pardo Bazán, católica, la existencia del hombre se sostiene en su capacidad para decidir con autonomía, en el libre albedrío. Su naturalismo, como vemos, puede describirse como ecléctico y asistemático, permeable pero de personalidad propia. Su pensamiento reconcilia tal o cual idea, relativiza o absolutiza afirmaciones, admite mil objeciones o excelencias de este o aquel método y no alcanza a adscribirse a ningún sistema ni a separar la obra científica o artística de su creador.

EL NATURALISMO EN ESPAÑA

Hacia 1880, la narrativa española experimenta un giro sustancial que sólo puede explicarse desde el naturalismo francés. Antes de ese año, en el que además se publicaron en castellano tres novelas de Zola —*Una página de amor*, *L'Assomoir* y *Nana*—, ya se polemizaba en la prensa sobre el realismo y el idealismo, discusión que se extendió al naturalismo. El éxito de los textos de Zola, unido a los trabajos críticos *Le roman experimental* (1880) y *Les romanciers naturalistes* (1881), atrajo a los intelectuales hacia el recién estrenado movimiento, que vivió su auge entre 1877 y 1882, pese a que la primera novela experimental francesa databa de 1867 —*Thérèse Raquin*—. El ensayo *El naturalismo en el arte*, de Manuel de la Revilla, publicado en *Revista de España* en 1879, inaugura los estudios críticos formales sobre la materia, sin olvidar los artículos de Felipe Benicio Navarro, que se retoman con *La cuestión palpitante*, de Pardo Bazán, en 1882. «Clarín», en el prólogo a este último libro, asevera con escepticismo para colocarse en el centro de la controversia que «no es lo peor que el naturalismo no sea como sus enemigos se lo figuran, sino que se parezca muy poco a la idea que de él tienen muchos de sus partidarios, llenos de una fe tan imprudente como todas las que son ciegas» (Pardo Bazán 1989: 123-124).



La confusión entre realismo y naturalismo comenzó a hacerse habitual en el mundo artístico e intelectual, puesto que el segundo, desde el punto de vista literario, significa la culminación del primero. Por un lado, el realismo reproduce con fidelidad lo real, la visión estable y objetiva del mundo, y obliga al narrador a ser imparcial, a no explicitar sus visiones personales; por otro, se habla de naturalismo si estas opiniones son sustituidas por un método científico experimental que demuestra que la vida humana es un fenómeno sociológico, de base fisiológica y regido por la herencia. No faltaron quienes objetaron al naturalismo un desprecio por el realismo clásico español que representan Fernando de Rojas, Cervantes o Quevedo. Pardo Bazán alega que

Pereda es descendiente en línea recta de aquellos donosos y amables *costumbristas*. Adhirióse francamente a su escuela, pero trasladándola de las ciudades al campo. [...] Bizarro adalid tiene en Pereda el realismo hispano: al leer algunas páginas del insigne autor [...] parece que vemos resucitar a Teniers o a Tirso de Molina. [...] Tiene el realismo en la masa de la sangre. (Pardo Bazán 1989: 313-314)

Y es un realismo autóctono, hispánico, que ya existía antes de Zola, por lo que no es una moda extranjera. Lo innovador de este naturalismo estriba en los principios básicos: retrato realista y documentado, impersonalidad del narrador y determinismo fisiológico y ambiental. No obstante, la intención ya puede hallarse tanto en aquel realismo como en el costumbrismo español, ya que, en definitiva, se trata de atenerse al círculo geográfico de mayor dominio y donde la observación se produce de forma real, mediante un conocimiento directo. El costumbrismo sería, pues, el preludio de la técnica naturalista; de su método de análisis aprendieron los autores naturalistas, abriendo un nuevo camino en la narrativa.

A pesar de que no existiera un naturalismo francés en España, sino más bien una interpretación a la manera española, en la que no tuvo cabida del todo el determinismo de Zola ni el darwinismo, *La desheredada* (1881), de Benito Pérez Galdós, se considera la primera novela propiamente naturalista. Su influencia se prolongó sobre las dos décadas posteriores. Desde 1887, con el éxito de la novela rusa, el naturalismo deja paso lentamente a Dostoievski y Tolstói, que combinan con precisión el idealismo y el naturalismo, revolucionando la narrativa europea. El análisis psicológico de los personajes se perfecciona; cada escritor matiza su estilo dependiendo del grado de observación y penetración que precisen.

ANÁLISIS PARDOBAZIANO DEL NATURALISMO

Admiración y crítica son los términos que representan el acercamiento de Emilia Pardo Bazán a la corriente naturalista. Una admiración sin adhesión y una postura crítica exenta de predisposiciones: es lo que puede leerse en sus artículos para *La Época*, hacia 1882, que se agruparán bajo el título de *La cuestión palpitante*, recopilados un año después en un libro del mismo nombre. Los escritos suscitaron posturas de rechazo, tal es el caso del «tradicionalista» Juan Valera, pero también de



gran aceptación entre los considerados «liberales». «Clarín», principal valedor de esta segunda opción, prologó la primera edición de la controvertida colección de textos:

... leed, leed todos *La cuestión palpitante*, que aprenderéis no poco, y olvidaréis acaso (que es lo que más importa) vuestras preocupaciones, vuestras pedanterías, vuestra ciega cólera, vuestros errores tenaces, vuestras injusticias, vuestra impudencia y vuestros cálculos sórdidos respectivamente. (Pardo Bazán 1989: 134)

La repercusión del naturalismo y de Zola para la historia de la novela son tratados con rigor y respeto por parte de Pardo Bazán y, aunque se produce «la defensa de ciertas doctrinas» y «el elogio de ciertas personas» (Pardo Bazán 1989: 134), las teorías naturalistas son diseccionadas y analizadas sus contradicciones al detalle. Cuatro cuestiones son las fundamentales:

- a) El determinismo sitúa a la naturaleza en un lugar de privilegio que Dios ocupaba tradicionalmente, aseveración que comporta la negación del libre albedrío. La doctrina católica, cuyos credos coincidían en lo esencial con los de doña Emilia, otorga gran valor a los acontecimientos que pueden imponerse a la voluntad individual, pero mantiene el poder de elegir del ser humano. Don Pedro Moscoso, uno de los personajes principales de *Los Pazos de Ulloa*, aunque es libre, recibe la influencia del medio y las circunstancias que lo rodean. «Con esto, doña Emilia nos señala como cada hombre en este mundo tiene un deber que lo responsabiliza. La frialdad, la apatía, la renuncia a su cumplimiento traen un justo castigo» (Barroso 1973, 121). Sobre este asunto se expresa la escritora:

Tocante al naturalismo en general, ya queda establecido que, descartada la perniciosa herejía de negar la libertad humana, no puede imputársele otro género de delito: verdad que éste es grave, como que anula toda responsabilidad, y por consiguiente, toda moral... (Pardo Bazán 1989: 322)

Sin embargo, sus diatribas morales no se estrenaban con estas palabras. Ya en 1877 había escrito y publicado en *La ciencia cristiana* una serie de textos titulados *Reflexiones científicas contra el darwinismo*. A lo largo de su trayectoria literaria iría corrigiendo este tan categórico rechazo inicial —sirva de ejemplo *Los Pazos de Ulloa*, donde en ocasiones se impone el determinismo fisiológico e incluso ambiental, aunque siempre regido por la aludida falta de voluntad en el ser humano—, pero no cesará de poner en duda hasta el final de sus días los postulados evolucionistas. Añade «Clarín» la posibilidad de «combatir aisladamente tal o cual teoría de autor determinado; se puede censurar algún procedimiento de algún novelista, las exageraciones, el espíritu sistemático, pero negar que el naturalismo es un fermento que aboga en bien de las letras es absurdo, negar la evidencia» (Pardo Bazán 1989: 132).

Así pues, el naturalismo debe poder ser utilizado únicamente como estética, sin necesidad de enfrentarlo a moral religiosa de ninguna clase.

- b) En la descripción, Pardo Bazán censura la predilección por lo escabroso, lo feo, el tono pesimista, como ya habíamos apuntado:



Desapruebo como yerros artísticos la elección sistemática y preferente de asuntos repugnantes o desvergonzados, la prolijidad nimia y a veces cansada de las descripciones, y, más que todo, un defecto en que no sé si reparan los críticos: la perenne solemnidad y tristeza, el ceño siempre torvo, la carencia de notas festivas y de gracia y soltura en el estilo y en la idea. (Pardo Bazán 1989: 50)

Mientras, «Clarín» opina que «el naturalismo no copia ni puede copiar la sensación, que es donde está la repugnancia» (Pardo Bazán 1989: 125). La profusión de descripciones antiestéticas en la que puede caer un escritor naturalista no es en modo alguno un «vicio» que se pueda achacar a la escuela naturalista en general, sino a ese autor en cuestión.

- c) El recurso zolesco de la insistencia en el detalle, esas caracterizaciones tan minuciosas del estilo naturalista, no cuentan con el beneplácito de la autora de *Los Pazos de Ulloa*, y sin embargo una creación suya como don Julián es caracterizada constantemente mediante «la endeblez de su temperamento linfático-nervioso, puramente femenino, sin ardores ni rebeldías, propenso a la ternura, dulce y benigno como las propias malvas» (Pardo Bazán 2007: 115). Su universo novelesco está plagado de creaciones construidas desde los pormenores, por lo que la censura al naturalismo en este punto carece de fundamento (Baquero Goyanes 1971: 23).
- d) El naturalismo no se ocupa en absoluto del mundo espiritual, tan sólo de la observación del mundo externo. Pero Pardo Bazán sostiene que las realidades pueden ser tomadas tanto de fuera como de dentro del alma, elementos que se extraen «de la contemplación de su propia alma o de la del mundo» (Pardo Bazán 1989: 155). Por el contrario, el realismo «es un instrumento de comprobación exacta, da en cada país la medida del estado moral, bien como el esfigmógrafo registra la pulsación normal de un sano y el tumultuoso latir de un febricitante» (Pardo Bazán 1989: 327).

LOS PAZOS DE ULLOA: REPRESENTACIÓN DE LO REAL

Para la escritura de su obra capital, Emilia Pardo Bazán extrajo múltiples recuerdos de su propia experiencia en «tierras orensanas del curso alto y medio del río Arenteiro. Los repetidos itinerarios desde Cea a Carballiño, las estancias en los Pazos de Banga y Cabanelas le proporcionan un conocimiento directo, minucioso de los accidentes topográficos de las perspectivas, de la influencia operante del cambio de las estaciones» (Varela Jácome 1973: 258). Es difícil que la verosimilitud que su obra persigue hubiera podido ser exitosa de haber elegido localizaciones menos familiares. Así, convierte Cecebre en Cebre, Noya en Naya, y los Pazos han tomado el nombre del castillo Ozores de Elloa. Aunque las referencias tomadas de su entorno son evidentes —la sonoridad dialectal garantiza su finalidad—, parece ser que las localizaciones presentes en la novela no se corresponden con las del cas-



tillo original ni con ninguno de los que existen en los valles gallegos (Clémessy 1973: 731 y ss.). Esto es, la geografía real —Orense, Santiago...— se fusiona con la geografía novelesca, potenciando la credibilidad en la representación del paisaje gallego. En este mismo sentido, el relato busca la precisión en el tiempo histórico, en un ejercicio de veracidad. Ya en el capítulo IV podemos leer:

Porque ya es hora de decir que el marqués de Ulloa auténtico y legal, el que consta en la *Guía de forasteros*, se paseaba tranquilamente en carretela por la Castellana, durante el invierno de 1866 a 1867, mientras Julián exterminaba correderas en el archivo de los Pazos. (Pardo Bazán 2007: 133-134)

Deducimos que el capellán llega a los Pazos a finales de otoño de 1866. Hacia el capítulo XXIV ya puede entenderse la referencia a la agitación carlista que propiciaron las elecciones de enero de 1869, puesto que mientras el marqués, ya casado, está aún en Santiago, recibe la noticia de la abdicación de Isabel II:

Forzoso es reconocer no obstante que en la época de la revolución la exaltación política, la fe en las teorías llevada al fanatismo, lograba infiltrarse doquiera, saneando con ráfagas de huracán el mefítico ambiente de las intrigas cotidianas en las aldeas. Vivía entonces España pendiente de una discusión de Cortes, de un grito que se daba aquí o acullá. [...] Cada quince días o cada mes, se agitaban, se debatían, se querían resolver definitivamente cuestiones hondas, problemas que el legislador, el estadista y el sociólogo necesitan madurar lentamente, meditar quizás años enteros antes de descifrarlos, y que una multitud de revolución decide en pocas horas, mediante una acalorada discusión parlamentaria, o una manifestación clamorosa y callejera. (Pardo Bazán 2007: 327-328)

La agitación revolucionaria «sanea el ambiente», como acabamos de leer, y es preferible al espectáculo «bárbaro y violento [que] atrae a unos seres próximos a la irracionalidad» (Pardo Bazán 2007: 40) de la vida en los Pazos, en las aldeas rurales. Las vicisitudes políticas llegan hasta ese mundo en apariencia tan hermético y abstraído, pero las ideas que se defienden en uno u otro bando carecen de importancia; son los intereses creados los que someten todo atisbo espiritual:

Conviene saber que ninguno de los dos adversarios tenía ideas políticas, dándoseles un bledo de cuanto entonces se debatía en España; mas por necesidad estratégica, representaba y encarnaba cada cual una tendencia y un partido: Barbacana, moderado antes de la revolución, se declaraba ahora carlista: Trampeta, unionista bajo O'Donnell, avanzaba hacia el último confín del liberalismo vencedor. (Pardo Bazán 2007: 330-331)

En consonancia con la preceptiva realista, junto a las alusiones geográficas e históricas, la autora presenta la sucesión de las estaciones, no en todas las ocasiones de forma explícita, para proporcionar la sensación del transcurso cronológico en la narración. Únicamente se producen dos saltos: una década en el último capítulo y un breve retroceso en los dos anteriores, pero ambos con una intención dramática concreta: respectivamente, para informar del destino de ciertos personajes y para



discernir el significado del desenlace recién acontecido en las vidas de Perucho y don Julián.

No es exacto atribuir, por otro lado, la mezcolanza de hechos, personajes o lugares reales y ficticios como innovación propia del movimiento que nos ocupa; las novelas históricas ya empleaban este mecanismo. El colonialismo o el gusto por la hipérbole son asimismo tomados de los modelos románticos. En el mundo desmesurado de los Pazos se simbolizan de forma plástica la enormidad de las pasiones, de los pecados y de las violencias que alberga la «gran huronera». La desmesura, que roza la irrealidad, alcanza también a varios personajes, entre ellos a la nodriza:

El ama, decía ella, era un tonel lleno de leche que estaba allí para aplicarle la espita cuando fuese necesario, y soltar el chorro: ni más ni menos. La comparación del tonel es exactísima: el ama tenía hechuras, color e inteligencia de tonel. Poseía también, como los toneles un vientre magno. Daba gozo verla comer, mejor dicho, engullir: en la cocina, Sabel se entretenía en llenarle el plato o la taza a reverter, en ponerle delante medio pan, cebándola igual que a los pavos. (Pardo Bazán 2007: 281-282)

Aunque no todos, los personajes pardobazanianos pueden definirse como planos, si empleamos los términos que E.M. Forster planteó en *Aspects of the Novel* (1927). No obstante, escribe la escritora gallega sobre los caracteres creados por Zola que «tienen algo de elemental y rudimentario [...]». Con un gesto, un ademán, una particularidad externa, que graba en nuestra mente la significación que el autor quiere atribuirle» (Baquero Goyanes 1971: 23). En la obra de Pardo Bazán son tipos individualizados, representantes de una categoría social o moral, simples pero eficaces: Sabel es sensual; Primitivo, tal cual indica su nombre; don Julián, femenino, etc. La mecánica de caracterización es la siguiente: sobre el eje de la atribución de significado se asienta una cualidad, una idea o una sola pasión que el lector ya conoce desde el momento de su aparición; así se les imposibilita para la libertad de acción en función de los imperativos de su propia forma de ser, definida a priori. Una salvedad: el sacerdote de *Los Pazos de Ulloa* sí tiene el suficiente relieve como para soportar un estudio psicológico; don Julián es una de las creaciones más complejas de Pardo Bazán, que toma recursos prestados de la lectura de los escritores rusos. Una parte de la crítica establece como protagonista de la novela que nos ocupa el paisaje bárbaro, la naturaleza en sí, del mismo modo que Vetusta puede interpretarse como el protagonista-antagonista colectivo en *La Regenta*, pero hemos considerado preferible la opinión de colocar a don Julián como el centro del relato, y explicar la obra como una *Bildungsroman* o novela de aprendizaje. El eclesiástico inocente pero brioso de los inicios de la novela sufre un proceso de desencantamiento y desesperación. La tortura y el patetismo que observa y soporta provocan una evolución en su personalidad, que acaba siendo encrespada y grave.

El resto de personajes, a excepción de Nucha, son representativos de la moral campesina de aquellos años de 1868 a 1870. Un orden social, eso sí, de vital importancia para el desarrollo de la novela: don Julián, al reprendre al marqués por su relación con Sabel, alude al orden social, no al moral:



—Señor marqués —murmuró—, dispéñseme la libertad que me tomo... Una persona de su clase no se debe rebajar a importársele por lo que haga o no haga la criada... La gente es maliciosa, y pensará que usted trata con esa chica... Digo ¡pensará! Ya lo piensa todo el mundo... Y el caso es que yo..., vamos..., no puedo permanecer en una casa donde, según la voz pública, vive un cristiano en concubinato... Nos está prohibido severamente autorizar con nuestra presencia el escándalo y hacernos cómplices de él. (Pardo Bazán 2007: 168)

ESTRUCTURA Y NARRACIÓN

Podemos decir que *Los Pazos de Ulloa* se estructura internamente en dos fases: ascendente y descendente, repartidas en sus treinta capítulos. Los capítulos I al V sirven de preámbulo; las informaciones llegan al lector al tiempo que son conocidas por don Julián, como es el caso de las relaciones ilícitas entre don Pedro y Sabel y la paternidad de Perucho, que se desvelan a partir del capítulo VI. La fase ascendente de «conocimiento» de don Julián culmina en el capítulo XVII, justo con el nacimiento de la niña de Nucha y don Pedro. Es el turno de la fase descendente, en la que el «conocimiento» progresivo pasa a ser de Nucha, y se extiende hasta el capítulo XXVII en que se produce el desenlace de la acción. Los tres últimos capítulos se reservan a modo de apostilla: se trata de recuerdos de Perucho acerca del día del fatídico asesinato de Primitivo, avatares de don Julián y vuelta del presbítero a los Pazos diez años después (Clémessy 1981: 755 y ss.).

Doña Emilia recurre a un número muy reducido de peripecias y, si tenemos en cuenta que la presentación del drama se demora hasta el capítulo VII, podemos colegir que el ritmo de la narración se acerca más al moroso y cambiante de Balzac o Flaubert que al vibrante de Zola. La actitud como narradora, que pretende ser objetiva, se trunca en constantes intervenciones subjetivas. Empleando la técnica del estilo indirecto libre, y aun sin prescindir de la tercera persona, Pardo Bazán es suspicaz y convincente en la escritura de la psicología de sus ficciones: don Julián es ejemplo portentoso de ello. Pero al mismo tiempo, el joven eclesiástico ya ha sido definido fisiológicamente por el narrador —como ya anotamos—, aunque se vaya concretando en matices a lo largo de los capítulos, por lo que sus pensamientos y sus reacciones no distarán mucho de la imagen determinada que el lector tiene de él desde el principio.

Es este un procedimiento que permite al lector conocer el funcionamiento de los engranajes mentales del personaje en cuestión. En cualquier caso, la acción de la novela se ve refrenada. La narración depende de un carácter introvertido como el del sacerdote, por lo que los pasos que se dan no son resolutivos —narrativamente hablando—. La continuidad cronológica puede incluso romperse: don Julián lee la Biblia y sueña o imagina acontecimientos futuros:

Se representaba la escena de la escapatoria. Sería al amanecer. Nucha iría envuelta en muchos abrigos. Él cargaría con la niña, dormida y arropadísima también. Por si acaso llevaría en el bolsillo un tarro con leche caliente. Andando bien, llegarían a Cebre en tres horas escasas. Ahí se podían hacer sopas. La nena no pasaría hambre.



Tomarían en el coche la berlina, el sitio más cómodo. Cada vuelta de la rueda les alejaría de los tétricos Pazos... (Pardo Bazán 2007: 376)

En el capítulo xxviii, en exclusiva, el narrador delega en Perucho la competencia narrativa:

El niño entonces vio una cosa terrible, una cosa que recordó años después y aun toda su vida: el hombre emboscado se incorporaba, con su único ojo centelleante y fiero; se echaba a la cara la formidable tercerola; se oía un espantoso trueno, voz de la boca negra; flotaba un borrón de humo, que el aire disipó instantáneamente, y al través de sus últimos tules grises el abuelo giraba sobre sí mismo como una peonza, y caía boca abajo, mordiendo sin duda, en suprema convulsión, la hierba y el lodo del camino. (Pardo Bazán 2007: 384)

La integración de los retratos subjetivos —don Julián, Perucho, el narrador...— en la novela está perfectamente justificada. De forma sucesiva, por etapas, cada uno de los personajes va completando su figura a medida que pasa por el tamiz de los demás personajes. Así se inserta la focalización de Perucho en el principio del capítulo xxviii:

Al llegar aquí de la narración, es preciso acudir, para completarla, a las reminiscencias que grabaron para siempre en la imaginación del lindo rapazuelo, hijo de Sabel, los sucesos de la memorable mañana en que por última vez ayudó a misa al bonachón de don Julián. (Pardo Bazán 2007: 378)

Ejemplos como este de intervención del narrador se suceden en la obra. Son abundantes las recomendaciones, las llamadas de atención al lector o las justificaciones a las digresiones:

El peludo rocín seguía empeñándose en bajar la cuesta a un trote cochinerero que descuadernaba los intestinos, cuando no a trancos desigualísimos de loco galope. (Pardo Bazán 2007: 93)

Nótese como un hidalgo campesino de muy rancio abolengo se hallaba al nivel de los demócratas más vandálicos y demoledores. (Pardo Bazán 2007: 190)

Ahí están los pazos de Ulloa, que no me dejarán mentir. (Pardo Bazán 2007: 398)

Por esta razón la crítica coincide en señalar la preexistencia inevitable del agente narrador en la totalidad de la obra de Pardo Bazán:

En resumen, un examen atento de las novelas de doña Emilia permite comprobar la fidelidad de la escritora a los principios estéticos realistas y naturalistas que condenaban la intervención directa de la novelista en el relato. De hecho, la novelista se preocupa constantemente de disimular su presencia en sus obras y, si en alguna ocasión fracasa en su intento, al menos respeta hábilmente las convenciones del género utilizando oportunamente las astucias de la profesión para dar la impresión de transmitir una imagen «objetiva» de la realidad mientras que la verdad es que está presente en todas sus obras para asumir, en un momento dado, su propia in-



interpretación; interpretación que, por lo demás, se adapta a la ideología del público para el que escribía. (Clémessy 1981: 36)

Dicho de otra manera, verosimilitud artística acorde a los cánones de la época.

