

NÚMERO 5

ISSN2444-1333

VERBEIA

VERBEIA

VERBEIA

VERBEIA

VERBEIA

JOURNAL OF ENGLISH AND SPANISH
STUDIES

REVISTA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS



FACULTAD DE EDUCACIÓN Y SALUD

COMITÉ EDITORIAL. EDITORIAL BOARD

Editora

Editor

Sonia Sánchez Martínez

(Universidad Camilo José Cela)

Coeditora. Secretaria

Co-editor. Secretary

Isabel Morales Jareño

(Universidad Camilo José Cela)

Editora adjunta. Sección Lingüística

Co-editor. Linguistics

Cristina Calle Martínez

(Universidad Complutense de Madrid)

Editor adjunto. Sección Literatura

Co-editor. Literature

Emilio Cañadas Rodríguez

(Universidad Camilo José Cela)

Consejo Editorial

Editorial Board

Brendan de Bordóns O'Mongain

(Universidad Autónoma de Madrid)

María Guadalupe Dorado escribano

(Universidad Camilo José Cela)

Ana M. Martín Castillejos

(Universidad Politécnica de Madrid)

M^a Dolores Moreno García

(Grupo de Investigación GRIMM. UCJC)

M^a Jesús Perea Villena

(Universidad Camilo José Cela)

Natalia Rodríguez Nieto

(Universidad Nacional de Educación a Distancia)

Gustavo Sánchez Canales

(Universidad Autónoma de Madrid)

Decano de la Facultad de Educación y Salud

Miguel Ángel Pérez Nieto

ISSN 2444-1333

Verbeia®

Journal of English and Spanish Studies

Revista de Estudios Filológicos

AÑO VI. NÚMERO 5

ABRIL 2020

Lugar de edición: UNIVERSIDAD CAMILO JOSÉ CELA

Facultad de Educación y Salud

Urb. Villafranca del Castillo

Calle Castillo de Alarcón, 49

28692 Villanueva de la Cañada

Madrid

editoraverbeia@ucjc.edu

linguisticaverbeia@ucjc.edu

literaturaverbeia@ucjc.edu

secretariaverbeia@ucjc.edu

<http://https://journals.ucjc.edu/VREF/index>

COMITÉ CIENTÍFICO. EVALUADORES EXTERNOS
SCIENTIFIC BOARD. EXTERNAL EVALUATORS

Victoria Aarons (Trinity University, Texas, USA)
Samira Allani (Universidad Complutense de Madrid, España)
Marian Amengual Pizarro (Universitat de les Illes Balears, España)
Marcelino Arrosagaray Auzqui (Universidad de Pamplona, España)
José Javier Ávila-Cabrera (Universidad Complutense de Madrid, España)
Antonio Ballesteros (UNED, España)
Elena Bárcena Madera (UNED, España)
José Manuel Barrios Marcos (Universidad de Valladolid, España)
Asunción Bernárdez Rodal (Universidad Complutense de Madrid, España)
Sonia Betancort (UCJC, España)
Camino Bueno Alastuey (Universidad Pública de Navarra, España)
Blasina Cantizano Márquez (Universidad de Almería, España)
Bernat Castany Prado (Universidad de Barcelona, España)
M^a Dolores Castrillo de Larreta-Azelain (UNED, España)
Ignacio Ceballos Viro (UCJC, España)
Vicente Cervera Salinas (Universidad de Murcia, España)
Avelino Corral Esteban (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Isabel de la Cruz Cabanillas (Universidad de Alcalá de Henares, España)
Verónica Cruz Vivancos (Universidad Politécnica de Madrid, España)
Óscar Curieses (Universidad de Alcalá de Henares, España)
Epicteto José Díaz Navarro (Universidad Complutense de Madrid, España)
Jorge Diego Sánchez (Universidad de Salamanca, España)
Antonio Díez Mediavilla (Universidad de Alicante, España)
María Díez Yañez (Westfälische Wilhelms Universität Münster, Alemania)
Marcos Eymar (Universidad de Orleans, España)
José Francisco Fernández (Universidad de Almería, España)
Antonio Fernández Insuela (Universidad de Oviedo, España)
Helen Freear-Papio (College of the Holy Cross, Massachusetts, USA)
Mara Fuertes Gutiérrez (Open University, Great Britain)
Marta García Abós (Universidad Complutense de Madrid, España)
Soraya García Esteban (Universidad de Alcalá de Henares, España)
Luis García Jambrina (Universidad de Salamanca, España)
Jesús García Laborda (Universidad de Alcalá de Henares, España)
Ana M^a González Martín (Universidad Francisco de Vitoria, España)
Beatriz González Moreno (Universidad de Castilla-La Mancha, España)
Rebeca González Otero (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Rosario González Pérez (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Pilar González Vera (Universidad de Zaragoza, España)
Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED, España)
Regina Gutiérrez Pérez (Universidad Pablo Olavide, España)
Carmen Herrero (Manchester Metropolitan University, Great Britain)
Javier Herrero (Universidad Complutense de Madrid, España)
José Ramón Ibáñez Ibáñez (Universidad de Almería, España)
Ana Ibáñez Moreno (UNED, España)
Antonio Jesús Infante Sánchez (University of York, Great Britain)
Yolanda Jiménez Martínez (UCJC, España)
Antonio Jiménez Muñoz (Universidad de Oviedo, España)
María Jordano de la Torre (UNED, España)