DESCRIPCIÓN

Narración y descripción se oponen como dos tipos de representación artística insertas en todo relato literario. En la novela decimonónica la descripción rebasa en relevancia a la narración y abandona la función ornamental que había estado encarnando en la literatura precedente, sin que ello signifique la total emancipación de una con respecto a la otra. Balzac y Flaubert reinventan el uso de la descripción: si al primero puede considerársele el «creador», el segundo sistematiza una técnica de sobrecarga de elementos explicativos o simbólicos, pues nunca se dan al mismo tiempo. Los explicativos representan materialmente los objetos, el medio, etc.; los simbólicos son el medio para revelarnos al personaje.

La novela de Emilia Pardo Bazán es esencialmente descriptiva, en consonancia con las características de la época en que escribe, y se complace en la utilización de ciertas sensaciones que pretenden lograr una evocación tan completa y «auténtica» como sea posible:

Era la cosa más pura y santa del mundo: un lirio, una azucena de candor. La cabezuela blanda, cubierta de lanúgine rubia y suave por encima de las costras de la leche, tenía el olor especial que se nota en los nidos de paloma, donde hay pichones implumes todavía; y las manitas, cuyo pellejo rellenaba ya suave grasa y cuyos dedos se redondeaban como las del niño Dios cuando bendice, la faz esculpida en cera color rosa, la boca desdentada y única como coral pálido recién salido del mar, los piececillos encendidos por el talón a fuerza de agitarse en gracioso pataleo. [...] A aquel bollo blando, que aún parecía conservar la inconsistencia del gelatinoso protoplasma, que aún no tenía conciencia de sí propio ni vivía más que para la sensación, la madre le atribuía sentido y presciencia. (Pardo Bazán 2007: 284-285)

La descripción es un territorio literario más que propicio para la manipulación del novelista. Veamos dos ejemplos de esto en la novelística de Pardo Bazán. Guardando la verosimilitud, la naturaleza en *Los Pazos de Ulloa* es primitiva, grandiosa y salvaje, lo que nos lleva a suponer el efecto determinista que se persigue. Bajo una aparente objetividad, la descripción del entorno acentúa la impresión en los personajes, como ocurre con la llegada de don Julián a los Pazos:

La vereda, ensanchándose, se internaba por tierra montañosa, salpicada de manchones de robledal y algún que otro castaño todavía cargado de fruta: a derecha e izquierda, matorrales de brezo crecían desparramados y oscuros. Experimentaba el jinete indefinible malestar, disculpable en quien, nacido y criado en un pueblo tranquilo y soñoliento, se halla por vez primera frente a frente con la ruda y majes-



tuosa soledad de la naturaleza, y recuerda historias de viajeros robados, de gentes asesinadas en sitios desiertos. (Pardo Bazán 2007: 96-97)

Por el contrario, en otra novela de Pardo Bazán, *La madre naturaleza* (1887), coexiste una adecuación entre sensibilidad humana y naturaleza, ya que se tiende a identificar estados pasionales con determinados tonos del paisaje. El valor funcional y expresivo del lenguaje queda ilustrado con profusión. Pese a que el recorrido de don Julián y Gabriel Pardo es análogo, este último llega a los Pazos esperanzado y pletórico por la cercanía de la que él espera que sea su esposa. La estación es otra, pero sobre todo el talante.

La naturaleza se asemeja a la música en esto de ajustarse a nuestros pensamientos y estados de ánimo. No le parecieron a Gabriel tristes y lúgubres ni los abruptos despeñaderos que se suspenden sobre el río Avieiro, ni los pinares negros cuya mancha limitaba el horizonte, ni los montes calvos o poblados de aliaga, ni los caminos hondos, que cubría espesa bóveda zarzal. Al contrario, miraba con interés pormenores del paisaje, y al llegar al crucero de piedra y al copudo castaño que le formaba natural pabellón, exclamó con entusiasmo:

—¡Qué hermoso sitio! Ni ideado por un pintor escenógrafo de talento.

—Cerquita que aquí —advirtió Juncal— mataron al excomulgado Primitivo, el mayordomo de los Pazos. (Pardo Bazán 1985: 38)

He aquí una prueba más de que, en la descripción, el objeto —o el paisaje— es el signo, la causa y el efecto de la psicología del personaje. Concepción que, de tal forma expresada por Pardo Bazán, parece un recuerdo romántico más que un método naturalista. A pesar de este último ejemplo, debemos reconocer que no es el rasgo habitual del trabajo descriptivo de la escritora que nos ocupa. En su detallismo, que podríamos tachar como de corte naturalista, predomina la estricta atención fotográfica, casi de documento, con abundante adjetivación y apoyada en la función reiterativa del sentido de la vista —en ocasiones, también de los demás sentidos—, «recursos tendentes a dar ilusión de vida» (Baquero Goyanes 1986: 207):

Llegaron presto a la espaciosa cocina, alumbrada por la claridad del fuego que ardía en el hogar, consumiendo lo que se llama arcaicamente un mediano monte de leña y no es sino varios gruesos cepos de roble, avivados, de tiempo en tiempo, con rama menuda. Adornaban la elevada campana de la chimenea ristras de chorizos y morcillas, con algún jamón de añadidura, y a un lado y a otro sendos bancos brindaban asiento cómodo para calentarse oyendo hervir el negro pote, que, pendiente de los llares, ofrecía a los ósculos de la llama su insensible vientre de hierro. (Pardo Bazán 2007: 104)

Las correderas, perseguidas en sus más secretos asilos, salían a ciegas de furor o de miedo, obligándole, no sin gran repugnancia, a despachurrarlas con los tacones, tapándose los oídos para no percibir el ¡chac! Estremecedor que produce el cuerpo estrujado del insecto. [...] De tanto asqueroso bicho tal vez el que más repugnaba a Julián era una especie de lombriz o gusano de humedad, frío y negro, que se encontraba siempre inmóvil y hecho una rosca debajo de los papeles, y al tocarlo producía la sensación de un trozo de hielo blando y pegajoso. (Pardo Bazán 2007: 125)



En esta misma dirección naturalista, las novelas de Pardo Bazán incluyen lo que se podrían llamar «lecciones de cosas» (Baquero Goyanes 1986, 181 y ss.), párrafos reservados a la capacidad de observación del escritor. El fin no es otro que el de allegar el mundo ficcional a la realidad y, a un mismo tiempo, demostrar al lector la documentación previa que se antepone a toda descripción, abrumar con el conocimiento preciso que se necesita sobre aquello de lo que se escribe. La pretensión zolesca es el matiz científico, y en este recurso se explicita. En *Los Pazos de Ulloa*, sumados a las descripciones ya apuntadas, nos encontramos con inventarios de objetos como forma de describir una estancia, un lugar o cierta profesión:

Restos de sillas de mano pintadas y doradas; farolillos con que los pajes alumbraban a sus señoras al regresar de las tertulias, cuando no se conocía en Santiago el alumbrado público; un uniforme de maestrante de Ronda; escofietas y ridiculos, bordados de abalorio; chupas recamadas de flores vistosas; medias caladas de seda, rancias ya; faldas adornadas con caireles; espadines de acero tomados de orín; anuncios de funciones de teatro impresos en seda, rezando que la *dama de música* había de cantar una chistosa tonadilla, y el gracioso representar una divertida *pitipieza*; todo andaba por allí revuelto con otros chirimbolos análogos, que trascendían a casacón desde mil leguas, y entre los cuales distinguíanse, como prendas más simbólicas y elocuentes, los trebejos masónicos, medalla, triángulo, mallete, escuadra y mandil... (Pardo Bazán 2007: 204-205)

Para los personajes, por lo demás, extraemos información física, de clase social, de profesión, de personalidad e incluso de estado de salud. La fisiología, en el manejo que le otorgó Bernard, y que páginas atrás indicamos, sirve de base para la caracterización de don Julián en los capítulos I, II y parte del III. A continuación, con la narración de situaciones del relato, se expone con mayor profusión el temperamento linfático del sacerdote. La verosimilitud fisiológica previamente sentada refuerza un mundo intelectual y un esquema biológico susceptible de explicar gestos y reacciones de don Julián. Los personajes se definen a través de sus propias palabras y actos, método que resulta en una mayor corporeidad en las creaciones que el del tópico reincidente en el que cae en alguna de sus otras ficciones, como es el caso de las constantes alusiones al fusique de rapé del arcipreste de Loiro o la cara de bronce de Primitivo. Tópico caracterizante que se une al tópico generalizante ante la Sabia, o clásica bruja de aldea, o el Gallo, el buen mozo. Rasgo generalizador que ha sido tomado de la tradición costumbrista, del pintoresquismo local, y con un mero papel decorativo, sin densidad moral o psicológica alguna.

El procedimiento descriptivo de Emilia Pardo Bazán no es muy diferente al del naturalismo, pero tampoco este lo es con respecto a la estética realista y costumbrista inmediatamente anterior. No hay innovación en la manera pardobazaniana, pero la profusión y la mecanización en el uso de viejos recursos novelescos (Baquero Goyanes 1986: 208), y hasta las renovadas intenciones que inspiraron sus textos, le conceden una cierta particularidad a su estilo descriptivo.



IDEOLOGÍA

La reseñada caracterización fisiológica permite distribuir los tipos humanos de *Los Pazos de Ulloa* según sus características. De un lado, se agrupan las constituciones fuertes como el marqués de Ulloa, Sabel, Primitivo, el antiguo abad de Ulloa, el ama de cría, etc.; de otro, don Julián, Nucha, nené, etc., en continuo contraste con la barbarie y la brutalidad del medio. El conflicto desune dos concepciones de la vida, dos formas de entender la existencia, y de esta manera queda expresado en sus aspectos físicos.

Es habitual que Pardo Bazán forme correspondencias entre el campo físico y el psíquico, y realce las consecuencias de los desarreglos del primero sobre el segundo, como ocurre tanto a don Pedro como a Sabel, tiempo después, cuyos sucesos se nos narran en *La madre naturaleza*. A su vez, el comportamiento del individuo nace ajustado a un condicionante social; determinismo desde la base que impide soluciones felices a los conflictos que se les plantean. La decisión de don Pedro a la hora de tomar esposa es claro ejemplo de moral provinciana y sentido del honor maltratado. Y es que la autora hace hincapié en el segmento espiritual del ser humano siempre en contacto directo con las reacciones físicas: durante la espera, la noche previa al parto de Nucha, don Julián sufre en su fisiología lo que solo debiera experimentarse en el espíritu. Es la «desespiritualización de lo espiritual» a la que se refería Ernest Hemingway.

También es pertinente añadir la religión, como fuerza civilizadora frente a la irracional naturaleza humana —don Julián, en *Los Pazos de Ulloa*, y Gabriel, en *La madre naturaleza*, apelan al matrimonio para esquivar una contrariedad—, y la pedagogía, en el papel de reformadora de los males sociales —se insiste en la falta de educación en el marqués de Ulloa o en Perucho—. La vida de los Pazos es explorada a través de un procedimiento perspectivista, como ya se ha apuntado, y «es el padre Julián, joven e inexperto, el que representa la acción positiva frente a la apatía» (Barroso 1973: 183). Son la religión y la educación los dos activos fundamentales de esa voluntad de poder. Don Julián se yergue como el personaje voluntarioso, que suele coincidir en la novela pardobaziana con el más débil físicamente.

Acción y voluntad de don Julián frente a apatía y «degeneración de una progenie, la casa gallega de los Moscosos», aunque hay quien asevera que «realmente no es una historia de una decadencia —como pueda serlo la serie zolesca de los Rougon-Macquart o Los Buddenbrook, de Thomas Mann—» (Baquero Goyanes 1986: 35), ya que, en *Los Pazos de Ulloa*, desde el principio se presenta un «vasto y decrepito caserón cuyo propietario vive en concubinato con la criada», seres en innegable decadencia (Clémessy 1982: 453). No han de ser excluidas las interpretaciones psicoanalíticas que rastreen los símbolos en las diferentes situaciones y sueños de la novela y advierten la nombrada decadencia en la derrota de la mujer, léase Nucha, en una sociedad patriarcal (Feal Deibe 1971: 314-327). A este respecto, la propia doña Emilia tenía bastante claro que la moralidad o inmoralidad de su obra no venía dada ni por cualesquier teoría feminista ni religiosa ni filosófica, y de ahí el final en apariencia injusto para los personajes bienhechores de su novela:



Es opinión general que la moralidad de una obra consiste en presentar la virtud premiada y castigado el vicio: doctrina insostenible ante la realidad y ante la fe. Si no hubiese más vida que ésta; si en otro mundo de verdad y justicia no remunerasen a cada uno según sus merecimientos, la moral exigiría que en este valle de lágrimas todo anduviese ajustado y en orden; pero siendo el vivir presente principio de futuro, querer que un novelista lo arregle y enmiende la plana a la Providencia, téngolo por risible empeño. (Pardo Bazán 1989: 284)

CONCLUSIÓN

Hemos podido analizar cómo en *Los Pazos de Ulloa* se alternan procedimientos naturalistas con motivos románticos y algunos enfoques más bien realistas. No faltan las concesiones a lo sentimental, entiéndase por esto la actitud de Perucho y de don Julián hacia la pequeña; al idealismo, esto es, a la admiración que Nucha siente por su padre y su hermano o la del capellán por la propia Nucha; y al romanticismo, fragmentos en que la narración se deshace del estilo indirecto libre y se refleja el interior de don Julián de forma transparente, siguiendo el método del monólogo tradicional, de raíz romántica.

El naturalismo, foco de análisis de este estudio, «se nos aparece como una retórica literaria más, y no como una supresión de todas las anteriores, reemplazadas por una técnica científica, experimental, de laboratorio, capaz de aproximar, de fundir vida y literatura» (Baquero Goyanes 1986: 208). La modernidad de la novela naturalista del siglo XIX, y en extensión de la obra de Pardo Bazán, no proviene de las técnicas, de los procedimientos, sino de «una determinada temática que responde a una determinada ideología y concepción del mundo», y eso es precisamente lo que «hace que los retratos de esa época y de esa tendencia presenten un tono, un signo nuevo» (Baquero Goyanes 1986: 208), que le confieren al drama una intensa intriga. El naturalismo pardobazaniano, debe concluirse, es, en palabras de Zola, «puramente formal, artístico y literario» (Barroso 1973: 30), lo que no impide que su adhesión al movimiento francés influyera a los novelistas posteriores, como Azorín, Unamuno o Baroja, que se beneficiaron de los caminos abiertos por doña Emilia Pardo Bazán.

RECIBIDO: marzo de 2016; ACEPTADO: mayo de 2016.



BIBLIOGRAFÍA

- ARANGUREN, José Luis L. (1982): *Moral y sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX*, Madrid: Taurus.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1971): «Introducción», en Emilia Pardo Bazán, *Un viaje de novios*, Barcelona: Labor.
- (1986): *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, Murcia: Universidad.
- BARROSO, Fernando J. (1973): *El naturalismo en la Pardo Bazán*, Madrid: Playor.
- BESER, Sergio (1972): *Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona: Laia.
- CLÉMESSY, Nelly (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista. De la teoría a la práctica*, vol. II, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (1982): «Emilia Pardo Bazán», en Francisco Francisco, *Historia y crítica de la literatura española, v, Romanticismo y realismo*, Barcelona: Crítica: 452-456. Texto original (1963): *Emilia Pardo Bazán*, París: Centre de Recherches Hispaniques, vol. I: 206-207 y vol. II: 650-653.
- CORREA, Gustavo (1964): «Pérez Galdós y su concepción del novelar», *Thesaurus*, tomo XIX, 1: 99-105. Disponible en web: <http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/19/TH_19_001_103_0.pdf>.
- FEAL DEIBE, Carlos (1971): «Naturalismo y antinaturalismo en *Los Pazos de Ulloa*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 48: 314-327.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1985): *La madre naturaleza*, Madrid: Alianza.
- (1989): *La cuestión palpitante*, con prólogo de Leopoldo Alas, Clarín, José Manuel González Herrán (ed.), Barcelona: Anthropos; Santiago de Compostela: Universidad.
- (2007): *Los pazos de Ulloa*, M.^a de los Ángeles Ayala (ed.), Madrid: Cátedra.
- PATTISON, Walter T. (1965): *El naturalismo español*, Madrid: Gredos.
- VARELA JÁCOME, Benito (1973): *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela: Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos.
- WELLEK, René y WARREN, Austin (1979): *Teoría literaria*, Madrid: Gredos.



LA EMIGRACIÓN INTERNACIONAL EN LA NARRATIVA BREVE DEL ECUADOR

Yovany Salazar Estrada
Universidad Nacional de Loja

RESUMEN

A partir de la lectura de los cuentos ecuatorianos publicados durante las cuatro últimas décadas (1972-2014), el artículo se propone analizar la representación de tres problemas que afectan a los emigrantes procedentes del Ecuador que se dirigen a los Estados nacionales más desarrollados del hemisferio norte, en especial Estados Unidos y España. Para el desarrollo del trabajo analítico, el contenido se distribuye en tres apartados: la representación del sujeto emigrante como personaje partícula; la soledad, que afecta al emigrante ecuatoriano y a sus familiares; y los primeros y principales usufructuarios de la emigración internacional de ecuatorianos.

PALABRAS CLAVE: cuento ecuatoriano y emigración, personaje partícula, prestamistas, soledad.

ABSTRACT

«The international emigration in the Ecuadorian short narrative». From reading the Ecuadorian stories published during the last four decades (1972-2014), the article analyses the representation of three problems affecting Ecuadorian migrants who move into the most developed nation states in the Northern Hemisphere, especially United States and Spain. For the development of the analytical work, the content is divided into three sections: the representation of the immigrant subject as a particle character; the loneliness affecting Ecuadorian Migrants and their families; and the first and foremost users of the Ecuadorian international migration.

KEYWORDS: Ecuadorian short stories and emigration, particle character, lenders, loneliness.



INTRODUCCIÓN

Los movimientos migratorios en el Ecuador constituyen un fenómeno sociológico permanente, desde sus mismos orígenes; por ello, a raíz de su constitución como Estado soberano, libre e independiente, el 13 de mayo de 1830, y el advenimiento de los cambios sociales y económicos se produce una paulatina emigración interna proveniente de la Sierra, primero en dirección a la Costa y luego, también, a la Amazonía. Es de importancia, asimismo, la emigración que se origina en los sectores rurales y pequeños pueblos y se dirige hacia las tres principales ciudades del País: Quito, Guayaquil y Cuenca.

La emigración internacional tiene, asimismo, una ya dilatada historia; sin embargo, este flujo de personas se incrementa con la crisis de producción y exportación de sombreros de paja toquilla, a partir de 1947; así como con la apertura a la inmigración del gobierno estadounidense durante las décadas del sesenta y setenta y se dispara como consecuencia de la severa crisis económica y política, que afectó al Ecuador a fines del siglo xx y principios del XXI, aunada a la conjunción de otros factores causales de orden natural, cultural, antropológico, psicológico y hasta personal de los protagonistas de la emigración. Entre los países de destino preferidos destacan, en un primer momento, Estados Unidos y después España, aunque también existen importantes contingentes de ecuatorianos que, de manera simultánea a cuando emigraban hacia Estados Unidos, se dirigieron a Chile, Venezuela y Canadá; así como a Italia y otros países de Europa, en los años más recientes, cuando se produjo una verdadera «estampida emigratoria» con rumbo a la nación ibérica (Cfr. Salazar, 2014: 46-47).

La migración en el Ecuador, en el orden interno e internacional, como es natural que acontezca, ha sido recreada en las más diversas expresiones de la dimensión artística de la cultura: música, pintura, teatro, cine y literatura, en sus distintos géneros: poesía, ensayo, novela, cuento, testimonio y crónica. En lo atinente a la representación de la emigración internacional en el cuento ecuatoriano, en el marco del realismo social y su estética, esta se inició desde la década del treinta del siglo anterior; sin embargo, no fue sino a partir de la década del setenta y, sobre todo, en los primeros años del siglo XXI, en consonancia directa con la mayor significación cuantitativa de la emigración en el Ecuador, cuando se escriben y publican la mayoría de cuentos; motivo por el cual, en los años que han transcurrido del presente milenio, se puede hablar, incluso, del subgénero narrativo del cuento emigratorio, con la presencia de tres libros íntegros, diecisiete cuentos que recrean la emigración hacia Estados Unidos, dieciocho a España y cuatro con dirección hacia otros países de Europa y el resto del mundo (Cfr. Salazar, 2016: 92-124).

No obstante este significativo número de cuentos en torno a la emigración de ecuatorianos, todavía son casi inexistentes los trabajos analíticos que se proponen justipreciarlos. Al respecto solo se puede citar el ensayo de Raúl Serrano Sánchez, quien, desde la perspectiva del sujeto migrante, contextualiza, presenta, describe y analiza, con énfasis en la dimensión temática y metafórica, una veintena de cuentos sobre la emigración internacional de ecuatorianos en dirección hacia los Estados nacionales más desarrollados del hemisferio norte (Serrano, 2013). Este persistente vacío



analítico justifica el desarrollo de la investigación que dio origen al presente artículo, el cual se propone analizar la recreación literaria de tres problemas que afectan a los protagonistas de la emigración internacional de ecuatorianos: la representación del sujeto emigrante como personaje partícula, mientras permanece fuera de su país de nacimiento; la soledad, que afecta al sujeto emigrante y a sus familiares, tanto en el país de origen como en el de llegada; y primeros y principales usufructuarios de la emigración internacional de ecuatorianos.

EL SUJETO EMIGRANTE COMO PERSONAJE PARTÍCULA

Uno de los problemas a los que tienen que hacer frente y soportar quienes han decidido abandonar su país de origen para trasladarse a vivir a otro es el de tener que «arrojar por la borda» la formación profesional, los conocimientos adquiridos y las experiencias laborales previos al viaje emigratorio, motivo por el cual la vida pasada del emigrante queda totalmente anulada. Como dijera el filósofo alemán de origen judío Theodor Adorno:

Antes era la filiación, hoy es la experiencia espiritual la que es declarada intransferible y por definición extraña [...]. Y por si no fuera suficiente, la misma cosificación se extiende a su opuesto, a la vida que no se puede actualizar de forma inmediata, a lo que siempre pervive como idea o recuerdo (Adorno, 2001: 44).