Eva Elena Llergo Ojalvo (Universidad Nebrija, España)
Olga Luna Estévez (Universidad Alfonso X, España)
Juan José Magaña Redondo (UNED, España)
Carmen Maíz Arévalo (Universidad Complutense de Madrid, España)
Ricardo Marín Ruiz (Universidad de Castilla-La Mancha, España)
Félix Martín (Universidad Complutense de Madrid, España)
Andrea Martínez Celis (Universidad Rey Juan Carlos, España)
Silvia Molina Plaza (Universidad Politécnica de Madrid, España)
Salvador Montaner Villalba (Universidad Politécnica de Valencia, España)
Alfredo Moro Martín (Universidad de Cantabria, España)
María Pilar Nogués Bruno (Universidad de Zaragoza, España)
Juan Antonio Núñez (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Jaime Olmedo Ramos (Universidad Complutense de Madrid, España)
Marta Ortiz Canseco (Universidad Internacional de La Rioja, España)
Diana de Paco (Universidad de Murcia, España)
Mariano de Paco (Universidad de Murcia, España)
Antonio Pareja Lora (Universidad Complutense de Madrid, España)
Azucena Penas (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Emilio Javier Peral Vega (Universidad Complutense de Madrid, España)
José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca, España)
Lourdes Pomposo Yanez (Universidad Politécnica de Madrid, España)
Timothy Read (UNED, España)
Margarita Reiz (RESAD, España)
Margarita Rigal (Universidad de Castilla-La Mancha, España)
David Río (Universidad del País Vasco, España)
Pilar Rodríguez Arancón (UNED, España)
Gerardo Rodríguez-Salas (Universidad de Granada, España)
Santiago Rodríguez-Stracham (Universidad de Valladolid, España)
Raúl Ruiz Cecilia (Universidad de Granada, España)
Silvia Sánchez Calderón (Universidad de Valladolid, España)
Virtudes Serrano (Asociación de Autores de Teatro, España)
Ricardo J. Sola Buil (Universidad Alcalá de Henares, España)
Adolfo Sotelo Vázquez (Universidad de Barcelona, España)
Noa Talaván Zanón (UNED, España)
Simone Trecca (Università degli Studi Roma Tre, Italia)
Carmen Valero Garcés (Universidad de Alcalá de Henares, España)

NÚMERO 5. Palabras preliminares

Queridos lectores, autores, miembros de los Comités Científico y Editorial:

Antes de nada, antes de presentar el nuevo número, antes de los agradecimientos, quisiera detenerme un momento para poder significar lo que estamos viviendo y cómo el poder sacar hoy a la luz el número 5 de *Verbeia*, ha hecho que este encierro haya sido más soportable. Desde la notificación del Estado de Alarma en nuestro país, ver cómo otros países ya habían empezado este proceso y ver cómo los demás se iban sumando al confinamiento ha generado, tanto en nuestro espíritu como en nuestros corazones, sorpresa, desconsuelo e impotencia.

Presento el número 5 de *Verbeia* con sentimientos contradictorios, pero el proceso de publicar un número más, el saber que seguimos trabajando para que *Verbeia* sea posible, nos hace avanzar, seguir adelante y superar lo inimaginable, la realidad desesperada que nos ha tocado vivir.