Este olvido de la historia personal y trayectoria de vida de los migrantes se complica por la falta de motivación para luchar en procura de construir un mañana mejor, para sí mismo y para su familia. Por esta falta de proyecto futuro, la vida del protagonista del desplazamiento físico solo se rige por los avatares de cada momento, por un *presentismo* que constituye uno de los elementos que emparenta a la posmodernidad con la premodernidad y que se caracteriza por la falta de preocupación por el futuro, ya que más bien se priorizan las estrategias que permitan arreglárselas con el mundo tal cual es en la actualidad y en cada circunstancia presente:

a partir de entonces deja de ser válida la contraposición entre una vida errante elitista —la del «jet-set»— y la vida de los pobres —la de la migración en busca de trabajo o de libertad—. [...] Llevando cada cual su mendrugo de miseria, existencial para aquella, física para ésta, pero basándose en una concepción de la vida eminentemente presentista (Maffesoli, 2005: 142).

O como afirma Bauman, «la recompensa que, de una manera realista, puedes esperar y por la que puedes trabajar es un *hoy diferente*, no un *mañana mejor*. El futuro está más allá de tu alcance (y del de cualquier otro, para el caso), así que deja de buscar la isla del tesoro» (Bauman, 2005: 138).

Desde una línea de problematización de la vida de los migrantes tampoco se puede olvidar el hecho de que, en la modernidad capitalista, de manera sistemática, se generan seres humanos residuales, dentro de los cuales bien podrían ser ubicados





los potenciales trabajadores no calificados del hemisferio sur, que tratan de mejorar los ingresos económicos, de sí mismos y de su núcleo familiar, yendo a trabajar en los Estados nacionales del norte más desarrollados. Desde esta perspectiva, como manifiesta el autor ya citado: «La producción de “residuos humanos” o, para ser más exactos, seres humanos residuales [...] es una consecuencia inevitable de la modernización y una compañera inseparable de la modernidad» (Bauman, 2005: 16). Lo más doloroso en el contexto migratorio internacional de la actualidad es que la ciudadanía es solo un derecho para el segmento de privilegiados y a la ciudadanía solo puede acceder quien sea «integrable», es decir necesario para el mercado y «asimilable culturalmente». En estas circunstancias, los extranjeros y los migrantes son los nuevos desposeídos de todo, «excepto de su condición de seres humanos» (Cfr. Lucas, 2003: 62).

En estas difíciles circunstancias, los emigrantes ecuatorianos son muy conscientes de lo «poca cosa» que son en el país de destino y más aún en la incommensurabilidad del universo, conforme lo expresa el testimonio de una emigrante ecuatoriana, quien junto a otra persona de similares condiciones manifiesta que solo «éramos dos presencias mínimas en la inmensidad del universo, tan humildes como pueden ser dos concentraciones pasajeras hechas de sangre y conciencia, algo así como una brizna de arena en un océano interminable»¹ (Alcívar, 2014: 84).

Esta sensación de pequeñez se transfiere al campo de la literatura, puesto que, a diferencia del héroe clásico de la narrativa de ficción, que se caracterizaba por ser de manera esencial e inmutable, le sucede el héroe moderno, al que se adscribiría el personaje emigrante, el cual se transforma «en un paso del personaje *hombre* al personaje *partícula*, caracterizado por una suma de percepciones, de eventos y actos que ya no se saldan con un destino reconocible ni con un acontecimiento portador de sentido» (Carrasco, 2011: 69).

Desde esta perspectiva, en los cuentos seleccionados como objeto de análisis, los ejemplos de personajes partículas son múltiples. En el cuento «Madrid», de Francisco Tobar García², aunque los personajes Mónica y su hermano son diplomáticos de profesión y, por lo mismo, aparentemente se consideran personas de relativa importancia y satisfechas de la actividad laboral que desempeñan y de la posición social que han llegado a conquistar; sin embargo, la realidad experimentada por los protagonistas es muy diferente. Para ella, en la profesión diplomática «los días vacíos son muchedumbre» y el narrador va mucho más allá al afirmar que «a veces siento que nada de lo que decimos tiene importancia real. Somos fantasmas que vamos de ciudad en ciudad, y nadie nos conoce. Mucho más real es ese señor, del frente,

¹ En similar línea de pensamiento Paulina León Crespo, cuando recrea y recorre la misma travesía que hizo Cristóbal Colón por el año de 1492, mientras dura el recorrido tiene la oportunidad de reflexionar en torno a la pequeñez del ser humano: «pero principalmente me brindó una experiencia de vida indescriptible, susurrándome y gritándome la fragilidad de la vida humana, la minucia que somos en el universo» (León, 2014: 290).

² (Quito, 1928-1997). Poeta, novelista, cuentista, dramaturgo, periodista y diplomático. Su único libro de cuentos publicado se titula *Los quiteños* (1981).

que hace ruido al tomar la sopa. Puede ser grosero, pero nadie lo puede privar de su realidad» (Tobar, 2004: 57). Las reflexiones de los dos protagonistas de este relato ponen en evidencia que las personas que, por una u otra razón, se ven impelidas a abandonar el país de nacimiento, así sea en condición de funcionarios diplomáticos, debido a la doble ausencia que padecen tanto en el lugar de origen como en el de llegada, de parecida manera a lo que acontece con los emigrantes económicos, se convierten en fantasmas invisibles, en seres quiméricos e incluso inexistentes.

En el cuento «Europa», de Iván Carrasco Montesinos³, el narrador protagonista, luego de una noche de copas, en el piso gratuito que compartía con otros artistas que sobrevivían entre el mecenazgo, la caridad, la pobreza y la indigencia, se siente perdido y tiene la certeza de que no es nadie; por ello cuando sale al parque con el propósito de despejar su mente explicita sus sensopercepciones y dice: «en torno mío solo había un inmenso agujero negro en el que las vidas humanas, las ciudades, las culturas, los países iban desapareciendo inexorablemente. Salimos de la nada tan solo para volver a ella, y entonces esta amargura, esta opresión, esta sed de vida, ¿qué son?». Y, más adelante reafirma: «De tanto asco sentía náuseas, pese a que sabía con certeza que este trayecto ni siquiera existía, porque todo es nada visto desde el cosmos» (Carrasco, 2001: 157). Con esta visión que tiene el protagonista sobre la bóveda celeste como el agujero negro o el «lugar invisible del espacio cósmico que, según la teoría de la relatividad, absorbe por completo cualquier materia o energía situada en su campo gravitatorio» (Real Academia Española, 2014), el emigrante ecuatoriano resalta no solo la pequeñez del ser humano frente a la infinitud tempoespacial del universo y la incertidumbre por lo que hay más allá de lo visible sino que, incluso, patentiza la finitud del planeta Tierra y de toda forma de vida existente en él, así como la insignificancia del propio sistema solar y la galaxia a la que pertenece, los cuales, en la inconmensurabilidad del cosmos, resultan más diminutos que una arena en la playa, una gota de agua en el océano o una estrella en el firmamento. Más tarde, el protagonista del cuento analizado, luego de darse unas vueltas por las calles de la ciudad de Barcelona, adquiere plena conciencia de no ser ni significar nada: «regresé caminando a casa, un largo trayecto que me sirvió para *bajar*. ¡Pobre de mí!, todo yo era un puro lamento autocompasivo, pobre de mí queriendo ser en medio de la nada» (158).

Al aludir a la emigración más reciente hacia España, en el cuento «El cacique y el olivar», de Eliécer Cárdenas Espinoza⁴, el valor de la vida de un emigrante económico proveniente del continente africano es tan mínimo que ni su muerte altera el ritmo de trabajo de sus compañeros, mucho menos el de la empresa española para

³ (Chalagsí, Santa Isabel, Azuay, 1951). Cuentista, poeta y pintor. En cuento ha publicado: *Relatos de atrás* (1992), *Las muertes inevitables* (1996), *Un canto en los dientes* (2001), *Nudos de letras* (2005), *Cuentos clandestinos* (2008) y *Cuentos grandes y chicos* (2012).

⁴ (Cañar, 1950). Cuentista, novelista, dramaturgo y periodista. Sus publicaciones en cuento son las siguientes: *Hoy al General* (1971), *El ejercicio* (1976), *Narraciones* —con Jorge Dávila Vásquez— (1979), *Siempre se mira al cielo* (1986), *La incompleta hermosura* (1996), *La ranita que le cantaba a la luna* (1998), *Relatos del día libre* (2004) y *El jabalí en el bar: historias de viajeros y emigrantes* (2014).



la cual labora; por ello, cuando adviene la muerte del marroquí Ahmed, el indígena ecuatoriano Juan Lema, mientras carga el cuerpo del fallecido hasta la estación, ya va pensando en lo que hará después: «Juan pensaba que luego de depositar a su compañero en la estación, tenía que volver para cargar aquel canasto repleto de aceitunas maduras que habían terminado los dos de recoger, porque no estaba dispuesto a que el muerto y él perdieran nada de su jornal de aquel día» (Cárdenas, 2014: 63).

LA SOLEDAD DEL SUJETO EMIGRANTE

Según el *Diccionario de la lengua española* (2014), a la soledad se la puede definir como la «carencia voluntaria o involuntaria de compañía», aquel estado de «pesar y melancolía que se sienten por la ausencia, muerte o pérdida de alguien o de algo», se refiere a un ser «sin compañía», a una persona que «no tiene quien le ampare, socorra o consuele en sus necesidades o aflicciones».

Desde una dimensión sociológica, la soledad, en algunas ocasiones, puede ser elegida por el propio sujeto que la vive o en otras ser la consecuencia de procesos e interacciones sociales como la desmembración del grupo al que se pertenece o el cambio del lugar de residencia habitual; y, desde el punto de vista filosófico, matiza y profundiza Emmanuel Levinas, quien asume a la soledad como «la privación de una relación con otro previamente dada» (Levinas, 1993: 92), o como la «carencia voluntaria o involuntaria de compañía», condición trágica de la soledad, y a veces hasta del aislamiento, que conduce a la tristeza, que deviene del sentimiento de opresión, vacío, abatimiento o de la imposibilidad de encontrar el sentido de la vida, que dote a la existencia humana de plenitud. Otras de las consecuencias de la soledad, en el sujeto que la padece, son la desesperación, el sufrimiento y la angustia de sentirse nada (Salazar, 2016: 2012).

Esta experiencia de soledad es muy común entre los emigrantes, debido a la ausencia de compañía, o de personas conocidas y de confianza con quienes se pueda compartir dichas y tristezas, penas y alegrías; una realidad tangible y un sentimiento humano que no solo afecta a los emigrantes que se marchan del solar nativo, sino incluso a los familiares que se quedan en él; los cuales, también, atraviesan momentos muy duros de soledad, desesperación, angustia, tristeza y melancolía. Por ello, Grinberg ha expresado que entre los variados riesgos a los que se expone el emigrante en el país de destino se encuentra el sentimiento de soledad que se agudizará «en sus experiencias migratorias, porque estas acentúan, durante cierto tiempo, la vivencia de “no pertenencia”. “No se pertenece ya” al mundo que se deja, y “no se pertenece aún” al mundo al que se llega» (Grinberg, 1996: 17).

En relación con la soledad, al referirse a las mujeres ecuatorianas emigrantes, se advierte que los trabajos que tienen que realizar en los desconocidos, extraños y muchas veces inhóspitos Estados nacionales a los que llegan en busca de trabajo las conducen, asimismo, a situaciones contradictorias y paradójicas, que derivan en sentimientos de nostalgia, tristeza y culpabilidad, circunstancias devenidas por el hecho de tener que trabajar cuidando niños y niñas, darles atención y cariño, mientras ellas se encuentran separadas de sus propios hijos e hijas. «El fuerte mandato



de la maternidad incide para que muchas mujeres no solamente sientan tristeza y muchas contradicciones, sino culpa por no estar cumpliendo a cabalidad con ese papel» (Camacho, 2005: 97).

En España, la sensación de soledad casi siempre está presente entre los emigrantes ecuatorianos, independientemente de que hayan logrado reunificar la familia o no. En el caso de quienes ya han logrado traer la familia al país de destino, la soledad está asociada a la pobreza relacional del entorno que va más allá de su vida hogareña. Aquellos que viven en España con su familia nuclear resentirán la soledad hacia fuera del núcleo, la experimentarán como una situación de la familia en relación con el medio. Los que mantienen la familia en Ecuador la experimentarán desde la perspectiva individual, cuya «dinámica cotidiana fuertemente individualizada hace que sus relaciones sociales no sean eficientes a la hora de envolver al inmigrante en un contexto de compañía» (Thayer, 2009: 334-234).

En las obras de narrativa breve sobre la emigración internacional de ecuatorianos, el sentimiento de soledad se encuentra ampliamente representado. En el cuento «Muchos giros», de Zoila María Castro⁵, la protagonista Elsa Yépez, cuando la ciudadana estadounidense que la ayudó a ingresar al Coloso del Norte del continente americano fallece, se siente completamente sola e inerme en un extraño país. De acuerdo a sus confesiones: «yo era una persona aislada, que transitaba sola, por las calles, en el tren, en las tiendas y mercados» (Castro, 1981: 28).

A Manuel, el protagonista de «USA que te usa», de Raúl Pérez Torres⁶, desde que llega al país de destino emigratorio la soledad le carcome el alma: «un frío intenso me golpea el rostro, me voy para atrás imperceptiblemente. Me empujan, me registran, me interpelan, me esculcan, me sueltan. Soledad de quince grados bajo cero. No sé qué hacer» (Pérez, 2004: 96). Este excesivo y hasta humillante cacheo de que es objeto el protagonista del relato, de parte de los agentes de control en el aeropuerto estadounidense, pone de manifiesto la extrema vulnerabilidad a la que se ven sometidos los emigrantes económicos procedentes del hemisferio sur, en relación con los nativos de los países de destino y, de manera especial, frente a los funcionarios públicos que actúan en nombre de las entidades estatales. Días después el protagonista del cuento analizado, por encontrarse en una tierra extraña siente una profunda soledad y por ello considera que el póster de una mujer hermosa, que pende de una de las paredes de su habitación y al cual trata de personificarlo y dotarle de vida, es lo único que le hace compañía: «El cabello largo le cae hasta los bordes de la fotografía, a veces pienso que traspasa esos bordes, creo que amo a esa

⁵ (Machala, 1917). Cuentista, novelista, poeta, educadora, periodista y promotora cultural. Tiene a su haber dos libros de cuentos: *Urbe* (1949) y *En el norte está El Dorado* (1981), sobre la vida de los emigrantes ecuatorianos en Estados Unidos.

⁶ (Quito, 1941). Cuentista, novelista, poeta, dramaturgo, ensayista y gestor cultural. En cuento ha publicado: *Da llevando* (1970), *Manual para mover las fichas* (1973), *Micaela y otros cuentos* (1976), *Musiquero joven, musiquero viejo* (1977), *Ana la pelota humana* (1978), *En la noche y en la niebla* (1980), *Un saco de alacranes* (1989), *Cuando me gustaba el fútbol* (1990), *Solo cenizas hallarás* (1995) y *Los últimos hijos del bolero* (1997).



muchacha, es profunda, lo único que me acompaña en esta soledad» (103). Cuando recorre las calles de la ciudad de Chicago, igual le asalta la soledad, porque los miles de personas extrañas que también las recorren no constituyen ninguna compañía y este sentimiento le lleva a renegar de todo, incluso de la propia vida: «El pavimento es una soledad aparte, pesa, se hunde en sus pies como un espejo amelcochado, tiene una vida larga, se diría infinita, Manuel va pensando, esta puta vida, por qué no se la encajaron a otro⁷» (106).

En el relato «La pregunta», de Gladys Rodas Godoy⁸, se advierte que un emigrante ecuatoriano en España, por carecer de los papeles exigidos, no puede encontrar trabajo y es expulsado del lugar en donde le daban posada, por lo que se ve obligado a dormir en un parque y así poder ubicarse en los primeros turnos para ser atendido en el lugar en donde le podían ayudar; difícil circunstancia en la que exterioriza varios sentimientos y dolores propios de su condición: «El ruido en su estómago vacío y el frío le recordaron su condición de extranjero, más aún de hombre solitario, perdido y sin medios y lo que era peor empezó a sentir coraje contra sí mismo por no poder cumplir con la promesa que había dejado a su mujer y a sus hijos» (Rodas, 2014: 66). En el relato «El regreso», de la misma autora citada, la migrante ecuatoriana Sara, luego de soñar y bregar por el retorno, cuando logra concretar el acariciado sueño se siente vieja, cansada y sola: «Estaba nuevamente de regreso, había conseguido cumplir sus aspiraciones. Tenía diez años más, se sentía cansada y terriblemente sola» (Rodas, 2014: 123).

La soledad, como es lógico que acontezca, no solo afecta a quienes abandonan el Ecuador sino también a los familiares de los emigrantes que se quedan en el lugar de partida, tal como se recrea en el cuento «Las lagunas son los ojos de la tierra», de Eliécer Cárdenas Espinoza, en el cual el sentimiento de soledad que sienten las mujeres de Jacarín las hace perder la motivación, el sentimiento de alegría y el estado de ánimo requerido para disfrutar de la vida que tenían mientras permanecían junto a sus respectivos esposos. Nada les alegra y los dólares recibidos no constituyen ningún consuelo para su perpetua soledad y tristeza. Este es el sentimiento que exterioriza la madre de Miguel o al menos él lo percibe así y del cual el niño protagonista también se siente invadido:

la madre lo obligaba a seguirla mientras desganada, sin un verdadero interés, comprobaba un vestido que tanto la hubiera alegrado si el padre estuviera a su lado y se lo diera, y después de adquirir cosas indispensables se quedaba con el dinero apuñado

⁷ Sobre la soledad de los ecuatorianos en Estados Unidos es ilustrativo, asimismo, el cuento «El jabalí en el bar», de Eliécer Cárdenas Espinoza, en el cual el personaje protagónico de la ficción le manifiesta al narrador testigo que la soledad le induce a buscar la compañía de una mujer y con ello iniciar cambios radicales en su ser, aunque las consecuencias últimas se vuelven incontrolables: «usted sabe, en este país la soledad lo lleva a uno a buscar cualquier cosa para evitarla [...], comencé a ir a una iglesia católica del sector donde vivía, en un cuarto chiquito con un cuarto todavía más pequeño [...]. Allí conocí a Camelia» (Cárdenas, 2014: 48).

⁸ (Loja, 1957). Poeta, narradora, periodista y emigrante económica con rumbo a la nación ibérica. Tiene en su haber un solo libro de cuentos: *La casa ajena (relatos)* (2014).



en las manos, contemplando con odio las vitrinas [...]. La madre preguntaba a Miguel si quería algo, y él decía que no, pensando que había olvidado lo que antes, cuando el padre estaba ahí, con ellos, le entusiasma tanto (Cárdenas, 1995: 83).

El sentimiento de total soledad y abandono, por la ausencia del esposo emigrante, llevó a la madre de Miguel a expresarlo con gemidos, todos los días, en la oscuridad de la noche; sin embargo, según expresiones del pequeño protagonista: «Al principio se lamentaba bajito, como avergonzada y temerosa de despertar al hijo; luego ya no se recató en sus gritos, que eran iguales a los que el viento nocturno permitía escuchar, viniendo desde todas las casas» (85). Por la soledad en la que sobrevive la madre de Miguel, nada le alegra, ni la música ni la fiesta que, en la plaza del poblado, arma uno de los emigrantes retornados, motivo por el cual en la noche y para aliviarla en algo, el pequeño vástago antes de salir a curiosear la fiesta le da un remedio casero, que le permita controlar el sistema nervioso y sobrellevar la soledad y la tristeza que la están matando: «Miguel se incorporó de su rincón [...] hasta palpar el balde en donde las rojas flores de la pena sobrenadaban en su agua y en la noche. Recogió un poco de líquido del tazón y avanzó hasta el catre. La madre bebió en silencio el agua de las flores de la pena» (88).

LOS PRIMEROS Y PRINCIPALES USUFRUCTUARIOS DE LA EMIGRACIÓN DE ECUATORIANOS

Aunque los emigrantes y sus familias son los que arriesgan todo e invierten recursos de toda naturaleza en las perspectivas de concretar el proyecto emigratorio, sin embargo, quienes primero se benefician de la salida de ecuatorianos son las agencias de viajes, toda vez que, si bien facilitan la concreción de la salida del Ecuador, los intereses que cobran por el dinero prestado son demasiado elevados, conforme lo testimonia una emigrante:

hay agencias de viaje que facilitan el dinero, pero cobran intereses en dólares [...]. Nos prestan 1.500 dólares para el pasaje más 1.500 para la bolsa, en total son 3.000 dólares. La mayoría devuelve la bolsa cuando encuentra un trabajo enseguida, si no tiene uno que vivir de eso. Si no pagas al mes la bolsa cobra intereses. Le facilitan todo porque saben que les entra dinero. Se vuelven ellos los ricos más ricos y los otros los pobres más pobres. Los intereses están al 15-20% (Oso, 2003: 10).

En razón de esta deleznable actitud de los prestamistas o de quienes cumplen similares funciones, se ha manifestado que detrás de la emigración irregular se esconde un lucrativo negocio del que usufructúan una serie de inescrupulosos, dentro y fuera del Ecuador: «Desde el país de salida donde amigos o prestamistas piden desde diez hasta quince por ciento de interés y coyotes que cobran desde ocho mil dólares para asegurar el viaje, a migrantes que especulan sobre los nuevos migrantes recién llegados cobrando altos arriendos, ofreciendo posada a quien por su condición de migrante no encuentra fácilmente donde vivir», de similar manera se benefician de las necesidades de los migrantes «desde la organización de trafi-



cantes [...], a empresarios deshonestos que se aprovechan de las debilidades de los indocumentados» (Solfrini, 2005: 7).

Como parte fundamental de la emigración irregular, los *coyoteros*⁹ se beneficiaron con ingentes cantidades de dinero, sobre todo de aquellos ecuatorianos que optaron por llegar de manera ilegal hacia Estados Unidos. Es que no obstante, los intentos de reforma legislativa para controlar a los coyotes, estos siguen actuando en el Ecuador y haciendo de las suyas, aunque «el tráfico ilegal de migrantes se convierte en fructífera materia de legislación entre 1998 y 2007» (Eguiguren, 2009: 49).

En torno al coyotero, los proyectos de ley presentados en la función legislativa del Ecuador tratan de penalizarlo, porque es quien promueve, dirige y lleva a cabo el traslado ilegal de los migrantes. Los proyectos de ley identifican, dentro de los procedimientos de estas redes de tráfico, algunos riesgos y delitos tales como el cobro de altas cantidades de dinero y la exigencia de garantías a los potenciales migrantes, la falsificación de pasaportes y otros documentos de viaje, las condiciones peligrosas de transporte, el quebrantamiento de leyes en las zonas de tránsito o la estafa a través de falsos contratos de trabajo. En definitiva, el coyote «es el sujeto a través del cual la migración se representa como una práctica situada en el margen del orden jurídico, en la medida en que el acto de migrar se hace posible a través de las redes de tráfico y de usura» (Eguiguren, 2009: 88-89).

Cuando se logra llegar al país de destino, los principales usufructuarios son los dueños y accionistas de las empresas y las familias que se benefician de los servicios a menor costo provistos por trabajadores inmigrantes, los que contribuyen de esta manera a reducir los costos laborales de producción, aparte de que los inmigrantes «están dispuestos a realizar aquellas tareas domésticas que los nacionales ya no quieren hacer» (Solimano, 2008: 17).

En la representación literaria de los primeros y principales beneficiarios de la emigración internacional de ecuatorianos, el cuento «Nueva York, hermano...», de Pedro Jorge Vera¹⁰, desde una perspectiva irónica, durante una época en la que Estados Unidos necesitaba de soldados que fueran a pelear en la Guerra de Vietnam o de obreros que contribuyeran a fortalecer, reactivar y dinamizar el aparato productivo y la economía estadounidense en severa crisis, el costo del viaje de quienes ansiaban llegar a la ciudad de Nueva York, como en el mito del doctor Fausto, es el alma, que es lo más sagrado y preciado que puede tener un ser humano creyente en cualquier religión que ofrezca la proyección espiritual de la vida más allá del tránsito terrenal. En este relato «vender el alma al diablo» es el precio que deben pagar los ilusos que renuncian a la patria de origen, para aventurarse a buscar mejores días

⁹ Personas que transportan, de forma ilegal, trabajadores indocumentados a otro país, por lo general, desde alguno de los países de Latinoamérica hacia Estados Unidos (Córdova, 2008).

¹⁰ (Guayaquil, 1914-1999). Cuentista, novelista, poeta, dramaturgo, ensayista, periodista y catedrático universitario. En cuento publicó: *La guamoteña* (1946), *Luto eterno* (1953), *Un ataúd abandonado* (1968), *Los mandamientos de la ley de Dios* (1972), *Cuentos escogidos* (1976), *Jesús ha vuelto* (1978), *Nada más que cuentos* (1979), *El destino* (1984), *¡Ah los militares!* (1985), *Cuentos duros* (1990), *La muerte siempre gana* (1995) y *Doce cuentos de la historia* (1997).

en un desconocido país, conforme les verbaliza el estadounidense que hace de nexo enganchador de los potenciales emigrantes, para quien todo es fácil, «es una cuestión espiritual muy simple, que en nada los afecta. Me prometen formalmente, bajo su palabra de honor, cederme sus almas y pasado mañana a más tardar, se encuentran en Nueva York» (Vera, 1985: 132). Frente a las dudas de los jóvenes ecuatorianos que insinúan que debe tratarse de un pacto diabólico, el misterioso interlocutor trata de tranquilizarlos, al manifestarles que él, conforme lo dice el nombre de Jesús que le han puesto sus progenitores, tiene más de Dios que de Diablo y que «si yo les pido sus almas (y si lo prefieren, para después de muchos años), es porque estamos empeñados en la lucha contra el Mal, para lo cual necesitamos almas puras» (133).

La visión de Estados Unidos como el portaestandarte del «Bien» y policía del mundo en la lucha contra el «Mal» es una idea que se ha tratado de vender incluso en los últimos años y ha permitido justificar actos de guerra como la invasión de Iraq en 1991 o la respuesta militar virulenta al derribo de las Torres Gemelas, el 11 de septiembre de 2001. Por ello, en la ficción analizada, el ciudadano estadounidense que trata de ganar colaboradores para las acciones imperialistas estadounidenses les dice a los jóvenes ilusos ecuatorianos que, en ese mismo momento, existen «millones de almas buenas dedicadas a cuidar diariamente a la humanidad, garantizan el triunfo del Bien mis queridos amigos. En sus manos está contribuir a nuestra obra redentora, y de paso, cumpliendo el ideal de sus vidas: vivir en Nueva York. ¿Qué me dicen?» (135). Por ventaja, no todos los jóvenes ecuatorianos están dispuestos a «vender el alma al diablo», conforme lo pone en evidencia Juan, quien pese al interés de emprender este ambicionado viaje emigratorio se niega a establecer el pacto insinuado; motivo por el cual en los días posteriores a la partida de su inseparable amigo Pedro, aunque «a veces, cree percibir a la distancia a Jesús Godwin. Cuando esto ocurre, se escabulle precipitadamente, porque si bien la esperanza de Nueva York lo enfervoriza todavía, está dispuesto a defender su alma contra el Diablo y contra Godwin» (139).

En el extenso relato «Huairapushashka Gente Kunata» (Llevados por el viento), de Ruth Bazante Chiriboga¹¹, se observa que con el afán de reunir el dinero requerido para pagar a los coyoteros por el costo del viaje, en condición de ilegalidad, tanto el potencial migrante como su entorno familiar más inmediato se endeudan y ponen en severo riesgo de perder los pocos bienes que han adquirido durante toda una vida de sacrificado trabajo y ahorros: «era insólito, después de tanto sacrificio, los padres, taiticus¹² sacrificados vendieron las tierritas con sembríos; otros las vaquitas; otros empeñaron sus casitas; sacaron dinero al chulco¹³, como se dice por

¹¹ (Quito, 1942). Maestra, actriz de cine, teatro, televisión, declamadora, poeta, narradora y ensayista. En cuento, los títulos de su autoría son los siguientes: *Bajo el tejado gris de la llovizna* (2004), *Huairapushashka Gente Kunata (Llevados por el viento)* (2011) y *Este perro mundo* (2013).

¹² En singular constituye una voz de ascendencia quichua, que se usa para dirigirse a Dios o a un patrón bondadoso (Córdova, 2008).

¹³ Préstamo de dinero al que se aplica una tasa de intereses mayor a la establecida por la legislación vigente y las instituciones financieras oficiales (Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010).



estas tierras; dejaron sus viviendas y propiedades como garantías, y ahora, todo iban a perder, todo por no tener fe en el país» (Bazante, 2011: 46).

Los cuestionamientos a los coyoteros tampoco se hacen esperar, tal como se lo patentiza en el ya citado cuento, en el cual se dice que la culpa «la tienen estos criminales que los ilusionan; que sin una gota de sentimientos los arrojan en brazos de la muerte después de saquearlos, de exprimir sus bolsillos» (15). Es que a estos usufructuarios de la necesidad de los emigrantes ecuatorianos nada les importan las condiciones infrahumanas y de hacinamiento en las que tienen que viajar para eludir los controles que realiza el ejército norteamericano, por aire, mar y tierra: «Los instruyeron que, por ninguna causa debían salir de la bodega ubicada en el subsuelo de la lancha, que allí se quedarían encerrados para no ser hallados, ni detectados por la guardia marina de los países por cuya cercanía tenían que pasar obligatoriamente» (17-18).

Lo más grave adviene cuando los coyoteros se dan cuenta de que el barco va a ser interceptado por la Marina del Ecuador, Estados Unidos o de algún otro Estado centroamericano, difícil circunstancia en la que abandonan a su suerte a los indefensos emigrantes y de esa realidad los perjudicados adquieren consciencia demasiado tarde, cuando ya nada pueden hacer para eludir la tragedia que se cierne sobre ellos; como dice el narrador omnisciente del cuento citado: «¡Son unos desalmados! ¡Sabían lo que iba a pasar! ¡Querían desaparecernos, no hay duda! ¡Criminales, qué tontos fuimos! ¡Yo que pagué diez mil dólares! Fuimos unos imbéciles, unos pichones en manos de estos criminales» (45). Lo antes expresado se justifica en razón de que, si bien tenían información de las peripecias que debían atravesar los migrantes en el intento por ingresar de manera ilegal a los Estados Unidos, existían aspectos de la odisea emigratoria sobre los cuales no tenían ninguna información precisa: «sabían que casi nadie lograba pasar la frontera si es que lograban llegar hasta México o Guatemala; lo que nunca se imaginaron es que iban a ser abandonados en alta mar y encerrados, con hambre, sed y frío» (47). Por ello, cuando se produce el naufragio de una embarcación de emigrantes y la noticia se riega como un polvorín, la reportera de una de las revistas que cubrió el hecho no deja de despotricar contra los coyoteros, a quienes convierte en chivos expiatorios y una verdadera caja de pandora en contra de los ilusos emigrantes:

Qué puedo decir que ustedes no lo sepan, los coyoteros son unos delincuentes sin corazón, despiadados, criminales sin rostro, sin moral, actúan en las sombras de la noche para no ser descubiertos, planifican con minuciosidad cada paso, es una red en complot entre coyotes nacionales e internacionales. Son estafadores de la angustia del pueblo marginado, sumido en el hambre, la pobreza, la inseguridad, la ignorancia [...]. Reúnen todas las formas de la delincuencia; explotadores de sueños e ilusiones, criminales despiadados, ladrones, avezados delincuentes (69-70).

Los medios de difusión colectiva también aprovechan la tragedia de los emigrantes ecuatorianos para obtener réditos económicos, mediante la representación sensacionalista del naufragio de la lancha y la muerte de la mayoría de sus ocupantes, que arriesgan tranquilidad, seguridad, salud y vida en búsqueda de un futuro



mejor. A través de ellos, «la noticia se había regado y los medios de comunicación sensacionalistas estaban presentes. Miembros de la *Revista Enfoques*, de muy buena acogida entre los intelectuales, abrazaban con entusiasmo a su reportera Paulina Villamar y exaltaban su valentía y responsabilidad en el cumplimiento de su trabajo» (66). Los diarios impresos, sus distribuidores y vendedores tampoco desaprovechan la ocasión para motivar la compra y lectura de más ejemplares; con esta intencionalidad, en la calle el canillita vendedor de periódicos voceaba: «Compre, lleve el periódico, conozca completita la pesadilla sufrida por los migrantes que regresaron de la otra vida, de los sobrevivientes del naufragio. Lleven la prensa, entérense... En la embarcación iban un teniente de la policía y una periodista» (69).

En el cuento «La puta madre patria», de Miguel Antonio Chávez¹⁴, entre dos de los personajes (un ecuatoriano y un mexicano) que entablaron amistad y se comunican, solo a través de correo electrónico, se insinúa el lucrativo negocio del tráfico ilegal de personas y la tentación que siempre está presente para involucrarse en esta deleznable actividad. En este relato, en un proceso de insultante animalización y cosificación de los potenciales emigrantes, con total desparpajo, el nacional del Ecuador le plantea al de México la posibilidad de estructurar una bien organizada red de trata de personas: «Asociémonos. Tú eres la matriz del coyoterismo tex-mex; te llevo mi ganado hasta Honduras o Guatemala y de ahí lo jalas por tierra hasta la frontera en donde el pinche gringo de Bush tiene su muro. ¡Cuando quieras, Ecuador!», le contesta el internauta de origen azteca (Chávez, 2012: 103).

CONCLUSIONES

Según la representación que se ha realizado en los cuentos ecuatorianos sobre la emigración internacional, una de las negativas repercusiones devenidas del proceso de desplazamiento físico originado en el Estado nacional andino es que los protagonistas se sienten «poca cosa»; si tienen la estadía legalizada solo pueden ejercer una ciudadanía restringida, compleja circunstancia en la que adquieren plena conciencia de su pequeñez frente a la inconmensurabilidad del universo y se constituyen en lo que se ha denominado un «personaje partícula».

La soledad constituye una de las experiencias más dolorosas de los emigrantes ecuatorianos, mientras permanecen fuera del país de origen. Esta compleja situación no solo afecta a los emigrantes que se marchan del solar nativo, sino también a los familiares que permanecen en él, conforme se recrea en algunos de los cuentos estudiados, en los cuales es evidente la sensación de soledad, tristeza y minusvalía que sienten los ecuatorianos en los Estados nacionales de destino emigratorio o los familiares que permanecen en el país de origen emigratorio.

¹⁴ (Guayaquil, 1979). Narrador, autor teatral, comunicador social y gestor cultural. En cuento solo ha publicado *Círculo vicioso para principiantes* (2005); sin embargo, cuentos suyos se han divulgado a través de distintas antologías en versión impresa y electrónica.



Aunque son los emigrantes quienes arriesgan tranquilidad, seguridad y hasta vida; cuando se concreta el proyecto emigratorio, incluso antes de que se realice el viaje, los primeros usufructuarios son los propietarios de agencias de viajes, chulqueros y coyoteros. Cuando los ecuatorianos ya llegan a los países destino, los principales beneficiarios son las empresas y las familias que usufructúan de los servicios a un menor costo provistos por trabajadores indocumentados y a veces hasta los mismos connacionales, que obtienen ganancias con el subarriendo de habitaciones en hacinados pisos compartidos o con la intermediación en la búsqueda de un trabajo que permita sobrevivir a los emigrantes y sus familias, conforme se recrea en tres de las creaciones cuentísticas valoradas en este ensayo analítico.

RECIBIDO: septiembre de 2016; ACEPTADO: noviembre de 2016.



BIBLIOGRAFÍA

CUENTOS ANALIZADOS

- BAZANTE CHIRIBOGA, Ruth (2011): *Huairapushashka Gente Kunata (Llevados por el viento)*, Quito: PH Ediciones.
- CÁRDENAS ESPINOZA, Eliécer (1995): «Las lagunas son los ojos de la tierra», en *Siempre se mira al cielo*, Quito: Libresa, 71-89.
- (2014): «El cacique y el olivar», en *El jabalí en el bar: historias de viajeros y emigrantes*, Cuenca: Imprenta Mercedes, 63-69.
- CARRASCO MONTESINOS, Iván (2001): «Europa», en *Un canto en los dientes*, Barcelona: Cáñamo, 127-174.
- CARRASCO VINTIMILLA, Adrián (2011): *Cara de bovino deprimido*, Cuenca: Ediciones Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana «Alfonso Carrasco Vintimilla».
- CASTRO, Zoila María (1981): *En el norte está El Dorado*, Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana «Benjamín Carrión», Núcleo Provincial del Guayas.
- CHÁVEZ, Miguel Antonio (2012): «La puta madre patria», en *Tiros de gracia: neoficción ecuatoriana*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana «Benjamín Carrión», 97-116.
- PÉREZ TORRES, Raúl (2004): «USA que te usa», en *Papiro ciego: antología*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana «Benjamín Carrión», 95-107.
- RODAS GODOY, Gladys Antonieta (2014): *La casa ajena (relatos)*, Quito: s.n.t.
- TOBAR GARCÍA, Francisco (2004): «Madrid», en *Letras del Ecuador: Literaturas del exilio*, 186: 56-57.
- VERA, Pedro Jorge (1985): «Nueva York, hermano...», en *Selección de cuentos*, Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana «Benjamín Carrión», Núcleo del Azuay, 129-139.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- ADORNO, Theodor W. (2001): *Mínima Moralia: reflexiones desde la vida dañada*, Madrid: Taurus.
- ALCÍVAR BELLOLIO, Daniela (2014): «Fárragos finalmente: la vida afuera», en Diego FALCONÍ TRÁVEZ (ed.), *«Me fui a volver»: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas*, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 79-92.
- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010): *Diccionario de americanismos*, Madrid: Santillana.
- BAUMAN, Zigmunt (2005): *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*, Barcelona: Paidós.
- CAMACHO ZAMBRANO, Gloria y Katty HERNÁNDEZ BASANTE (2005): «La migración irregular y la problemática que enfrentan los migrantes sin papeles», en Giuseppe SOLFRINI (ed.), *Tendencias y efectos de la emigración en el Ecuador: Las dinámicas de migración irregular*, Quito: Imprefepp, 9-107.
- CÓRDOVA, Carlos Joaquín (2008): *El habla del Ecuador: diccionario de ecuatorianismos*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana «Benjamín Carrión».



- EGUIGUREN JIMÉNEZ, María Mercedes (2009): *Sujeto migrante, crisis y tutela estatal: construcción de la migración y modos de intervención desde el Estado ecuatoriano*. <http://hdl.handle.net/10469/3222.pdf>; 25/08/2015.
- GRINBERG, León y Rebeca GRINBERG (1996): *Migración y exilio. Estudio psicoanalítico*, Madrid: Alianza Editorial.
- LEÓN CRESPO, Paulina (2014): «Fragmentos de un diario de viaje», en Diego FALCONÍ TRÁVEZ (ed.), *«Me fui a volver»: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas*, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 267-291.
- LEVINAS, Emmanuel y José Luis PARDO TORIO (trad.) (1993): *El tiempo y el otro*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- LUCAS, Javier de (2003): *Globalización e identidades. Claves políticas y jurídicas*, Barcelona: Icaria.
- MAFFESOLI, Michael (2005): *El nomadismo: vagabundeos iniciáticos*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- OSO CASAS, Laura (2003): «Estrategias migratorias de las mujeres ecuatorianas y colombianas en situación irregular. Servicio doméstico y prostitución en Galicia, Madrid y Pamplona», en *Mugak*, 23: 25-37.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.), Madrid: Espasa Calpe.
- SALAZAR ESTRADA, Yovany (2014): *La emigración internacional en la novelística ecuatoriana* (tesis de Doctorado presentada al Departamento de Filosofía de la Universidad del País Vasco), San Sebastián, inédita.
- (2016): *El sujeto emigrante en el cuento ecuatoriano 1972-2014* (tesis de Doctorado presentada al Departamento de Filología Española IV de la Universidad Complutense de Madrid), Madrid, inédita.
- SERRANO SÁNCHEZ, Raúl (2013): «Sujeto migrante en el cuento ecuatoriano del siglo XX y el entre siglo», en *Memorias del XI Encuentro Sobre Literatura Ecuatoriana «Alfonso Carrasco Vintimilla»*. Tomo I. Cuenca: Universidad Estatal de Cuenca, 193-222.
- SOLFRINI, Giuseppe (ed.) (2005): *Tendencias y efectos de la emigración en el Ecuador: Las dinámicas de migración irregular*, Quito: Imprefepp.
- SOLIMANO, Andrés (coord.) (2008): *Migraciones internacionales en América Latina: booms, crisis y desarrollo*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- THAYER CORREA, Luis Eduardo (2009): *La expropiación del tiempo y la apropiación del espacio: la incorporación de los inmigrantes latinoamericanos a la comunidad de Madrid*. <http://eprints.ucm.es/8263/pdf>; 12/08/2015.



UNAS NOTAS SOBRE LA NARRATIVA DE ANDRÉS MARTÍNEZ ORIA

Luis Miguel Suárez Martínez
IES Ornia (La Bañeza, León)

RESUMEN

Este trabajo analiza de forma breve, a modo de introducción, la obra narrativa del escritor Andrés Martínez Oria. Para ello se repasa de forma individual cada una de sus novelas y libros de relatos, desde *Más allá del olvido* (2007) hasta *Invitación a la melancolía* (2014). A lo largo de este análisis se trata de poner de manifiesto la indudable calidad literaria de una obra que ha pasado casi completamente desapercibida para la crítica.

PALABRAS CLAVE: narrativa, Martínez Oria.

ABSTRACT

«Some notes on the narrative of Andrés Martínez Oria». This paper examines briefly, by way of introduction, the narrative work of the writer Andrés Martínez Oria. It reviews individually each of his novels and books of short stories, from *Más allá del olvido* (2007) to *Invitación a la melancolía* (2014). The aim of this analysis is to highlight the undoubted literary quality of a work which has gone almost completely unnoticed by critics.

KEYWORDS: narrative, Martínez Oria.



De aparición tardía y al margen de los grandes circuitos de difusión nacional, la obra narrativa de Andrés Martínez Oria (Salamanca, 1950) ha pasado bastante desapercibida para la inmensa mayoría de la crítica (con alguna excepción muy significativa). Sin embargo, se trata de una obra que, por su calidad, es digna de la mayor atención. Aunque su autor se encuadraría por edad dentro de la Generación de 1968¹, su primera novela no aparecerá hasta 2007. Esta circunstancia se debe a diversos factores, a los que el propio autor ha aludido en distintas ocasiones. Antes de nada, conviene recordar que se ha referido a la novela como un género propio de la madurez, recordando el caso eminente de Cervantes:

El poeta suele conseguir unos ciertos niveles de excelencia en plena juventud, caso de Rimbaud, que deja de escribir con 18 años; un caso extremo. Pero el narrador, en cambio, deja frutos tardíos, caso también conocido es el de Cervantes: el gran Cervantes es el del *Quijote*; los otros «Cervantes» están muy por debajo del *Quijote*, a mi modo de ver (Suárez 2013a).

En su caso no se trata simplemente de una cuestión de madurez, según se deduce de sus propias palabras: «Soy escritor de vocación temprana y materialización tardía, quizá, por timidez, autocensura, lucha por la vida...» (Azancot 2008). Quedan ahí ya apuntadas algunas de las razones de la aparición tardía de su obra; entre ellas, esa llamativa referencia a la autocensura, sin duda ligada a su condición de profesor de literatura de enseñanza secundaria, tarea que desempeñó durante más de treinta años. De hecho, en otro lugar, respondía así a la pregunta de cómo había influido su condición de docente a la hora de escribir:

Es un peligro, un impedimento, y lo ha sido hasta recientemente. Quizás, en mi caso, el profesor ha anulado al creador; el profesor que ejerce como crítico ha ido desechando (esto no, esto no...). Y esa es una de las razones de mi tardía publicación: no decidirme porque me parecía que era insuficiente (juzgado por el profesor) todo lo que hacía (Suárez 2013a).

Con todo, existe un escollo quizás todavía más determinante para iniciar su carrera literaria: «Y luego claro está el rechazo de las editoriales, que en mi caso ha sido tajante y persistente, lo que me hizo dudar de mi condición, aunque nunca desistí» (Azancot 2008). Esta circunstancia, no obstante, también tiene, según él mismo confiesa, su aspecto positivo: «Lo que sí está claro es que el hecho de empezar a publicar tarde te evita pasar por unas etapas previas, más o menos de aprendizaje, de tanteo, como se puede ver en otros escritores» (Suárez 2013a).