No soy únicamente yo la que hoy presenta el Número 5. Mis compañeros editores se unen a estas "Palabras preliminares" para compartir con vosotros nuestros sentimientos y nuestra gratitud.

Como siempre, gracias a todos los que hacéis posible *Verbeia*.

Sonia Sánchez Martínez
Editora de *Verbeia*

La situación no puede ser más anómala. Echamos de menos las rutinas que hace nada, algo más de un mes, nos resultaban tediosas y monótonas. Romper con ellas era simplemente el deseo del día a día. Sin embargo, en este ahora de 'encierro hogareño' como consecuencia de la pandemia que estamos atravesando, aflora un sentimiento de añoranza hacia las rutinas y, sí, las obligaciones que ahora no podemos llevar a cabo en sociedad. Los roles se han dado la vuelta, y ahora es el espacio público el que se torna privado. Predomina el 'espacio hogar', y de alguna manera tenemos que reinventarnos. Los protagonistas de nuestros relatos son padres e hijos en pleno ejercicio y a tiempo completo. O bien solitarios que buscan comunicación familiar con amigos hacia el espacio público. Por tanto, socializamos en casa. Situación que, sin lugar a duda, añoraremos en un futuro no tan lejano. Suena a contradicción, pero ahora tenemos aquello que antes añorábamos y que ahora se vuelve rutina, como esos ratos con la familia y los hijos que siempre aclamábamos no disfrutar.

Como protagonistas que somos de un encierro global y que muchos escritores e investigadores ya han reclamado hacetiempo inmemoriales, nos encontramos encerrados en espacios privados, y más que ahora, el individuo globalizado del siglo XXI se ve obligado a vivir en su propio espacio individual amenazado por una forma de vida microscópica y tratando de derrotarlo dentro de un lugar refugio, un espacio privado. Viviendo en tal limitación, descubrimos cómo los espacios públicos no nos pertenecen.

Es cierto que vivimos en un inconformismo eterno y que la monotonía y el 'espacio ansiado' son elementos que rigen nuestra forma de vida. Un sin fin de sentimientos afloran. Todos podemos poner un título y definir el 'espacio de confinamiento' personal escribiendo un nuevo relato histórico, y poner títulos y narrar tantas historias y microrelatos, como personas. Historias individuales que hablen por sí solas. Soledad, miedos, sufrimientos y por qué no, esperanza.

Este nuevo número, el 5 ya, sale a la luz con entusiasmo y sin miedo. Al igual que las publicaciones anteriores, pero con un mayor halo de ilusión. Se publica a pesar de las dificultades desde el confinamiento, con luz propia y con gran fuerza de poder brillar en el 'espacio público'. Con mucho ímpetu, con coraje y siempre con el profundo agradecimiento que se merecen los que libremente colaboran y hacen posible que este 'nuestro' sueño por compartir sentimientos y conocimiento se haga realidad.

Con esta nueva publicación nos hacemos eco precisamente de ese deseo de compartir y salir libremente del encierro, de expresar cómo nos hemos sentido para hacer realidad, una vez más, algo que nos permitiera dejar atrás el aislamiento que estamos viviendo protegidos y refugiados en nuestro hogar como símbolo de seguridad.

Isabel Morales Jareño
Co-editora de *Verbeia*

Acabamos nuestro sexto año y cerramos nuestro número 5 en unos momentos difíciles para todos en los que muchas personas están sufriendo la enfermedad derivada del COVID19 o pérdidas irreparables a lo que se une el cansancio psicológico del confinamiento prolongado. Por todo ello, en primer lugar, quiero transmitir a los autores de este número, como a los revisores, Comité Editorial y Científico y a todos nuestros lectores, que espero y deseo que tanto vosotros como vuestros familiares y seres queridos estéis bien de salud.

Estamos viviendo circunstancias muy extraordinarias derivadas de una crisis sanitaria mundial y, por ello, la prioridad debe ser para todos la salud. A pesar de haber luchado contra todos estos inconvenientes, el número 5 ha salido gracias al esfuerzo de todos los profesores e investigadores que forman el Comité Editorial y el Comité Científico y Evaluador que han ejercido un trabajo estupendo, cuyo valor y esfuerzo quiero agradecer públicamente a través de estas palabras.