¹ Es la denominación que utiliza Sanz Villanueva para el grupo de novelistas nacidos aproximadamente «entre el año en que finaliza la guerra civil y el medio siglo» (1992). El mismo marbete de *Generación del 68* ha sido aplicado también a la poesía española del mismo periodo por Lanz (1994: 15-29), por ejemplo, en un claro artículo en el que justifica tal denominación y distingue hasta tres subgrupos dentro de un estrato cronológico que incluye a los poetas nacidos entre 1939-1953.



Lo cierto es que todos los obstáculos anteriormente señalados estuvieron a punto de hacerle desistir de su vocación literaria, como el propio novelista confiesa (Cuenya 2014). Sin embargo, la obtención del xxxvi Premio Internacional de Cuentos «Miguel de Unamuno» con «El bar de la curva» (2000) le animaría a perseverar en ella, pues en los dos años siguientes probará suerte con otros relatos que serán seleccionados entre los finalistas de sus respectivos certámenes². Se trata de tentativas más bien modestas, pero, además de sacar a la luz sus primeros relatos, le sirven para ir fraguando algunas de sus cualidades como escritor (entre ellas su perfecto dominio del ritmo narrativo), y para ir perfilando los ambientes y escenarios de sus historias posteriores.

Tras un periodo de silencio, motivado sobre todo por el citado rechazo de distintas editoriales, al final, en 2007 aparecerá su primera novela, *Más allá del olvido*³. En ella se nos relata la historia de Egriseldo, un personaje zarandeado por la vida, que regresa después de varios años de ausencia, en los que ha tenido que saldar sus deudas con la justicia, a su Poimala natal para encontrarse con un panorama desolador. En esta tierra inhóspita y yerma, y finalmente abandonada, que ahora le acoge solo habitan las sombras de los antiguos moradores. Son esas sombras las que activarán los recuerdos del protagonista, a través de los cuales reconstruirá la historia de su propia vida fracasada y de las vidas miserables de los otros habitantes de Poimala. Unas vidas marcadas por la pobreza, por los instintos primarios, el rencor y los odios atávicos de los que resulta imposible sustraerse, pues incluso el maleficio se cierne sobre aquellos que se aventuran a desafiarlos —véase, por ejemplo, la historia de Adonina Cañigual y Crisanto Balangay (2013: 46-47)—. Estas circunstancias parecen condenar a sus habitantes a la huida, como hacen los más sensatos o los más decididos, o a una lenta muerte en vida, si deciden permanecer allí.

Entre los personajes que desfilan por estas páginas, todos bien perfilados y la mayoría dignos de conmiseración, destacan la simpática figura de Pin de Lis —hombre desdichado pero que intenta aferrarse a la vida—, Donaciano —el amigo y consejero leal, sustituto de la figura del padre— y Antidio —encarnación del mal e inevitable antagonista de Egriseldo—; y algunas figuras femeninas —Lina, Clo, Quintila— que en algún momento inspiraron el amor del protagonista y parecieron encarnar el sueño de un futuro dichoso que al final no pudo materializarse.

Situada en un territorio entre real y mítico —su entorno geográfico se corresponde casi siempre con lugares reales a los que se alude con su propio nombre

² Se trata de los cuentos «Solo quiero morir, señor cónsul» (2001), «Escornabois el contrabandista» (2001) y «El fondo ilusorio de los espejos» (2002). Este último se integraría en el libro *Silencio púrpura* (2008).

³ Como el propio autor ha precisado, la idea del libro había surgido a raíz de la lectura de un reportaje periodístico de idéntico título sobre una historia real, que inspirará la trama de su relato. La primera redacción de la novela data de 1992, pero no la consideró satisfactoria, ya que «era muy lineal, contaba la historia en orden cronológico, y pensé que tenía que trabajar más el estilo, el lenguaje, y, sobre todo, el tratamiento del tiempo» (Almanza 2007). En 2013 aparecerá una segunda edición corregida, que es a la que remitimos aquí en las citas.



(El Teleno, el Tuerto, Piedras Albas, la Somoza, la Sequeda...) o con nombres inventados (Altiva, Higuera...)—, en Poimala se funden realidad y literatura. A esta dualidad obedece su propio nombre, que, por un lado, remite a la mítica Comala de *Pedro Páramo* y, por otro, a varios lugares reales situados en la comarca de Astorga (aludida esta última en la novela con el nombre de Altiva)⁴. Aunque este entorno geográfico había aparecido con anterioridad en el relato «El fondo ilusorio de los espejos» (2002), queda aquí ya configurado de forma definitiva el territorio literario en el que se ambientarán buena parte de las historias de Martínez Oria. Conviene dejar claro, sin embargo, que esta ambientación en un entorno cercano nada tiene que ver con el costumbrismo o con cualquier otro enfoque localista.

En efecto, más universales resultan los referentes de la novela. Ya hemos aludido a *Pedro Páramo*, relato con el que *Más allá del olvido* guarda algunas semejanzas. Pero también *La Odisea* quizás inspire importantes aspectos de la narración: el protagonista puede considerarse un moderno antiulises (Rubio Carro 2007), y su historia, una antiódisea (Suárez 2013), puesto que Egriseldo es un sufrido antihéroe, que tras veinte años de ausencia, regresa a su Poimala natal, donde espera encontrar a su personal Penélope y solo encuentra las sombras, entre ellas, la más fiel de todas, la de su perro Argos (nombre de indudables resonancias homéricas). Además, existen otros ecos más o menos explícitos de la *Iliada*, de Ausonio, del *Cantar de los Cantares*, de Juan Ramón Jiménez, del *Quijote...*, fruto de las lecturas juveniles del protagonista. Todos estos elementos cultos se fusionan con otros de la tradición popular como los relatos orales de los filandones con sus historias de aparecidos, licántropos, etc.

En cuanto a la técnica narrativa, como advierte el propio escritor, la novela «juega con el tiempo, empieza la historia por el final y va construyendo un mundo novelesco que se aparta de la realidad» (Almanza 2007). Así, la historia se cuenta de forma fragmentaria, a través de distintas secuencias de extensión variable que reproducen —fundamentalmente en forma de monólogo— los vaivenes de la memoria del protagonista, cuya voz —a veces desdoblada— alterna con un narrador en 3.^a persona; asimismo, el presente se mezcla con el pasado, y lo real con lo imaginado o lo soñado, lo que, a veces, envuelve ciertos detalles —incluido el desenlace— en un halo de ambigüedad.

Por último, el estilo constituye un excelente ejemplo de riqueza lingüística y capacidad verbal. El léxico culto alterna con el popular y con las voces dialectales;

⁴ El nombre de Poimala remite a Poibueno, una localidad leonesa cuyo nombre originario fue Poimalo. En un juego literario, el autor alude a este cambio de nombre, pero en sentido inverso, en la propia novela: «Esta Poimala que en su tiempo fue Poibueno...» (2013: 196). Igualmente, se alude al pueblo de Egriseldo con el nombre de Poimala de la Sequeda (2013: 245). La segunda parte del topónimo alude a la comarca del mismo nombre —situada en las proximidades de Astorga—, de donde era originaria la persona real que inspiró el personaje de Egriseldo. En su libro de viajes *Flores de Malva* el autor revela la identidad del personaje y la localidad real que corresponde a la literaria Poimala (2011: 164). En cuanto a Altiva, afirma el escritor: «es una ciudad literaria hecha a la medida del autor, inspirada en Astorga, pero que no lo es» (Almanza 2007).



el hablar vivo y directo de los personajes, con la prosa elaborada de las descripciones o los arranques líricos del protagonista. De hecho, muchas páginas constituyen una hermosa muestra de prosa poética.

Por todas estas cualidades, poco comunes en una primera novela, la recepción crítica fue —aunque bastante limitada— prometedora, teniendo en cuenta que se trataba de una obra de un autor novel, publicada, además, en una pequeña editorial al margen de los grandes circuitos de distribución⁵. A pesar de todo, estas expectativas quedarían luego defraudadas.

Su segunda novela, *El raro extravío del viajante Eterio en el pinar de Xaudella*, ve la luz en 2008, aunque está firmada en 1999 (dato que pone de manifiesto una característica extensible al conjunto de sus libros: la falta de correspondencia entre la fecha de su publicación y la de su escritura). En esta historia de nuevo se mezclan fantasía y realidad. El viajante de lencería femenina Eterio Lanero emprende, tras una discusión con su novia Tiqui Las, su itinerario habitual hacia tierras gallegas, solo que esta vez el camino le deparará una rara aventura. Tras detenerse a repostar en una gasolinera, sube al coche un joven de un pueblo de Tierra de Campos —lugar fantasmagórico, como tendrá ocasión de comprobar—, y a partir de ese momento se sucederán una serie de extraños incidentes: un camión cisterna que le acosa en la carretera, la aparición de lo que parece ser una nave extraterrestre y, por último, el extravío en un pinar cercano a Altiva, ciudad en la que se ve obligado a detenerse por una avería de su vehículo. En el pinar vivirá Eterio una angustiada aventura: la aparición de un cazador lunático que lo persigue a tiros provoca su extravío, la caída en un agujero donde permanecerá atrapado varios días y el encuentro con la extraña maestra de una escuela sin niños, Olalla o Ariadna.

Toda la peripecia de Eterio tiene un aire de pesadilla o de alucinación. Lo cierto es que realidad, sueño e imaginación parecen mezclarse de tal forma que resulta difícil dilucidar los límites entre ellos. Ni el propio Eterio ni el lector lograrán explicar de forma racional lo ocurrido. La historia queda sumida así en una ambigüedad que deja abiertas distintas posibilidades de interpretación, como ya había ocurrido en *Más allá del olvido*.

Con ella comparte, además, el escenario principal (Altiva y su entorno), a medio camino entre la realidad y la literatura. De cualquier modo, los escenarios (el pueblo del joven autoestopista, el pinar, el agujero, el CTR...) cobran especial relevancia en *El raro extravío*, pues contribuyen a crear esa atmósfera misteriosa o fantasmal que envuelve las peripecias de Eterio y están casi siempre cargados de simbolismo y de reminiscencias literarias. Y lo mismo cabe decir de los personajes, los objetos y, claro está, el propio viaje que realiza Eterio. Así lo reconoce el propio

⁵ Ricardo Senabre (2007) la reseña elogiosamente y, poco después, la incluye, en la votación de los críticos del suplemento cultural de *El Mundo*, entre los diez mejores libros del año. Asimismo, la obra quedará finalista del Premio de la Crítica de Castilla y León en competencia con autores consagrados como Luis Mateo Díez o Juan Manuel de Prada, que finalmente obtendrá el galardón. *Vid.* asimismo la reseña de Miñambres (2007) y el artículo de Serrano (2008).



Martínez Oria, en un curioso ejercicio de autocritica al modo cervantino, por boca de un personaje de su novela *Invitación a la melancolía*:

Dicen que el *Eterio* no está a la altura de su primera novela pero encuentro simbolismo en el viaje peligroso, la pesadilla del hoyo y la mujer fatal, el viajero, el laberinto y la bruja, es el cuento de siempre, actualizado, el caballero pierde el camino en tierra fragosa y se encuentra con la serrana... (2014: 58-59).

El viaje es, en efecto, una clara metáfora de la vida; y el extravío del protagonista simboliza también su propia desorientación vital: «Andas extraviado Eterio, pero no en el viaje sino en la vida» (2014: 189), se dirá a sí mismo. Su alucinante peripecia —y en especial su caída en el pozo, incidente que le obligará a una profunda reflexión— le aportará un cúmulo de experiencias que llevarán a replantearse aspectos fundamentales de su propia vida (la relación con el padre o con su novia Tiqui Las, su propio trabajo, etc.). Aunque no quedará muy claro si esa experiencia se materializará en un nuevo rumbo en su vida. Por otro lado, según Senabre (2008), el bosque puede simbolizar el Érebo del mundo clásico; y el pinar de Xaudella puede interpretarse como símbolo de «la selva oscura» de la existencia en Dante...

En cuanto a los personajes, Olalla o Ariadna, figura central junto a Eterio en el relato, simboliza múltiples personajes de la tradición literaria, el folklore y el mito: el de la mujer-matadora, encarnado, por ejemplo, en la serranas de la tradición literaria; e igualmente la bruja del cuento tradicional, la xana del folklore astur o diversas figuras de la mitología clásica (su propio nombre remite a Ariadna; y en otros lugares se la identifica con una Erinia o con Medusa). Inquietante resulta también Crispulo, al que se puede identificar, según Senabre (2008), con el Minotauro y, a su perro, con Cerbero, etc. El joven autoestopista remite, en algún momento, a la historia de aparecidos y fantasmas. Y aún podrían señalarse otras reminiscencias literarias e incluso cinematográficas⁶.

Junto a un enfoque más serio se percibe asimismo, y a modo de contrapunto, un elemento irónico y humorístico. Por ejemplo, en las tormentosas relaciones del protagonista con su novia, Tiqui Las, y con la madre de esta, doña Fredes, personajes que contrastan con otros de perfiles más inquietantes (los ya citados Olalla, Crispulo o el joven autoestopista). Un mismo aire cómico se adivina en la peculiar onomástica con la que el autor bautiza a sus personajes: Fredesvinta, Escolástica

⁶ Senabre (2008) sugiere que el nombre del protagonista puede contener una alusión a la monja Eteria, la autora de *Peregrinatio ad loca sancta*; y señala, en el episodio del camión que acosa a Eterio, un eco de la película de Spielberg *El diablo sobre ruedas* y, en el de la nave, una reminiscencia de las películas de ciencia-ficción. N. Miñambres (2008), por su parte, ha sugerido ciertas concomitancias con dos novelas de Luis Mateo Díez: *Las horas completas* (en el personaje del joven que sube al coche de Eterio) y *Camino de perdición*, obra esta última con la que guarda ciertas semejanzas generales (la profesión de los protagonistas, la extraña atmósfera, entre el sueño y la realidad que envuelve su viaje, la peculiar onomástica de sus personajes...). Sin embargo, como el autor ha reconocido, cuando escribió el relato de Eterio no había leído *Camino de perdición*.



María de la Fuencisla —alias Tiqui Las—, Vitalino, Cunegunda, Sisebuto, Amarantino, Palmirina, etc.

En conclusión, aunque puede parecer, a primera vista, un relato más sencillo que *Más allá del olvido*, y con una técnica más tradicional (así, en su desarrollo cronológico o en su perspectiva narrativa), resulta, sin embargo, notablemente complejo y elaborado, tanto en su planteamiento argumental como en los materiales literarios que refunde. Quizás sea esto lo que quería sugerir el propio autor en otro pasaje de autocrítica en la ya citada *Invitación a la melancolía* cuando afirma:

El raro extravío del viajante Eterio en el pinar de Xaudella, aquel título raro de una no menos rara aventura que se me había ocurrido en tiempos de sequía, aunque tenía su quid y su cosa, que casi nadie había entendido, síntoma horroroso para un novel que se empeña en ser algo (2014: 206).

Y, en efecto, su quid tiene *El raro extravío* como para no considerarla una obra menor en la narrativa de Andrés Martínez Oria.

En ese mismo año aparecerá su tercer libro, *Silencio púrpura* (2008), una recopilación de tres novelas cortas. La primera de ellas, *El fondo ilusorio de los espejos*, según se señaló anteriormente, había resultado premiada en un certamen de relatos. Aquel texto se incorpora aquí con leves correcciones, poco significativas. Lucio Silvano, un joven sacerdote de Altiva, es destinado por el obispo a un pequeño pueblo de la comarca, Higuera —lugar que como Altiva había aparecido ya en *Más allá del olvido*—, no se sabe si para dejar el camino expedito a otro sacerdote protegido por aquel o para alejarlo de Sabela, la mujer con la que mantiene una relación amorosa. En Higuera, situado en los confines de la diócesis y habitado por escasos feligreses, casi todos ya de avanzada edad, Lucio Silvano se entregará con cierta ilusión a su nueva labor pastoral. Allí habita un anciano general, benefactor del pueblo en el pasado, y cuya figura, rodeada de una aureola de leyenda, suscita la curiosidad del protagonista, que tratará por todos los medios de acceder a él. La enigmática historia del general constituye el otro foco de la narración, que añade, además, un elemento de intriga, bien dosificada y relatada con un ritmo impecable, como bien señala Senabre (2009).

Y al igual que en las novelas anteriores, se aprecia aquí un destacado trasfondo literario. El dilema moral de Lucio Silvano, que se debate entre la razón y el instinto, recrea un tema característico de la novela realista del XIX, la del sacerdote enamorado, que encontramos, por ejemplo, en *Los Pazos de Ulloa* y en *La Regenta*, obras a las que se alude de manera implícita. Por otra parte, parecen sugerirse en el protagonista ciertas dudas de índole más espiritual, lo que lo aproxima al *San Manuel Bueno, mártir* de Unamuno. Pero, sobre todo, el relato contiene un homenaje explícito a *El asno de oro* de Apuleyo, que vendrá a convertirse en una especie de espejo en el que se mirará el protagonista, que no solo comparte con el personaje de la novela latina el nombre, sino también otros rasgos de carácter, como la lujuria o la curiosidad.

El segundo relato, *La luz y el laberinto*, está firmada en el año 2000, aunque su gestación, por los elementos autobiográficos que en ella se adivinan, parece re-



montarse a una etapa muy anterior. Escrita en forma de diario, relata el viaje estival —exactamente entre el 8 de julio y el 29 de agosto— que el protagonista, un joven estudiante, emprende al París de los años setenta acompañado de otros amigos, con el propósito fundamental de mejorar el idioma. Como se ha señalado (Senabre 2009), el viaje tiene un importante componente generacional: conocer la ciudad que simbolizaba para los jóvenes españoles de los setenta, aún bajo la dictadura franquista, la libertad, pero también la cultura. Ambos aspectos serán esenciales en su estancia en París, pues el descubrimiento maravillado de la mítica capital va acompañado del descubrimiento de los autores fundamentales de la literatura francesa moderna (Baudelaire, Valery, Sartre, Camus...).

Junto a esta vertiente más lúdica y gratificante, la moderna urbe ofrecerá otra menos amable: las duras condiciones cotidianas de supervivencia que experimentará el protagonista en los trabajos, casi todos mal remunerados, que deberá emprender para costearse su estancia en París. Son estos afanes cotidianos los que ocupan buena parte de su tiempo, aunque compensados por los aspectos más lúdicos anteriormente señalados. No ocurren acontecimientos excepcionales y quizás el viaje no colme todas las expectativas que había imaginado, pero en cualquier caso ha contribuido a su formación humana e intelectual.

El último relato, *Silencio púrpura*, que da título al libro, se presenta en la contraportada como «la personal reacción del autor tras los atentados del 11-M». Carmen, una joven emprendedora que empieza a abrirse camino como empresaria y cuyo futuro parece prometedor, se despierta unos minutos más tarde de lo previsto el día en que iba a cerrar una importante venta. Ese mínimo incidente trastoca su horario y le obliga a tomar el tren que va a ser uno de los objetivos del ataque terrorista del 11 de marzo. El relato reconstruye el trayecto fatídico hasta la estación de Atocha y ofrece una visión general de algunos personajes que viajan en el tren. Esta trama principal se verá interrumpida una y otra vez por la rememoración —con sus nombres y apellidos— de algunas de las víctimas del atentado, y por las reflexiones del narrador, con frecuencia de tono imprecatorio, sobre los trágicos acontecimientos. En su conjunto constituye un relato estremecedor, de profunda hondura y de excelente elaboración estilística; lo que lo convierte, en definitiva, según señala R. Senabre (2009), en la novela «más honda y ambiciosa» del volumen.

En 2009, solo unos meses después de *Silencio púrpura*, aparece *Jardín perdido*, una de sus cimas narrativas. Dividida en cuatro partes —«Alba», «Meridiano», «Crepúsculo» y «Ocaso»—, reconstruye, como reza su subtítulo, la aventura vital de los Panero a lo largo de un lapso temporal de casi un siglo, que va desde la boda de Moisés Panero y Máxima Torbado, en 1905, hasta la muerte de Felicidad Blanc, en 1990. La novela parte del presente, en el que aparece el propio autor como personaje leyendo primero una noticia sobre Juan Luis Panero y evocando un encuentro, algunos años atrás, con Michi Panero; encuentro del que nace el proyecto de indagar en la historia de esta singular familia de poetas. Luego la acción se traslada al día de Todos los Santos de 1938 y se focaliza en la figura de Moisés Panero, que desde ese presente aciago recuerda el pasado feliz de la familia.



Este inicio configura la estructura general de la novela. Cada una de las cuatro partes toma como foco narrativo a uno o varios personajes (que actuarán —por así decirlo— como catalizadores de la memoria), y relata un periodo de la historia familiar: la primera abarca hasta la guerra civil, y se centra en los padres de Leopoldo Panero y la infancia y primera juventud de este; la segunda y la tercera, focalizadas en Felicidad Blanc, abarcan respectivamente desde el fin de la guerra civil hasta la llegada de Leopoldo y Felicidad a Londres; y desde el regreso a España hasta la muerte del poeta, y se centran en el matrimonio; la última, «Ocaso», relata la vida de la familia desde la muerte del poeta hasta la muerte de su esposa, y tiene como protagonistas a los hijos del matrimonio, que constituyen ahora el foco narrativo.

Sin duda el propio tema de *Jardín perdido* plantea de antemano un reto notable: el de integrar de manera adecuada lo real e histórico —pues de unos hechos reales se trata, en mayor o menor medida conocidos por el público, y, por lo tanto, poco susceptibles de alteraciones— y lo literario, ya que se trata de elaborar con esos materiales históricos un relato novelesco y no una biografía. Y Martínez Oria logra solventar con indudable brillantez este reto. Así, es de destacar, por un lado, su sólida labor de documentación —de la que da fe la bibliografía consignada al final del libro (2010: 515-517)— para trazar los avatares biográficos de los protagonistas: los orígenes familiares, la amarga experiencia de la guerra civil, que dejará en ellos trágicas secuelas, el matrimonio de Leopoldo y Felicidad Blanc —sin duda los personajes centrales— con sus momentos de dicha y de amargura, el ambiente cultural de la España franquista en que el poeta ha de desarrollar su trabajo (en busca de una seguridad económica que no acaba de materializarse), sus encuentros y desencuentros con otros escritores —destacan en este aspecto las páginas dedicadas a Cernuda—, los amigos entrañables (Luis Rosales, Dámaso Alonso...), también —cómo no— sus excesos, las difíciles relaciones con sus hijos, etc.