A la espera de nuevos trabajos, publicamos nuestro quinto número con la misma ilusión que publicamos el primero y con inmensos deseos de seguir evolucionando.

Cristina Calle Martínez
Co-editora de *Lingüística*

La historia de la literatura universal habla de ello. Nos lo habían contado y nos advertían del peligro. Camus, García Márquez, Mary Shelley, Defoe, Saramago y tantos otros nos lo contaron a través de los tiempos y, una vez más, la realidad supera la ficción. Una vez más lo que nuestros ojos están viendo, lo que nuestros corazones están sintiendo, esta historia en la que nos hemos convertido en personajes va más allá de cualquier imaginación.

En esta narrativa de principios de 2020, en este sentido y en esta situación, nace el número 5 de la revista *Verbeia* y lo hace con un sentimiento agri dulce. Por un lado, nace como un personaje de Dickens en medio de la revolución industrial donde la madre morirá para que viva el niño, pero, a la vez, nace, con la esperanza de que el niño, ese Oliver, al final después del sufrimiento, tenga una esperanza y una oportunidad en su mundo.

Nace este número 5 de la revista *Verbeia* con un halo de tristeza por la situación que estamos viviendo y nace con un espíritu de agradecimiento a todos los que hacen posible este milagro número a número. Desde estas páginas nos gustaría que este número 5, a pesar de las dificultades obvias del momento, se elevase y significase un elemento subversivo. Un elemento que rompa conscientemente la nueva disciplina de distanciamiento social para abrazar a cada lector, a cada miembro del Comité Científico y Editorial y a cada persona que pase al lado de nuestra revista o forme parte de ella.

No queremos dejar de dar las gracias a los que han contribuido con su esfuerzo y producción. Ha sido un proceso difícil especialmente la que se refiere a este año. Pero quizá por todo ello, lanzamos este número como una propuesta más de vacuna intelectual y académica para todos.

Ojalá que el número 6 nos encuentre a todos bien, con salud y fortalecidos.

Emilio Cañadas Rodríguez
Co-editor de *Literatura*

ÍNDICE

LINGÜÍSTICA

Jesús Mariano Llamas Sevilla

Análisis fonético y ortográfico de producciones de ELE en nativos de lengua letona	9
---	----------

LITERATURA

M^a del Mar Garre García

‘Asylum under my tread’: Silencios y Voces en Echo’s Bones and Other Precipitates, de Samuel Beckett	29
---	-----------

Ellen Matlok-Ziemann

“You were never anything ...you were never born!” The Role of Memory in Selected Texts by Eudora Welty and Alice Munro.....	50
--	-----------

Jesús Eloy Pérez Alonso

Just Kids: Arte en Patti Smith y Robert Mapplethorpe [NYC: 1967-1975].....	69
---	-----------

Adrián Ramírez Riaño

Uso y transformación del relato picaresco en el azar y viceversa de Felipe Benítez Reyes	90
---	-----------

Daniel Risco Ruiz

La influencia de la sociedad en la indentidad de los Sujetos Queer.....	107
--	------------

Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez

Poe’s Unreliable Narrator: the Reader as a Privileged Witness and the Narrator’s Credibility	128
---	------------

RESEÑAS

Alberto Fadón

El extraordinario proceso de retorno a la lírica popular y tradicional en el siglo XIX español152

Raquel Martín Martín

El cibertexto y el ciberlenguaje158



LINGÜÍSTICA

Análisis fonético y ortográfico de producciones de ELE en nativos de lengua letona

Phonetic and orthographic analysis of ELE productions in Latvian language native speakers

Jesús Mariano Llamas Sevilla
Liceo español Cervantes de Roma
jesusmariano.llamas@educacion.gob.es

Recibido 19 de abril de 2019
Aceptado 24 de abril de 2020

Resumen

Esta investigación describe y analiza las desviaciones fonéticas y ortográficas en español de hablantes nativos de lengua letona. Con el fin de estudiar la evolución del error e identificar los componentes que presentan más dificultad para estos aprendientes, esta investigación, que abarca los seis niveles del MCER, recogió un total de 30.807 palabras en producciones orales y 27.817 en producciones escritas de 94 aprendientes de español como lengua extranjera.

Palabras clave: ELE, análisis de errores, letón, fonética, ortografía.