Pero, más allá de los acontecimientos externos, Martínez Oria ha tratado de indagar en las motivaciones profundas y en el mundo interior de unos personajes complejos y, a veces, contradictorios. Y no para juzgarlos, sino para tratar de entender unos comportamientos y unos impulsos sobre los que con frecuencia han pesado demasiados tópicos, prejuicios de todo tipo (incluidos los ideológicos) y visiones superficiales más atentas al detalle anecdótico casi siempre de trazo escandaloso que al indudable drama íntimo que los originan. Además de este retrato humano, dedicará una atención especial al mundo poético personal de Leopoldo Panero: su concepto de la poesía y sus imbricadas relaciones con la vida, su búsqueda de una voz auténtica y personal, el contexto en que se gestan determinados poemas, las claves interpretativas de los mismos... Esta faceta de crítica literaria e interpretación de la novela resulta asimismo convincente y esclarecedora.

En cuanto al estilo, se despliega una variada y compleja técnica narrativa: ruptura del orden cronológico lineal con continuos saltos temporales del presente al pasado y viceversa; alternancia de la narración con la reflexión, del diálogo con el monólogo, de la primera persona con la segunda y la tercera, del punto de vista del narrador con el de los personajes, para ofrecer así una perspectiva múltiple, etc. Rico y matizado resulta igualmente el lenguaje, en el que destacan la elaboración



retórica de la frase a través de series anafóricas y paralelísticas, o el denso lirismo que se alcanza en algunos pasajes.

En definitiva, aparte de sus innegables cualidades literarias, *Jardín perdido* nos ofrece un atractivo y original acercamiento al mundo de esta conocida y desdichada saga de poetas. El libro suscitó cierto eco⁷, aunque quizás bastante inferior, una vez más, al que su calidad literaria y el interés del tema tratado cabía suponer.

Más de cuatro años transcurrirían⁸ hasta la aparición de *Invitación a la melancolía* (2014), sin duda su novela más compleja y ambiciosa. Así se constata desde las líneas iniciales: «Estoy sentado en la cafetería del Centro Comercial, mirando la mano posada en el libro que acabo de comprar, *Invitación a la melancolía*» (2014: 5). Nos encontramos, por tanto, desde el comienzo ante un recurso de notable artificio: el de la novela dentro de la novela. Eso supone la existencia de un doble plano temporal y espacial: el presente, que transcurre en un centro comercial —fuera de la novela—, y el pasado, la novela propiamente dicha, que se desarrolla dentro de ella; lo que dará lugar a dos desenlaces distintos. Por otra parte, las cincuenta y cinco primeras páginas constituyen una especie de prólogo o preámbulo en el que el autor va explicando cómo se gestó la idea del relato y cómo fue solventando los distintos problemas técnicos que se le plantearon en el proceso de escritura. De este modo queda establecido un rasgo esencial de *Invitación a la melancolía*: su carácter de *metanovela*, esto es, de novela que reflexiona sobre su propio proceso de escritura, lo que da pie al autor a exponer su concepto personal del género y el fin último que aquí se propone:

una especie de parodia burlesca (...) de la tan manoseada manera de escribir de lo otro pareciendo que se escribe de uno, y a la inversa. El libro carecería de argumento, al menos de una línea argumental fácilmente visible, que fuera llevando al lector hacia un fin previamente establecido (2014: 36).

Tal es, pues, el propósito que confiesa el autor: escribir una parodia de ese tipo de novelas *autoficticias* —que algunos significativamente llaman falsas novelas— tan en boga en la narrativa española actual, con cultivadores tan eximios como

⁷ Senabre, que la había reseñado elogiosamente (2009a), la incluyó, en la votación de los críticos del suplemento cultural de *El Mundo*, entre los diez mejores libros del año y, por segunda vez, Martínez Oria quedaría finalista del Premio de la Crítica de Castilla y León. *Vid.* también la reseña de Miñambres (2009).

⁸ En 2009, en una colección de relatos sobre la escuela (en la que participan, entre otros, Luis Mateo Díez, José María Merino, Antonio Colinas, Julio Llamazares y Antonio Pereira), se había incluido su cuento «Juegos de riesgo». Al margen de la anécdota —la venganza de un alumno contra su severo profesor—, tratada con un tono de evidente humor e ironía, perceptible, por otra parte, en el elenco de personajes que desfilan por el relato, destaca su cuidado compositivo, reflejado, por ejemplo, en su meditada estructura y en el hábil desenlace. Al año siguiente, en una edición no venal, ve la luz el relato histórico «La misa pontifical», honda meditación sobre el poder y la lealtad, ambientado en el reinado de Sancho iv.



Javier Marías o Vila-Matas⁹. Este propósito explica, por ejemplo, el hecho de que el propio Martínez Oria aparezca como un personaje más de la novela. Pero, con ser este un hecho que el lector no ha de perder de vista, *Invitación a la melancolía* va más allá de la simple parodia. Porque, para empezar, en esa ausencia de un «argumento fácilmente visible» a la que alude el autor radica en esencia su arriesgada propuesta: jugar con la unidad del relato mediante la dispersión argumental, para lograr al final que los distintos fragmentos se integren en un discurso coherente que otorgue unidad al conjunto.

Eso explica asimismo el carácter fragmentario de un relato en el que se entrecruzan distintas líneas discursivas. Si desde las primeras páginas se anuncia un asunto central, la historia de amor del capitán Eligio Monteamaro y de la carta perdida, esa línea argumental, sin embargo, se verá interrumpida de manera constante; primero, por las intervenciones del autor, que, como personaje de la novela tiene su propia peripecia (en lo que constituye una especie de dietario), e introduce continuos comentarios sobre muy variados temas, sobre todo literarios (a veces, ambientados, con imágenes de cuadros, fotos, documentos...); y además, va intercalando fragmentos de un ensayo sobre la melancolía que escribe a la par que la novela y que contiene no solo reflexiones teóricas, sino también, y a modo de ejemplo, una interesante galería histórica de personajes melancólicos (que incluye reyes, escritores y hasta toreros).

Por otro lado, la intervención de otros personajes interrumpirá igualmente el relato de la historia del capitán, puesto que, para reconstruir dicha historia, el autor ha de recurrir al único superviviente de aquel grupo de amigos —conocidos en Altiva como el «quinteto de la muerte»— del que formaba parte el capitán: el nonagenario Ariel Velasco, que va a ser quien relate en sucesivos encuentros con el autor las andanzas de Eligio Monteamaro: «En cuanto llegaba a casa [...] trasladaba al ordenador con más dedicación que ingenio el relato del viejo, y así nacía esta novela suya que poco a poco iba haciendo mía» (2014: 100). Sin embargo, Ariel Velasco se desvía con frecuencia del relato de las peripecias del capitán para recuperar la voz y la historia de los otros integrantes de la tertulia (Dídimo Lirón, Hipólito Paramio y Mauricio Tábora). Entre ellos, cobra especial protagonismo este último, pintoresco personaje que alterna los oficios de enterrador y tabernero, dotado de un notable talento para relatar anécdotas desternillantes o truculentas —género literario del que se proclama inventor— que ensarta sin orden ni concierto.

Recapitulando, en *Invitación en la melancolía* se mezclan distintos géneros (novela, ensayo, dietario...), distintas voces narrativas (la del autor, la de Ariel Velasco, la de Mauricio Tábora, la de Dídimo Lirón, etc.) que a veces se mezclan y se confunden; y, por último, distintas líneas argumentales (la historia del capitán, las andanzas del autor, las anécdotas de Mauricio Tábora, los fragmentos de un ensayo

⁹ A esta cuestión dedica Martínez Oria un interesantísimo artículo, «Novela, río total» (2014), que resulta imprescindible para ahondar en el planteamiento formal de *Invitación a la melancolía*. Vid. también las reseñas de Suárez (2013b) y Miñambres (2014 y 2014a).

sobre la melancolía, los comentarios sobre la propia novela, etc.) que se alternan y se superponen.

Sin embargo, sobre esta dispersión argumental, conscientemente buscada por el autor, se acaba imponiendo un hilo conductor que ensambla todas estas piezas dispersas en un discurso coherente: el tema de la melancolía a la que alude el propio título. En efecto, por un lado, la melancolía es, en sí misma, el tema explícito del ensayo que, de forma fragmentaria, se incluye en el libro. Por otro lado, ese es el sentimiento que impregna, de un modo u otro, todas las historias aquí relatadas, y en una u otra medida preside el carácter de los principales personajes —desde el propio autor a los integrantes de la tertulia de Eligio Monteamaro— que desfilan por estas páginas. Por último, en su conjunto, la obra no es sino una honda meditación sobre las complejas relaciones entre la melancolía y la creación literaria.

A este complejo planteamiento formal y de contenido, se añade un denso entramado de referencias y homenajes literarios, que el autor señala explícitamente: en un primer plano, *Anatomía de la melancolía*, *Tristram Shandy*, *Madera de Boj* o *La sagalfuga de JB*. Pero las referencias son innumerables: desde Ítalo Calvino hasta Melville, desde las *Mil y una noches*, hasta el *Ulises* de Joyce, con Unamuno y Cervantes¹⁰ siempre omnipresentes, sin olvidar —claro está— los modelos parodiados: Javier Marías, Enrique Vila-Matas, etc. Lo que viene a sumar otro elemento de indudable interés a sus otras muchas cualidades intrínsecas.

En este rápido recorrido por la obra narrativa de Martínez Oria, han quedado esbozados algunos de sus rasgos más relevantes, que ahora solo podemos resumir, ya a modo de conclusión. Para empezar, parece clara la diversidad de planteamientos narrativos que se introducen en cada novela, como si cada una de ellas obedeciera a un modo distinto de novelar. En este sentido, es perceptible la diversidad de técnicas que el autor maneja, desde aquellas que podemos calificar de más tradicionales (relato en pasado, orden cronológico lineal, perspectiva única..., donde destaca su dominio del ritmo narrativo y su capacidad para dosificar la intriga) y las más renovadoras (caracterizadas por el juego con la estructura temporal, la perspectiva múltiple...), que alcanzan su mayor grado de complejidad en sus dos últimas novelas.

Sobresale asimismo su dominio del lenguaje, que combina con indudable maestría los registros más diversos, y la sólida elaboración libresca que subyace en sus narraciones. Curiosamente, aunque la mayoría toman su inspiración argumental de hechos reales —con frecuencia tomados de la prensa (Almanza 2000)—, se reelaboran luego a partir de una serie de modelos literarios concretos —tanto cultos como populares, como hemos ido consignando a lo largo de nuestra exposición— que configuran de manera fundamental su argumento, su estructura, su estilo o sus personajes. De este modo se funden en su obra, de manera ejemplar, realidad y literatura (uno de los temas fundamentales, por lo demás, en buena parte de sus historias).

¹⁰ Sobre las reminiscencias cervantinas en *Invitación a la melancolía*, vid. Suárez (2014).



Por último, destaca la presencia casi permanente de una serie de elementos externos que nos permiten hablar de la progresiva construcción de un mundo novelesco propio. El más claro es la aparición de unos espacios recurrentes: Altiva y su entorno ha adquirido en su obra la categoría definitiva de territorio literario propio. A la unidad de su mundo literario contribuye también, en menor medida, la aparición, aunque sea de forma fugaz, de algunos personajes en diferentes historias¹¹, procedimiento que inevitablemente recuerda a Balzac o a Galdós.

En definitiva, Martínez Oria ha ido construyendo una sólida obra narrativa¹² cuya escasa difusión le ha privado, como señalábamos al principio, de un mayor reconocimiento. Sin embargo, se trata de un autor que, por su calidad, merecería sin dudas una mayor atención crítica.

RECIBIDO: junio de 2015; ACEPTADO: julio 2016.

¹¹ Citemos algunos ejemplos: Eligio Monteamaro aparecía fugazmente en *Más allá del olvido*. Eterio, por su parte, recuerda haber conocido en su juventud a «un tabernero, por más oficio enterrador» (2008: 31) que contaba historias de aparecidos. En ese personaje está aludida sin duda la figura de Mauricio Tábora, integrante de la tertulia del capitán Monteamaro en *Invitación a la melancolía*. En *Más allá del olvido* su protagonista recuerda la presencia en Higuera de un general dedicado «a la caza, a la lectura y al amor» (2013: 120) al que no consigue ver nunca. El general es el mismo personaje que aparece en *El fondo ilusorio de los espejos...* En otro plano, entre Pin de Lis, personaje de *Más allá del olvido*, y, Antonaco, protagonista de «El bar de la curva», parece existir importantes concomitancias, etc.

¹² Martínez Oria es autor, además del libro de viajes ya citado (*vid.* nota 4), de una breve pieza teatral, *El peso del mundo* (2014a), en la que se rememora dramáticamente la última noche de la vida del poeta Leopoldo Panero. Sobre esta obra *vid.* la reseña de Suárez (2014a).



BIBLIOGRAFÍA

- ALMANZA, Maite (2000): «La prensa me proporciona muchas historias e ideas», *Diario de León* (25/10/2000): 83.
- (2007): «El Marcelo Macías edita la primera novela de Andrés Martínez Oria», *Diario de León* (07/12/2007): 25.
- AZANCOT, Nuria (2008): «Algo personal», *El Cultural* (11/09/2008): 16
- CUENYA, Manuel (2014): «El viaje es uno de los asuntos más fecundos para la creación». URL: <http://www.ileon.com/cultura/039509/andres-martinez-oria-el-viaje-es-uno-de-los-asuntos-mas-fecundos-para-la-creacion> Manuel Cuenya; 04/08/2013.
- LANZ, Juan José (1994): *La llama en el laberinto*, Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- MARTÍNEZ ORIA, Andrés (2000): «El bar de la curva», en Andrés Martínez Oria y otros, *XXVI Concurso Internacional de Cuentos* «Miguel de Unamuno», Salamanca: Caja Duero, 11-26.
- (2001): «Escornabois el contrabandista», en Nino Quevedo y otros, *Fuera de combate y otros relatos*, Madrid: Fundación de los Ferrocarriles Españoles, 63-72.
- (2001a): «Solo quiero morir, señor cónsul», en Fernando Ainsa y otros, *Sexta edición del certamen literario «Santoña... la mar»*, Santoña: Ayuntamiento de Santoña, 25-39.
- (2002): «El fondo ilusorio de los espejos», en Julio Mauriz y Andrés Martínez Oria, *Tras los visillos / El fondo ilusorio de los espejos*, Ponferrada: Ediciones Hontanar, 57-104.
- (2007): *Más allá del olvido*, Astorga: Centro de Estudios Astorganos «Marcelo Macías».
- (2008): *El raro extravío del viajante Eterio en el Pinar de Xaudella*, Astorga: Akron.
- (2008a): *Silencio púrpura*, Astorga: Akron.
- (2009): *Jardín perdido, la aventura vital de los Panero*, Astorga: Akron.
- (2009a): «Juegos de riesgo», en Isabel Cantón Mayo (coord.), *Narraciones sobre la escuela*, Barcelona: Editorial Davinci, 21-44.
- (2010): *La misa pontifical*, Astorga: edición no venal a cargo del autor.
- (2011): *Flores de malva*, Astorga: Centro de Estudios Astorganos «Marcelo Macías».
- (2013): *Más allá del olvido*, Astorga: CSED (2.ª edición corregida).
- (2013a): «Novela, río total», *Argutorio* 30: 43-47.
- (2014): *Invitación a la melancolía*, Astorga: CSED.
- (2014a): *El peso del mundo*, Astorga: CSED.
- MIÑAMBRES, Nuria (2007): «Deslumbrante visión del mundo maragato», en *Filandón de Diario de León* (02/12/2007): 7.
- MIÑAMBRES, Nicolás (2008): «Nueva interpretación de la vida como viaje», en *Filandón de Diario de León* (19/10/2008): 7.
- (2009): «Una ambiciosa empresa coronada por el éxito», en *Filandón de Diario de León* (29/11/2009): 6.
- (2014): «Una “summa” de novelas», en suplemento «Artes & Letras» Castilla y León, *ABC* (22/02/2014): 87.



- (2014a): «Gran modernidad literaria», en *Filandón*, suplemento cultural de *Diario de León* (30/03/2014): 7.
- RUBIO CARRO, Eloy (2007): «Paisaje del alma», *El Faro Astorgano* (22/10/2007): 2.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1992), «La novela», en F. Rico (ed.) *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona: Crítica.
- SENABRE, Ricardo (2007): «Más allá del olvido», *El Cultural* (20/12/2007): 21.
- (2008): «El raro extravío del viajante Eterio en el pinar de Xaudella», *El Cultural* (11/09/2008): 16.
- (2009): «Silencio púrpura», *El Cultural* (27/02/09): 17.
- (2009a): «*Jardín perdido*. La aventura vital de los Panero», *El Cultural* (02/10/2009): 12-13.
- SERRANO, Joaquín (2008): «*Más allá del olvido*, densa novela de Andrés Martínez Oria, camino del Parnaso», *Estudios humanísticos. Filología* 30, 2008: 285-305.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel (2013): «Andrés Martínez Oria: Más allá del olvido». URL: http://astorgaredacción.com/not/2182/mas_alla_del_olvido__andres_martinez_oria; 04/08/2013.
- (2013a): «La escritura de verdad nace sobre todo de la experiencia vital, del reposo». URL: http://astorgaredaccion.com/not/3206/_la_escritura_de_verdad-nace.sobre_todo_de_la_experiencia_vital_del_reposo_; 30/11/2013.
- (2013b): «Andrés Martínez Oria: Invitación a la melancolía». URL: http://astorgaredacción.com/not/3470/la_metanovela_de_martinez_oria;12/05/2015.
- (2014): «Lecciones cervantinas: parodia, perspectivismo y metanovela en *Invitación a la melancolía* de Andrés Martínez Oria», *Castilla*, 5:284-307. URL: <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/323/361>.
- (2014a): «La última noche de Leopoldo Panero». URL: <http://astorgaredaccion.com/not/6727/la-ultima-noche-de-leopoldo-panero/>; 12/05/2015.



RECENSIONES

RAFAEL BALLESTEROS, *Poesía (1990-2010)*, edición y estudio de Juan José Lanz. Málaga: Fundación Unicaja y etc eltoroceleste, 2015, 376 pp. ISBN 978-84-943636-0-3.

Veinte años de creación poética comprende este volumen recopilatorio de poesía ballesteriana editado por Juan José Lanz, y que ha visto la luz pública merced a Fundación Unicaja y a la editora malagueña etc., eltoroceleste. Son los cuatro lustros que median desde 1990 hasta 2010.

Es cierto que el escritor Rafael Ballesteros dio a la estampa durante este período de tiempo la creación poética de *Jacinto* en sus entregas II, III y IV, así como otros textos que pueden leerse como poesía y como teatro. Pero también es razonable no incluir en el volumen a dicha obra, porque, de un lado, su extensión la hace acreedora de editarse en volumen separado, y de otro se trata de una modalidad creativa que, por sus características, cabe adscribirla al subgénero del auto sacramental. Y es que la praxis literaria del autor colinda con la escénica de una manera que en ocasiones resulta manifiesta, propiciando obras como el libreto de *Amor pelirrojo* (2001) y el texto *Contramansedumbre* (*Poema para representar*) (2013).

Abarca este volumen los seis conjuntos que siguen: *Testamenta* (1991), *De los poderosos* (1996), las dos entregas de *Fernando de Rojas recostado sobre su propia mano* (1999 y 2002), *Los dominios de la emoción* (2003) y *Nadando por el fuego*. No señala el editor fecha alguna de publicación de esta última obra, y entiendo que la causa obedece a que, de hecho, aunque se imprimió en 1912 en Francia, a cargo de Les Editions de La Bastide, se hizo una tirada no venal, y por tanto no se trata de un libro que en el sentido más usadero del término pudiera darse por publicado hasta ser recogido en este volumen de 2015. Siendo así, puede decirse

que *Nadando por el fuego* era una obra editada, pero sin publicarse aún por no tener acceso a su lectura más allá de un círculo muy restringido.

Cuando nos encontramos con un poeta que plantea a los lectores no pocas dificultades para ser entendido, y ese es el caso de Rafael Ballesteros, la tarea del crítico resulta bien ardua, y los resultados de su lectura interpretativa, si es cabal, son muy meritorios, y ese es el caso del trabajo de Juan José Lanz que se refleja en el estudio que se publica como introducción a estas cuatro décadas de poesía. Estudio de gran valor el suyo, y tanto por la tarea del análisis literario propiamente dicho como por la convincente explicación teórica y radiográfica que en él se ofrece con el objetivo de que las claves literarias e intelectuales de la poética del autor de *Jacinto* puedan ser participadas y comprendidas.

Hay poetas que no pretenden transmitir mensajes acerca de cómo piensan. Hay otros que sí, y entre estos están quienes los plasman de manera muy nítida, y aquellos que los envuelven de tal modo que resulta difícil captarlos bien, no solo en una primera lectura, sino al cabo de varias. Entre estos últimos está Rafael Ballesteros, que ha cifrado sus sentires y pensamientos en una tupida y compleja red de opacidades. Ha penetrado inteligentemente a través de ellas Juan José Lanz, y el fruto obtenido de su atenta pesquisa tiene granazón y clarifica en grado sumo de qué manera/s se expresa y qué va diciéndonos la poética ballesteriana en cada una de sus fases creativas.

Lanz entiende que Rafael Ballesteros ofrece en su obra una lectura diferenciada del mundo, y es verdad. Y esa lectura somete a revisión conceptos muy recibidos acerca de la conciencia, del vivir, de la muerte, de la identidad, del conocimiento de la realidad, de la actuación ante el discurso de los poderosos, de la entrega amorosa, y de la escritura. Voy a poner negro sobre blanco



a continuación lo que ha desentrañado Juan José Lanz a propósito de asuntos tan fundamentales, en la esperanza de no ser demasiado infiel en la transmisión de ese desentrañamiento.

La conciencia no se concibe como anterior ni como independiente de las circunstancias del sujeto hablante, sino que dependería de ellas. El vivir se lee como un continuado aprendizaje de la soledad desde la soledad. Al fallecer, desaparecen cuerpo y alma, sin que haya horizonte trascendental alguno. La identidad no se tiene, sino que se va construyendo a lo largo de la vida. ¿Cómo? En el diálogo con otros, de modo que no es propia, sino compartida. Se será yo cuando se deje paradójicamente de ser yo. No hay certezas, pues el ejercicio de pensar no las produce, dado que consiste en un incesante cuestionamiento de todo. El silencio puede convertirse en un arma simbólica en contra de los discursos trucados del poder. La entrega amorosa, además de sensorial y sensual, posibilita un encuentro cognoscitivo que supone una indagación de la intimidad, como lo es en el sujeto dicente.

Respecto a la escritura, se entiende como un lenguaje en el que, como Ballesteros ha dicho, «se trasvasan y se articulan mis contactos más cordiales, profundos, verdaderos e intensos de mí con los otros...» (14). En el propio texto es donde se produce la construcción de una identidad lingüística que, al ser literaria, no será sino ficticia. El sentido y los sentidos que abre el texto son responsabilidad del que lo lee. Al lector se le ofrece a este fin un discurso de voces diferentes, emitido en el ámbito cordial de la creación poética. La palabra del hablante se dice a sí misma, y no va más allá.

Escribir supone una siembra en el olvido, no procediendo hablar en términos de trascendencia en la escritura. A lo sumo cabe decir que la obra literaria permite alguna clase de sobrevivencia duradera en el tiempo, de ahí que, como escribe Juan José Lanz, «El naufrago abrazado al yo poético como símbolo del reencuentro del sujeto escindido ante la inminencia de su desaparición» (78) constituya uno de los simbolismos más reiterados por el poeta.

Aun estando de acuerdo con lo advertido por Lanz en su hermenéutica, mantengo un solo

punto de discrepancia con este investigador. Es la atribución del «desvelamiento del misterio» a la praxis poética de Rafael Ballesteros, lo que puede leerse en las páginas 63, 68, 82, y en alguna que otra más. Creo que este parecer se ha inmiscuido en su discurso tal vez por *contaminatio* con lo que se dice acerca de algunas poéticas a las que pudiera ser de recibo que se les aplicase esta particularidad. Pero no me parece el caso de Rafael Ballesteros.

Además de desentrañar Lanz las claves de pensamiento que, mal que bien, hemos tratado de resumir, analiza la práctica literaria ballesteriana, señalando los principales recursos empleados en ella. Destaca en primer término lo que a los lectores les sorprende desde que comienzan a leer sus textos: el lenguaje poético del autor consiste en un desvío sistemático de códigos lingüísticos y de códigos poéticos.

Se emplea el poeta con ahínco en toda clase de rompimientos, de desestructuraciones, de trastrueques, en una suerte de rebelión de las palabras y de decididos rotos rítmicos. El neologismo es una fórmula a la que se acude a menudo, una fórmula que se justifica para decir lo que no se había advertido forzando al lenguaje a expresar esa perspectiva insólita. También la interrogación es proceder prevalente, porque se propone una duda irreductible sobre todo. Y Lanz estudia esos y otros mecanismos creativos y proporciona una explicación plausible de sus funciones. También hace notar cómo Rafael Ballesteros va integrando y vertebrando en cada nuevo proyecto poético los resultados literarios ya experimentados con anterioridad.

A la hora de situar al escritor malagueño en el mapa de la poesía española contemporánea, Juan José Lanz inscribe su poética dentro de las estéticas rupturistas de la vanguardia, lo que no obsta para que el legado literario clásico repercuta notablemente en su obra. El suyo sería un neovanguardismo con algunas pátinas surrealistas llevado al límite, relajando posteriormente sus opacidades herméticas, y permitiendo el acceso a las claves dialécticas antedichas que hacen tan singular la poesía ballesteriana.

José María BALCELLS

FRANCISCO JAVIER DíEZ DE REVENGA, *Los poetas del 27. Tradiciones y vanguardias*. Murcia: Editum-Universidad de Murcia, 2016, 520 pp. ISBN: 978-84-16551-38-5.

Con motivo de la jubilación del catedrático de Literatura Española de la Universidad de Murcia, Francisco Javier Díez de Revenga, se publica este volumen con veinticinco trabajos referidos al objeto de estudio fundamental del profesor murciano a lo largo de toda su carrera académica y profesional, desde aquel inicial *La métrica de los poetas del 27*, que constituyó su tesis doctoral y que inauguró una trayectoria fecunda y de una formidable calidad a la que ha sido fiel durante bastantes décadas, a pesar de que los intereses críticos e investigadores de Javier Díez de Revenga han sido variados y han abarcado el universo castellano en general, desde Lope de Vega a los escritores del 98, desde la literatura medieval al teatro de Miguel Hernández, pasando por los integrantes de la Generación del 14 y los propios escritores regionales, a los que no ha dado la espalda en ningún momento: Francisco Sánchez Bautista, Eloy Sánchez Rosillo o los poetas murcianos más recientes, recogidos en volúmenes de crítica literaria junto a los mejores poetas españoles del siglo xx y del siglo xxi, son buena muestra de ello.

Pero no olvidamos que los dos grandes focos de investigación del profesor jubilado recientemente se han centrado en la poesía áurea y en el 27, lo que le ha permitido poner en conexión los dos mundos relacionados de una manera tan evidente desde la fundación del grupo. Javier Díez de Revenga se ha especializado en Lope de Vega y en Gerardo Diego de un modo concreto, pero ha escrito sobre las diversas épocas literarias, los escritores más relevantes de nuestra historia y los movimientos poéticos más destacados hasta el punto de que sus lectores hemos tenido la impresión, leyendo el medio centenar de libros que ha publicado y los centenares de artículos

y estudios que ha dado a la luz, de que nada del ámbito de la palabra creativa le ha sido ajeno.

Este libro recoge asuntos tan variados y distantes como los poetas del 27 y la Edad Media, o la relación del grupo con Espronceda, con Picasso o con un poeta desconocido, pero valioso, de origen murciano, Miguel Valdivieso, cuya correspondencia y amistad con Jorge Guillén desvela el profesor murciano casi como una primicia, al menos para mí, del mismo modo que no deja de sorprendernos la cercanía de la obra de Pedro Salinas, sobre todo de su teatro, al mundo bíblico, así como la difícil relación de Dámaso Alonso y Gerardo Diego con los juicios negativos de Menéndez Pelayo sobre Luis de Góngora, explicable si tenemos en cuenta la importancia decisiva del poeta cordobés en toda la generación a la que nos referimos.

Francisco Javier Díez de Revenga, a las puertas de su nueva vida jubilar y jubilosa, de la que seguimos esperando excelentes productos de investigación literaria, ha reunido en este libro un conjunto de ensayos que refleja y resume a la perfección la labor, los intereses y la sensibilidad del profesor, investigador y conferenciante en más de veinte países que, además, ha sabido ser fiel a su primera intuición crítica y literaria y a su primer gusto como lector impenitente y ha mantenido el tema central de aquella primera tesis a lo largo de toda su vida universitaria como se mantienen unos valores literarios inexorables.

Nadie como Javier Díez de Revenga ha sabido leernos, interpretarnos y revelarnos la grandeza de unas páginas, cuyo misterio y cuya belleza solo él ha acertado a transmitirnos con la sencillez y la hondura de un maestro.

Solo nos queda darle las gracias por este volumen impagable, escrito con la amenidad, la lucidez y el calor con los que ha venido escribiéndolo todo.

Pascual GARCÍA



YURENA GONZÁLEZ HERRERA, *El diablo se esconde en los detalles*. Santa Cruz de Tenerife: Escritura entre las Nubes, 2016, 72 pp. ISBN: 978-84-16385-34-8.

Son muchos los escritores canarios que vienen cultivando el género del microrrelato desde hace años, como demuestran, entre otras obras colectivas: *Fricciones. Relatos* (Santa Cruz de Tenerife: Asociación Beecham / Asociación Cultural Irónica, 2007), donde se incluyen también cuentos, la *Antología del microrrelato en Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2009), editada por Carlos de la Fe, la *Antología* contenida en *Los mundos de la minificción* (Valencia: Aduana Vieja, 2009), editada por Osvaldo Rodríguez Pérez, o *Señales mínimas. Microrrelatos* (Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2012), editada por Laura Sanz, Antonia Molinero y Elena Morales. Entre las autoras más jóvenes se encuentra Yurena González Herrera, quien recientemente ha publicado la obra reseñada aquí: *El diablo se esconde en los detalles*, colección de microrrelatos prologada por Daniel Bernal Suárez y aparecida en la nueva editorial Escritura entre las Nubes, fundada en 2014. Antes de la publicación de este su primer libro, nuestra autora venía desarrollando una intensa actividad en el ámbito de la minificción, mediante la colaboración como microrrelatista en revistas nacionales e internacionales (*Nexo, Scribere, El Vagón de las Artes, Cita en las Diagonales, Plesiosaurio, Cinosargo...*), la coordinación de actividades como los Encuentros de Escritoras de Microrrelatos celebrados en la Librería de Mujeres de Santa Cruz de Tenerife, o la participación en eventos como el I Simposio Canario de Minificción, celebrado en noviembre de 2015 en la Universidad de La Laguna, al que no solo asistió como autora invitada a una de sus Mesas Redondas de Escritores/as, sino también como comunicante con el trabajo titulado «El terror en lo cotidiano: *Casa de muñecas*, de Patricia Esteban Erlés, como ejemplo de intertextualidad»; el interés de esta comunicación no solo radicó en su atractiva interpretación de la obra de la narradora aragonesa, sino en que, además, Yurena González Herrera planteaba a través de ella todo un conjunto de formulaciones estéticas en torno a la micronarrativa y de ideas

personales sobre los límites de la ficción que, naturalmente, nos servirían para examinar su propia producción literaria.

Entre sus principales recursos de creación se encuentra, precisamente, la llamada intertextualidad, es decir, aquella estrategia que consiste en basar las historias de los relatos en pasajes y personajes mitológicos, bíblicos, históricos, literarios o, por supuesto, también cinematográficos, referentes estos últimos que utilizó Yurena González Herrera para elaborar microrrelatos como «Twin freaks», «Jumper», «Unwritten» o «Cazador de pellejos», relacionados con situaciones y protagonistas de conocidas series de televisión y películas que se mostrarán ahora ante el lector desde un enfoque distinto al conocido.

Entre sus influencias propiamente literarias se hallan, tal y como la misma escritora reconoce, las obras narrativas de maestros como Poe, Kafka, Lovecraft (léase, sin ir más lejos, «Love of craft») o, dentro del mundo hispánico, Max Aub, autor de la célebre colección micronarrativa *Crímenes ejemplares*; en su prólogo, Daniel Bernal Suárez advierte, sin embargo, de que «las diferencias son notables: lo que en Aub es humor negro e ironía, en Yurena González es exposición descarnada, sin aligeramientos, aunque el humor también aparece ocasionalmente» (Bernal 2016: 16).

El diablo se esconde en los detalles se inicia, asimismo, con una cita de Walt Whitman, extraída de su poemario *Hojas de hierba* (1855): «...Mira curioso con la cabeza ladeada lo que va a suceder, a la vez dentro y fuera del juego, observando y maravillándose». Es este el tipo de mirada, justamente, de la que se vale nuestra autora para encarar muchas de las historias narradas, a menudo crueles y desgarradoras, y a las que asiste como mera testigo. Autora, narradores, personajes y lectores entrarán así en un escalofriante escenario en el que, por activa o por pasiva, se participa «de la maldad que pulula en cada esquina» (Bernal 2016: 11). Ocurre de este modo siempre que hablamos de subgéneros como el thriller, el relato criminal o, inexorablemente, de otros como el de terror. ¿Qué es lo que nos atrae hacia ellos? ¿Qué es lo que nos impulsa hacia la visión del horror, del mal o del crimen? ¿Quizá la catarsis de nuestras propias



sombras en las que las malas pasiones esperan acechantes? Es en esos límites en los que como crítica y como escritora explora frecuentemente Yurena González Herrera.

Cabe decir, no obstante, que aunque el elemento criminal es el que predomina en esta obra (la mayoría de protagonistas son psicópatas, asesinos, víctimas o testigos de asesinatos...), lo cierto es que nos toparemos aquí con otro tipo de microrrelatos bastante diversos tanto desde el punto de vista subgenérico como en cuanto al tono y el estilo empleados en ellos. De esta forma, encontraremos, junto a composiciones de corte más realista («Alfombra roja»), otras de estética fantástica («Helenova»), muy a menudo vinculadas, además, con lo terrorífico («Monstruos junto a la cama») o entremezcladas con lo onírico («El libro de arena»); y, en convivencia con los microrrelatos puramente narrativos, otros donde la expresión lírica se entremete sutilmente («Sujeto desconocido»), dando lugar a «la elusión de elementos informativos que, acompañada de una formulación cuasi poética, crean microficciones de una gran densidad metafórica, con finales abiertos al vértigo de las posibilidades. Ambas formas de narrar cohabitan en este volumen» (Bernal 2016: 12-13).

Desde la perspectiva temática, llama la atención la recurrencia del asunto del doble, posiblemente porque este permite aunar varias de las tendencias creativas que hasta ahora hemos comentado y que la autora pone en práctica en *El diablo se esconde en los detalles*: la aparición del factor sobrenatural, el juego de diferentes miradas pero sobre un mismo fenómeno, el miedo o la psicopatía que puede generar el verse siendo otro o sentirse como un ser ajeno a uno mismo... Son ejemplos de ello microrrelatos como «Malkovich, Malkovich» o «Doppelgänger», en el que existe

«una curiosa tonalidad kafkiana» (Bernal, 2016: 13), tonalidad que, a grandes rasgos, fluye por toda la colección, como parece señalar el microensayo con el que, a manera de prefacio, abre Yurena González Herrera su libro. Se titula, de manera homónima, «El diablo se esconde en los detalles», y no nos resistimos a reproducirlo aquí, esperando sirva para motivar la lectura de esta estupenda obra, solo apta para lectores sin miedo a indagar en los recónditos y oscuros espacios en los que se esconde lo diabólico, a veces incluso agazapado dentro de nosotros mismos...

EL DIABLO SE ESCONDE EN LOS DETALLES

Kafka decía: «Si el libro que leemos no nos despierta de un puñetazo en el cráneo, ¿para qué leerlo? [...] Un libro tiene que ser un hacha que rompa el mar de hielo que llevamos dentro». El mar de bondad y paz que conforma la vida cotidiana se rompe en esta obra por el hacha de ese mal que se esconde en los detalles, en esos huecos de la realidad donde nadie mira nunca. Si lo hiciéramos encontraríamos a los monstruos imaginarios que, aún lejanos, a veces nos devuelven la mirada en el espejo, o nos observan desde el otro lado de la calle. Tal vez descubramos esos monstruos en la hoja en blanco, esperando su turno para salir a la luz.

Aunque Yurena González Herrera tiene, por fortuna, un largo camino por recorrer como escritora, un admirable y próspero paso en su carrera literaria ha sido la publicación de esta primera colección de microrrelatos: *El diablo se esconde en los detalles*, compuesta por un total de cincuenta y una composiciones, que, sin lugar a dudas, no dejarán impasibles a sus lectores.

Darío HERNÁNDEZ



DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN, *Al amor de 'Ella'*. *Poesía completa* (1974-2014). Sevilla: Ediciones Alfár, 2016, 669 pp. ISBN 978-84-7898-665-1.

Diego Martínez Torrón, escritor en el amplio sentido de la palabra (pues cultiva el ensayo, la narrativa y la poesía), nos regala ahora *Al amor de 'Ella'*, donde recoge toda su creación poética desde 1974 hasta 2014.

La obra se destina a un lector versado en el género, y también a cualquiera que lo descubra.

Pero ¿por qué puede interesar *Al amor de 'Ella'*? A continuación referiré algunos de los diversos puntos (no expuestos por importancia de los mismos), que cautivan nada más abrirla:

(1) En primer lugar, llama la atención la documentación que el autor otorga sobre cada uno de sus poemarios anteriormente publicados (*Deliquios*, *Guiños*, *Alrededor de ti*, *Las cuatro estaciones y el amor*, *La otra tierra*, *Tres pájaros en primavera*, *Sobre tus labios*, *Adagio al sol* y *Fantasmas en la niebla*) o al inédito *Llorar por Ella*, lo cuales expone cronológicamente, comenzando por sus creaciones más tempranas. Con rigor incluye los distintos volúmenes en los que estos conjuntos de poemas fueron publicados, así como sus prologuistas (Jaime Siles, Jorge Guillén, Luis Alberto de Cuenca, Ángel Crespo, Jaime Siles y Gustavo Marín Garzo), de los que, por supuesto, presenta sus textos, en los que aquellos reconocen la magnífica calidad de la obra poética de Martínez Torrón. Este valor añadido a *Al amor de 'Ella'* facilita la labor de los estudiosos de la literatura y muestra la generosidad del autor por haber puesto en práctica su saber filológico. Además, gracias a sus notas aclaratorias se puede distinguir la trayectoria de su expresión artística que comienza por «la lucha por encontrar la propia palabra con una imaginaria diferente» (p. 25) en *Deliquios*, y prosigue con «una nueva etapa [...] que ya contiene una consideración de la vida y la existencia más madura» (p. 25) en *Alrededor de ti*.

Asimismo, el autor proporciona el contexto (lugar, situación y año) de algunas composiciones. Pero lo estimable es la autosuficiencia del poema porque este último revela por sí mismo la época evocada y desata un sinfín de connotaciones, que sumergen al destinatario, por ejemplo,

en la América *country* de la década de los setenta: «Cantan el amor de sus canciones, / aman en cada nota de su guitarra. / Y afuera los coches corren, / los televisores anuncian sus programas» (p. 54).

(2) Este punto está relacionado con el anterior, pues gracias a la consideración del momento vivido como materia poética —la Suiza de 1974 o la América de 1975—, el hecho cultural se presenta como un continuo en el que el poema es un dato más, que se une al estudio de la gran historia y de otras manifestaciones culturales —arte, narrativa o prensa—. Esta visión, defendida por los *Cultural Studies* (tendencia crítica surgida en Inglaterra sobre los años sesenta), tiene vigor aún por su defensa de la interdisciplinariedad. Así pues, entre otros aspectos, en *Al amor de 'Ella'* se podrían encontrar las correspondencias entre el poema, el momento histórico y otras manifestaciones artísticas (música, pintura, prensa, entre otras) coetáneas. Pero quede claro que el valor de cada poema, como hemos señalado más arriba, es intrínseco; cada uno de ellos sumerge al lector en una determinada época y momento, sin necesidad de acudir a las notas proporcionadas por su autor.

Este afán por contextualizar y explicar su creación —no ya solo en notas a pie de página sino también en su misma obra— se aprecia igualmente en otros escritores contemporáneos (y de edad aproximada a Martínez Torrón) como Paul Auster (en *Winter Journal*. EE. UU.-United Kingdom, Faber and Faber, 2012) o Luis Alberto de Cuenca (en «Una noche después de la movida» en *Cuaderno de vacaciones*. Madrid, Visor, 2014).

(3) Por lo que se refiere a los temas recurrentes en *Al amor de 'Ella'*, se pueden considerar: el amor (a «Ella» y luego las hijas de «Ella»), la muerte, (o «La Noche», p. 355 y p. 396), la metapoesía, la idea de Dios, la naturaleza (Sierra Morena) o la ciudad de Córdoba. Encomiable es la capacidad para transmitir el momento de la epifanía poética, ese «habitar el tiempo» o «bordar en él», que Carmen Martín Gaité tan bien explicaba —en «Habitación el tiempo» (p. 324) en *El cuento de nunca acabar* (Barcelona, Anagrama, 1988— y que el autor muestra en «Cuando habite el olvido» (p. 561) (Véase también: p. 525 y p. 657). El intento de delimitar los temas es imposible porque todos los arriba citados están



perfecta, lógica y bellamente enlazados en cada poema; del amor, a la creación poética, y por esta, quizá, el poeta alcance la eternidad. Muchas de sus composiciones versan sobre el objeto de la escritura poética (metapoesía); para el autor el fin de su quehacer es «demostrar, humildemente, que aún es posible el amor» (p. 347), amor que se concreta en su mujer e hijas, las cuales serán «testigos vivos/de mi sentimiento vivo/ que, cuando yo esté muerto, seguirá viviendo» (p. 348). Se vislumbra aquí su visión cíclica de la existencia que también aparece en: «Después de ti, /nadie ni nada. /Después de nosotros... nosotros de nuevo» (p. 172). O en el excelente poema, precisamente titulado *Ritornello*, en el que ya el autor se atreve nombrar a esos «testigos vivos»: «Toda mi siembra de amor/—y justificación/ de este pobre libro—/son mis tres pájaros en primavera:/Pilar —Pilar de mi vida—, / Rocío —rocío de mis mañanas—, / Blanca —suave luz de la luna—» (pp. 362-363) (Véase también: p. 348). Así pues, el tema de la muerte, el amor, y la escritura aparecen entrelazados y solo estos dos últimos redimen del olvido: «Solo importará/ la huella/que dejamos/en los hijos, /en nuestra amada, /y entre las páginas/ de un libro» (p. 398).

(4) La naturaleza pasa a ser para el autor una espectadora perenne que asiste a esos ciclos existenciales: «Por eso amo a Córdoba/desde este jardín privilegiado/de la Sierra. /Mi sentir se acompasa aquí/—unidad—/al ciclo de cada año de vida» (p. 355). Asimismo, el reino vegetal favorece «la comunicación persistente/ de un sentimiento» (p. 355), es decir, la creación poética o «la huella», que comentábamos en el punto anterior.

(5) La recreación poética de Córdoba, la ciudad natal de Martínez Torrón, es perfecta por su capacidad de captar su complejidad en la vida real. Solo los que conocen bien esta población serán capaces de apreciar las connotaciones que provocan sus agudas comparaciones, metáforas u oposiciones, bien en epigramas —«Córdoba:/disfrutar del hastío/rodeado de belleza» (p. 265)— o en poemas, verbigracia «Córdoba oscura» (p. 179). Composición esta última de una trabajada sencillez que roza el surrealismo con bellas imágenes como: «Córdoba quieta, /como una lágrima negra, como una trenza». O que se

vale de expresivas personificaciones enlazadas por el sentido —«Córdoba de ojos de campo. /Córdoba con gestos de pueblo» (p. 179)—. (Véase también: p. 176, p. 177, p. 215, p. 263 y p. 396).

(6) El sentido del humor de la voz del poeta se advierte en ciertos epigramas que buscan imaginar al lector implícito de sus poemas, como por ejemplo en: «¿Hay alguien que crea en mi poesía, /que me lea sin compromiso? /Debería enviarle flores/» (p. 396) (Véase también: p. 300). O aquel otro en que recibe de su lector estas palabras: «‘Metafísico estás’/‘Es que me hago viejo’»/ (p. 291).