Abstract

This research describes and analyzes the phonetic and orthographic deviations in ELE outputs in a group of Latvian language native speakers. In order to study the evolution of the errors and identify the most difficult components for these learners, this research, which covers the six levels of the CEFR, collected a total of 30,807 words in oral productions and 27,817 in written productions in a sample of 94 learners of Spanish as a foreign language.

Keywords: ELE, error analysis; Latvian; phonetics; orthography.

1. INTRODUCCIÓN

El interés por el aprendizaje del español como lengua extranjera no ha dejado de aumentar. Según datos del Instituto Cervantes, en 2018 eran casi veintidós millones los estudiantes de español en el mundo (Instituto Cervantes, 2018). Este interés es muy elevado en los países de habla inglesa, que perciben la lengua española como la más importante en los estudios de cara al futuro. En el ámbito de la Unión Europea, el español suele estudiarse como segunda lengua extranjera, después del inglés, con una prevalencia diferente en cada Estado miembro, determinada, en gran medida, por las inercias institucionales asentadas en las políticas de promoción del multilingüismo. La ampliación de las fronteras de la Unión Europea, con la incorporación, entre otros, de las llamadas Repúblicas Bálticas (Estonia, Letonia y Lituania), acrecentó este interés por la lengua española también a estos territorios. En el caso concreto de Letonia, el español como lengua extranjera se ha ido extendiendo durante las dos últimas décadas, especialmente desde la apertura de la Embajada de España en Riga. Desde entonces el número de estudiantes de español en el país ha ido aumentando, en la misma medida en que se daban pasos institucionales como la incorporación de sus universidades al programa de lectorados MAEC-EACID, la incorporación de centros DELE, la celebración de cursos para la formación de profesores de ELE, la celebración anual de jornadas de ELE, etc. Además de numerosas academias privadas, algunas escuelas secundarias ofrecen español como segunda lengua. En la educación superior, la Academia de Cultura de Letonia y la Universidad de Letonia ofrecen estudios especializados, incluyendo, esta última, estudios de máster. Muchas de estas actividades se hacen en dependencia y coordinación con el Instituto Cervantes de Varsovia dado que esta institución todavía no ha abierto ninguna sede en Letonia. (Murcia, 2006; León, 2017).

El creciente estudio del español en Letonia necesita de investigaciones que definan las características específicas de este grupo de aprendientes y sirvan de base a la respuesta didáctica a sus necesidades. En este sentido, parece esencial determinar, en primer lugar, los rasgos y la evolución del sistema lingüístico español que presentan los aprendientes letones.

Los análisis de sistemas lingüísticos no nativos, nacidos de la evolución de los marcos teóricos del Análisis Contrastivo (Fries, 1945; Lado, 1957; Weinreich, 1953), el Análisis de Errores (Corder, 1967, 1973) y la Teoría de la Interlengua (Selinker, 1969, 1972), han probado ser de utilidad para detectar aquellos componentes de especial dificultad en el

aprendizaje de segundas lenguas (L2), ayudando a implementar diferentes tipos de mejoras metodológicas.

En el caso específico del español como segunda lengua, los estudios de interlengua no han parado de desarrollarse en los últimos treinta años, analizando componentes lingüísticos específicos (ej. Nausica y Sánchez, 2020; Yun, 2016) o sistemas completos en corpus escritos (ej. Fernández López, 1991) y orales (ej. Campillos, 2012).

De esta manera, se ha definido total o parcialmente la interlengua española de aprendientes con diferentes primeras lenguas (L1), siendo francés, italiano, inglés, portugués y alemán, las L1 que han recibido más estudios en este campo. En el caso del letón, solo se han realizado dos estudios parciales (Maldonado, 2013; Díaz-Mendoza, 2015) sobre producciones escritas que no recogen los seis niveles del MECR, por lo que la evolución de la interlengua española, en general, y la descripción del nivel fonético, en particular, no han sido objeto de estudios previos.