(7) Para el poeta «el arte es un yo [...] que surge de una cadena». Por esto, son innumerables los «eslabones» (influencias) anteriores, por dos motivos; primero, porque *Al amor de ‘Ella’* recoge cuarenta años de vida creativa en los que el autor ha bebido en gran cantidad de fuentes; segundo, porque en cada momento su mirada hacia «estos eslabones» ha sido interpretada de distinto modo. A pesar de estas salvedades, en sus poemas resuenan todos los grandes poetas contemporáneos, sobre todo de la Generación del 27 que dejan alguna de sus notas: la felicidad del poeta entre la naturaleza de Jorge Guillén (véase de este último «Sabor a la vida», *Cántico*); el ritmo y expresiones populares de Federico García Lorca —que se hace presente en versos de Martínez Torrón tales como «La dama verde de los deseos color de luna» (p. 226)—; o cierta temática de Pedro Salinas —el cántico a los pronombres o a las *Underwood girls* como comprobamos en «Pronombres» (p. 119). (Véase también p. 629)—. Asimismo, al igual que los poetas de esta generación introduce en sus poemas vocablos ingleses —en el título «*The great chain of being*» (p. 511) o en el texto y «*the times are changing*» (p. 523)—; o, incluso, se atreve a utilizar esta lengua para algún *easy poem* (que denomina de este modo) (pp. 532 y 533).

(8) El poemario *Llorar por Ella*, hasta ahora inédito, aparece en último lugar, y consta de tres partes: *Cuando se fue la Luna*, *Alrededor del límite* y *Pájaro en la noche*. El mismo Martínez Torrón advierte en el proemio que «en estos versos se quiere aportar una dimensión más profunda de conocimiento e idea, sobre las imágenes y



los temas que habían ido estableciendo el eje de mi poesía» (p. 567). Explica su concepción de la existencia: «nuestra vida son solo sucesivos círculos que se cierran y se abren, hasta que todo queda perfectamente concebido como una esfera» (p. 567), plasmada en poemas anteriores, que cobra un tono más elaborado y denso en estos poemas (que, además, aumentan de número de versos, como «La Noche», pp. 645-647). Por esto, estas nuevas creaciones se fraguan respaldadas por la reflexión sobre su cosmovisión, que se mezcla con la profunda tristeza por la muerte de «Ella». El tono metafísico produce en una actitud desesperada respecto a los temas que han rondando sus creaciones anteriores; el amor, ahora es «soledad» (p. 583), «pena», «herida» (p. 583), e incluso «la nada/ y el olvido» (592); la muerte «es la que triunfa/ terrible/ sobre nosotros»; la idea de Dios, siempre interrogante, se decanta en estos versos bien hacia un panteísmo (p. 635) o hacia una identificación con el goce estético «el Límite de lo sagrado/se alberga,/ para un artista,/ en la suprema/religión de la Belleza» (p. 610); la poesía de «imágenes y palabras» (p. 618), cultivada tiempo atrás, se convierte en pensamiento y, también, «sentimiento de dolor cuando te has ido» (p. 597); y, finalmente, el «habitar el tiempo» se transforma en este poemario en «pasar. / Y ser/ (más)» (p. 657).

Asimismo, el poeta despliega su saber filosófico en largos poemas en los que las rimas internas lo acompañan en su búsqueda por definir la poesía, la belleza y trazarlas con lo sublime —como en «Fundiendo a Juan Ramón, a Jorge Guillén y a Octavio Paz» (p. 605)—. Asistimos a una fusión entre la poesía y la filosofía, que el autor mismo reconoce: «Soy un filósofo que escribe versos/ [...] un poeta que escribe ensayos...» (p. 627). Fusión de géneros, pues, que se corresponde con el afán ontológico por integrar «la idea de mi propio yo [...] en el flujo cósmico/ de todos los seres» (p. 628).

En conclusión, *Al amor de 'Ella'* es imprescindible para conocer la palpitación del género poético en el siglo XXI. Martínez Torrón con su «estética de la sencillez» ofrece unos poemarios atractivos y emocionantes porque sus interrogantes y posibles respuestas rozan los temas vitales del ser humano —el amor, la idea de Dios, la muerte, la función de escribir o la naturaleza—. Pero lo que pone en valor su obra es la simultaneidad con que estas incógnitas se tejen lúcida, armoniosa y bellamente en un mismo poema. Por todo esto, *Al amor de 'Ella'* es una fuente de placer intelectual y sensual para todo lector.

Carmen FRAGERO GUERRA



CÉSAR OUDIN, *Tesoro de las dos lenguas española y francesa / Tresor des deux langues françoise et espagnolle* de César Oudin, Étude introductive et édition de Marc Zuili, Préface de Dominique Reyre. París: Honoré Champion, 2016, 818 pp. (tomo I) y 482 pp. (tomo II), ISBN: 978-2-7453-2887-8.

César Oudin (c. 1560-1625) fue lexicógrafo, gramático, paremiólogo, maestro, traductor, polígrafo, secretario e intérprete de los reyes franceses Enrique IV y Luis XIII, y secretario del príncipe de Condé. Su *Tesoro de las dos lenguas española y francesa* (1607) debe considerarse una joya de la lexicografía bilingüe franco-española de la época ya que, si bien no fue el primero en su estilo —Jean Pallet había publicado un *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa* en 1604 que sirvió de fuente de inspiración a Oudin—, sí fue el más célebre y el más consultado.

La presente edición del *Tesoro...* realizada por Marc Zuili corresponde al número 34 de la colección «Dictionnaires & Références». Está dividida en tres partes distribuidas en dos tomos que recogen íntegramente la obra de Oudin. El primer tomo se abre con un breve prefacio (pp. 7-8) a cargo de Dominique Reyre, quien pone de relieve el doble mérito de sacar a la luz diccionarios antiguos y de analizar las circunstancias de su composición. A continuación, el volumen se subdivide en dos partes: la primera recoge un muy bien documentado estudio introductorio llevado a cabo por el profesor Zuili; la segunda, el facsímil de la sección «español-francés» del diccionario de César Oudin (pp. 257-812). Al observar la estructura de dicho estudio introductorio, comprobamos que, tras un prólogo (pp. 11-18) que esboza el panorama político del momento con el fin de comprender mejor la relevancia del *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*, Marc Zuili plantea al lector tres capítulos.

En el primer capítulo, «César Oudin: un homme et son temps» [César Oudin: un hombre y su tiempo] (pp. 19-44), el profesor Zuili saca a la luz facetas hasta ahora desconocidas de la vida y obra de César Oudin, y analiza la aportación de su hijo Antoine, quien participó activamente en la mejora y actualización de los trabajos

paternos. También muestra cómo el gusto por todo lo que provenía de España se aprecia tanto en el ámbito literario cuanto en el desarrollo de la enseñanza y en la difusión del español en la Francia de aquella época.

En el segundo capítulo, «César Oudin et ses publications (i): ouvrages autres que le *Tesoro...*» [César Oudin y sus publicaciones (i): obras aparte del *Tesoro...*] (pp. 45-112) se detalla el trabajo de este autor de los siglos XVI y XVII dentro de un vasto proyecto de concepción de útiles pedagógicos para la enseñanza de la lengua española. Además de aportar su diccionario, Oudin se involucró en aspectos didácticos elaborando una gramática y un compendio de proverbios traducidos al francés. También editó varias obras castellanas, algunas de ellas de manera bilingüe con traducción enfrentada, fue prologuista de una obra de Alonso de Barros y tradujo la primera parte del *Quijote* de Cervantes en 1614. Es evidente que Zuili reúne un exhaustivo catálogo de las publicaciones de César Oudin que excede el mero inventario dado su contenido analítico.

En el capítulo tercero, «César Oudin et ses publications (ii): le cas du *Tesoro...*» [César Oudin y sus publicaciones (ii): el caso del *Tesoro...*] (pp. 113-162), el profesor Zuili estudia las diferentes ediciones de este diccionario. Para ello, traza la historia del texto, a partir de su publicación en 1607, contemplando las sucesivas ampliaciones llevadas a cabo tanto por el propio autor como por su hijo Antoine u otros editores como Jean Mommart. Asimismo recoge las variantes de las ocho ediciones de la obra entre 1607 y 1675 con el fin de establecer el estema. Partiendo de una base crítica especializada, Zuili aborda el asunto de los lexicógrafos cuyos diccionarios se inspiraron en el *Tesoro...*, en mayor o menor medida; es decir, Girolamo Vittori, Lorenzo Franciosini, César-Joachim Trognésius, Arnaldo de la Porte, Nicolas Mez de Braidembah, Francisco Sobrino y Esteban de Terreros. El capítulo concluye con una tabla de filiación (p. 162) que presenta los vínculos entre la obra lexicográfica de César Oudin y los numerosos diccionarios evocados tanto anteriores como posteriores al *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*. Este esquema supone, por consiguiente, una manera muy gráfica de visualizar la filiación, a veces



compleja, de estas obras, a la par que subraya la importancia de las influencias experimentadas y ejercidas por cada uno de los diccionarios.

Tras este completo estudio introductorio, la primera parte del primer tomo prosigue con una sucinta conclusión que insiste en las ideas esenciales expuestas (pp. 163-166), un apéndice documental (pp. 167-222) y otros provechosos paratextos: índice onomástico (pp. 223-230), índice de las obras citadas (pp. 231-236), listado de abreviaciones (pp. 237-240) y bibliografía (pp. 241-254). Merece la pena detenerse en el apéndice documental que acabamos de mencionar, puesto que contiene la transcripción de las partes preliminares (dedicatorias, avisos al lector, privilegios de edición, etc.) que figuran en las ediciones del *Tesoro...* que vieron la luz a lo largo del siglo xvii, así como las páginas tituladas «*Augmentations et corrections pour le corps du livre*» (pp. 198-222), que no figuran más que en algunos ejemplares de la edición realizada en París, en 1645, por Antoine Oudin. Dado que la edición de Jean Mommart, en 1660, no contiene este listado de términos recogidos bajo el título *Augmentations et corrections pour le corps du livre*, Marc Zuili lo incluye para paliar esa carencia. La segunda parte del primer tomo de la publicación que nos ocupa está configurada por la sección «español-francés» del diccionario de César Oudin, facsímil de la edición bruselense a cargo de Mommart (pp. 257-812). Dicha sección fue editada en 1968 por Bernard Pottier, aunque iba únicamente precedida por una presentación de dos páginas y media.

El segundo tomo corresponde a la tercera parte de la publicación de Zuili. Tiene una estructura mucho más simple ya que está íntegramente dedicado a la sección «francés-español» del *Tesoro...* (pp. 9-475), que no había sido publicada desde 1675. Al final del tomo, un índice cuidadosamente compartimentado gracias a una clara distribución en capítulos, apartados y subapartados (pp. 1289-1292) permite una consulta sencilla de los contenidos.

Respecto de la forma, la ilación entre los capítulos y sus respectivas divisiones contribuye a mantener la atención del lector y a preservar el orden de la materia expuesta. Por lo que atañe a la introducción de notas a pie de página, ésta

resulta en todo momento pertinente debido a que la información aportada es sumamente enriquecedora. Igualmente, las indicaciones ofrecidas por el profesor Zuili para localizar todos y cada uno de los textos del corpus son claras y precisas. Asimismo, en aras de una mejor legibilidad, Marc Zuili ha modernizado la acentuación y desarrollado las abreviaturas, ha rectificado la separación de las palabras cuando ésta era errónea.

En resumen, el acierto de esta edición es grande puesto que el *Tesoro de las dos lenguas española y francesa* es una obra descatalogada, consultable únicamente en algunas bibliotecas. Existen ediciones en línea, pero tienen una calidad deficiente que dificulta la lectura, o bien carecen de aparato crítico. Marc Zuili reúne por primera vez ambas partes del diccionario de Oudin («francés-español» y «español-francés») y las dota de un minucioso estudio preliminar que colma numerosas lagunas. No en vano, el trabajo de este profesor de la Universidad de Versalles Saint-Quentin-en-Yvelines, donde imparte clases de literatura y civilización del Siglo de Oro, se halla avalado por una dilatada trayectoria investigadora. Sus publicaciones científicas se articulan esencialmente en torno a este periodo histórico y, entre las cuales, podemos destacar, además de numerosos artículos, la edición crítica de la *Agonía del tránsito de la muerte* (1537) de Alejo Venegas (L'Harmattan, 2001), *Vocabulaire de la langue espagnole classique. XVI^e et XVII^e siècles* (Armand Colin, 2005), en colaboración con Bernard Sesé, y *Société et économie de l'Espagne au XVI^e siècle* (Les Éditions de l'École Polytechnique, 2008). Por todo ello, la presente edición se perfila como una excelente herramienta para la investigación lexicográfica y de cuestiones inherentes a las relaciones entre Francia y España en el siglo xvii. El público al que va dirigido este texto esencial de la lexicografía bilingüe hispano-francesa del siglo xvii es, principalmente, un público erudito: docentes, investigadores, traductores o estudiantes. Pero, sin duda, también interesará a los amantes de los diccionarios antiguos, así como a todas las personas apasionadas por las lenguas española y francesa.

Irene AGUILÁ-SOLANA

RFULL 35, 2017
RELACIÓN DE REVISORES

Luis ALBURQUERQUE GARCÍA (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)
Asunción ARAGÓN VARO (Universidad de Cádiz)
Jordi BALADA CAMPO (Universität Regensburg, Alemania)
Carmen BECERRA (Universidad de Vigo)
Juan José BELLÓN FERNÁNDEZ (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
José BELMONTE SERRANO (Universidad de Murcia)
María Ester BRENES PEÑA (Universidad de Córdoba)
Isabel CASTELLS MOLINA (Universidad de La Laguna)
María Belén CASTRO MORALES (Universidad de La Laguna)
Ana María CESTERO (Universidad de Alcalá de Henares)
Francisco CHICO RICO (Universidad de Alicante)
Fernando CID LUCAS (Asociación Española de Orientalistas, UAM)
María Soledad CÓRDOBA GUARDADO (Universidad de Zaragoza)
Elena CUASANTE FERNÁNDEZ (Universidad de Cádiz)
Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA (Universidad de Murcia)
José Ignacio DÍEZ FERNÁNDEZ (Universidad Complutense, Madrid)
Almudena FERNÁNDEZ-FONTECHA (Universidad de La Rioja)
Heidi FIGUEROA SARRIERA (Universidad de Puerto Rico-Río Piedras)
Victoria GALVÁN GONZÁLEZ (Casa-Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria)
Ángeles GARCÍA CALDERÓN (Universidad de Córdoba)
Juana GIL FERNÁNDEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)
María GOICOECHEA DE JORGE (Universidad Complutense, Madrid)
Bertha GUTIÉRREZ RODILLA (Universidad de Salamanca)
Nieves HERNÁNDEZ FLORES (Universidad de Copenhague)
José María LAHOZ BENGOCHEA (Universidad Complutense, Madrid)
Fidel LÓPEZ CRIADO (Universidad de La Coruña)
Marta Sofía LÓPEZ RODRÍGUEZ (Universidad de León)
Celina MANZONI (Instituto de Lingüística de Buenos Aires)
Ángeles MATEO DEL PINO (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Javier MEDINA LÓPEZ (Universidad de La Laguna)
Marcial MORERA (Universidad de La Laguna)
Francisco Juan QUEVEDO GARCÍA (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Nilo PALENZUELA (Universidad de La Laguna)
Julio PEÑATE RIVERO (Universidad de Fribourg, Suiza)
José Antonio PÉREZ BOWIE (Universidad de Salamanca)
María Luisa PÉREZ CAÑADO (Universidad de Jaén)
Juan Manuel PÉREZ VIGARAY (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
María Josefa REYES DÍAZ (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Ernesto RODRÍGUEZ ABAD (Universidad de La Laguna)
José RUIZ MAS (Universidad de Granada)
Yolanda RUIZ SAROBE (Universidad del País Vasco)
Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA (Universidad de La Laguna)
Fernando VALLS (Universidad Autónoma de Barcelona)

INFORME DEL PROCESO EDITORIAL DE *RFULL* 35, 2017

El equipo de dirección se reunió en la segunda quincena de junio y en la primera quincena de diciembre de 2016 para tomar decisiones sobre el proceso editorial del número 35 de *RFULL*. El tiempo medio transcurrido desde la recepción, evaluación, aceptación, edición e impresión final de los trabajos fue de 8 meses.

Estadística:

N.º de trabajos recibidos en *RFULL*: 26.

N.º de trabajos aceptados para publicar: 18 (69,2%). Rechazados: 8 (30,8%).

Media de revisores por artículo: 2.

Media de tiempo entre aceptación y publicación: 5 meses.

Los revisores varían en cada número, de acuerdo con los temas presentados.

NORMAS DE EDICIÓN

La *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* ruega encarecidamente a los autores que sean respetuosos con las siguientes normas editoriales:

1. El documento se configurará con márgenes de 2,5 cm por los cuatro lados y con espaciado interlineal sencillo.
2. Se utilizará como tipo de letra Times New Roman (12 puntos para el texto principal y 10 para notas, citas destacadas y bibliografía). No se admite el uso de la negrita ni del subrayado. El uso de la cursiva ha de limitarse a su mínima expresión dentro del texto: títulos de libros, nombres de revistas o periódicos, obras de arte, palabras extranjeras o que quieran señalarse de modo particular y para lo cual el empleo de la letra redonda entre comillas no bastase.
3. El artículo llevará: título centrado (en MAYÚSCULAS); debajo y también centrado, nombre del autor del trabajo (en letra redonda); en la línea siguiente, y centrado, se pondrá la universidad o institución a la que el autor pertenece (en letra redonda).
4. A continuación, separado por tres marcas de párrafo (retornos), se incluirá el RESUMEN en español y las PALABRAS CLAVE; y seguidamente el ABSTRACT y KEYWORDS.
5. Salvo en los casos en que se indica otra cosa, la alineación del texto deberá estar justificada y no se utilizará la división de palabras con guiones.
6. Las notas se colocarán a pie de página con numeración correlativa e irán a espacio sencillo. Las llamadas a notas han de ir siempre junto a la palabra, antes del signo de puntuación. Se recomienda que sean solo aclaratorias y que se incluyan dentro del texto aquellas en las que se citen únicamente el autor, año y página (Alvar 1996: 325).
7. Las citas intercaladas en el texto (inferiores a tres líneas) irán entre comillas bajas o españolas («...»), sin cursiva. Las omisiones dentro de las citas se indicarán mediante tres puntos entre corchetes: [...]. Si en una cita entrecomillada se deben utilizar otras comillas, se emplearán las altas (“...”).
8. Las citas superiores a tres líneas se sacarán fuera del texto, sin comillas, con sangría simple (1,27 cm), en letra de tamaño 10 pt.
9. Las ilustraciones (figuras, gráficos, esquemas, tablas, mapas, etc.) se incluirán en el documento electrónico o en archivos separados (indicando claramente en el texto el lugar en el que deben insertarse). Todas las ilustraciones deben enviarse en formato «JPG», «TIFF» o «GIF» con calidad suficiente para su reproducción (se recomienda 300 ppp). Los autores de los trabajos serán los responsables de obtener, en su caso, los correspondientes permisos de reproducción.
10. En las reseñaciones, el nombre del autor de la misma debe ir al final del trabajo, y al principio se incluirán todos los datos de la obra reseñada. Ejemplo:

JOSÉ PAULINO AYUSO: *Antología de la poesía española del Siglo xx, I, 1900-1939*, Madrid: Castalia, 1996, 450 pp., ISBN: 84-7039-738-9.
11. Si el texto está dividido en apartados, se utilizará MAYÚSCULA y centrado para el título principal, y para los subapartados, alineados a la izquierda, lo siguiente: 1. VERSALITA; 1.1. *Cursiva*; 1.1.1. Redonda.
12. Las referencias bibliográficas se colocarán al final del trabajo, separadas del texto por cuatro marcas de párrafo (retornos), bajo el epígrafe BIBLIOGRAFÍA, dispuestas alfabéticamente por autores y siguiendo este orden:

Deberán indicarse en primer lugar los apellidos (en VERSALITA) y nombre (en letra redonda) del autor (en el caso de obras firmadas por hasta tres autores, tras los apellidos y nombre del primero se indicará nombre [en letra redonda] y apellidos [en VERSALITA] de los otros; si la obra está firmada por más de tres autores, los apellidos y nombre del primero estarán seguidos de la expresión *et al.*). A continuación se señalará el año de publicación (entre paréntesis y con la distinción a, b, c... en el caso de que un autor tenga más de una obra citada en el mismo año). Seguidamente, se tendrá en cuenta lo siguiente:

12.1. Si se trata de una monografía, título del libro (en *cursiva*); lugar de publicación y editorial separados por dos puntos. Ejemplo:

CALVO PÉREZ, Julio (1994): *Introducción a la pragmática del español*, Madrid: Cátedra.

12.2. Si se trata de una parte de una monografía, título del artículo (entre comillas españolas «...»); después se reseñará la monografía de la forma descrita en el punto anterior. Ejemplo:

WEINREICH, Uriel, William LABOV y Marvin I. HERZOG (1968): «Empirical Foundations for a Theory of Language Change», en Winfred P. LEHMANN y Yakov MALKIEL (eds.), *Directions for Historical Linguistics*, Austin: University of Texas Press, 95-188.

12.3. Si se trata de un artículo de revista, título del artículo (entre comillas españolas «...»); título de la revista (en *cursiva*), que irá seguido del número del volumen o tomo y las páginas separados por dos puntos. Ejemplo:

ALVAR, Manuel (1963): «Proyecto de Atlas Lingüístico y Etnográfico de las Islas Canarias», *Revista de Filología Española* XLVI: 315-328.

12.4. Si se trata de una publicación o recurso informático, se seguirá lo apuntado anteriormente respecto a autores, fecha y tipo de obra, haciendo constar a continuación el soporte, dirección electrónica o URL y, en su caso, fecha de consulta. Ejemplos:

BOIXAREU, Mercedes *et al.* (2006): «Historia, literatura, interculturalidad. Estudios en curso sobre recepción e imagen de Francia en España», en Manuel BRUÑA *et al.* (eds.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España. La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*. Sevilla: Asociación de Profesores de Français de la Universidad Española, Société des Hispanistes Français y Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, 33-58. Edición en CD-ROM.

JIMÉNEZ, Dolores (2007): «La anécdota, un género breve: Chamfort», *Çédille, revista de estudios franceses* 3: 9-17. URL: <http://webpages.ull.es/users/cedille/tres/djimenez.pdf>; 14/04/2008.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *CORDE. Corpus diacrónico del español*. URL: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>; 25/05/2008.

Los artículos que no se atengan a estas normas serán devueltos a sus autores, quienes podrán reenviarlos de nuevo, una vez hechas las oportunas modificaciones.

ULL | Universidad
de La Laguna