En general, la dificultad en la recogida y clasificación de muestras hace que los estudios de interlengua española centrados en fonética sean escasos (Ej. Carranza, 2012; Sveinsdóttir, 2013; Escamilla, 2018) y, en ocasiones, se clasifiquen los errores ortográficos en corpus escritos como errores fonéticos (Ej. Fernández López, 1990). No obstante, estos estudios han permitido establecer clasificaciones de errores intralingüales, propios del desarrollo de la lengua, e interlingüales compartidos por aprendientes con la misma primera lengua y generados por transferencias entre L1 y L2. Asimismo, se han determinado aquellos componentes de la lengua española que, siendo inexistentes o presentando una baja aparición en otras lenguas, presentan las tasas de error más elevadas en aprendientes de ELE.

A nivel fonético, los errores más frecuentes tienen que ver con la confusión de oclusivas sordas y sonoras: /r/, /θ/ y /χ/. También se da confusión entre vocales con grado cercano de apertura, así como cierta tendencia a la monoptongación y la diptongación.

En cuanto a los errores de ortografía, al realizarse la mayoría de los análisis de interlengua en corpus escritos, muchos de ellos son considerados errores fonéticos. Parte de los errores ortográficos están lógicamente relacionados con la representación fonética de la palabra pero, en general, siguen la misma evolución que los errores cometidos por hispanohablantes. A saber, un fonema que tiene más de una representación gráfica (b/v; g/j; y/i; y/ll), representaciones gráficas inexistentes a nivel fonético (h); tildes y otras convenciones ortográficas (por ejemplo, ü para marcar el valor fonético propio de la “u” tras “g”; cambio de “n” a “m” ante “p” y “b” ...).

Se hace, por tanto, necesario estudios de interlengua basados en documentos orales y escritos que permitan analizar correctamente errores fonéticos, ortográficos y la interacción entre ellos.

El presente trabajo, realizado sobre 30.807 palabras en producciones orales y 27.817 en producciones escritas de 94 aprendientes, presenta la primera descripción fonética y ortográfica de la interlengua española con L1 letón. El análisis de este corpus, que comprende todos los niveles del MCER, se ha realizado a través de una descripción lingüística del error que ha permitido, no solo establecer hipótesis sobre las causas del mismo, sino también estudiar su evolución y el grado de fosilización de diferentes desviaciones lingüísticas, permitiéndonos establecer si es necesario crear métodos y materiales específicos para este grupo de aprendientes,

2. MÉTODOS

2.1. Participantes

En el estudio han participado 94 nativos de lengua letona que realizaron pruebas orales y escritas de español en las siguientes universidades y centros de estudio de español: Universidad de Liepaja, Universidad de Ventspils, Universidad de Letonia, Academia de Cultura de Letonia, Centro Cultural Español Séneca.

Tabla 1. Distribución de sujetos por nivel de ELE y sexo

Nivel MECR	Hombres	%	Mujeres	%	NS/NC	%	Total
A1	5	15,62	27	84,37	0		32
A2	8	53,33	7	46,66	0		15
B1	3	20,00	11	73,33	1	6,66	15
B2	0		16	100,00	0		16
C1	0		6	100,00	0		6
C2	0		10	100,00	0		10

La distribución por tramos de edad es la que sigue:

Tabla 2. Distribución relativa de sujetos por tramo de edad expresada en años

Tramo de edad	11-20	21-30	31-40	41-50	51-60	61-70	NS/NC
% sujetos	17,02	59,57	12,76	3,19			7,44

Dado que no todas las transferencias que se producen en una L2 tienen su origen en la lengua materna, recogemos también el grado de conocimiento de otras lenguas:

Tabla 3. Número de sujetos con conocimiento de otras L2 por niveles del MECR

L2	A1	A2	B1	B2	C1	C2
Alemán	4	5	5	7		1
Catalán	1	1				
Chino		1				
Coreano	1	1				
Danés						1
Francés	1	1	5	10	4	
Inglés		1	2	18	48	16
Italiano		2				
Japonés		1				
Noruego	1					
Polaco				1		
Ruso	6	5	7	19	5	1
Ucraniano	1				1	
Vasco	1					

2.2. Pruebas

Para la obtención de las muestras de producciones orales y escritas se han diseñado pruebas diferentes en función de los seis niveles del MECR, siguiendo las concreciones ofrecidas en el *Plan Curricular del Instituto Cervantes. Niveles de referencia para el español* (Instituto Cervantes, 2006), así como especificaciones de contenido y de extensión de las tareas especificadas en las guías de examen DELE (Instituto Cervantes, 2014), con el objetivo de garantizar la correspondencia entre el nivel de las producciones y el del MECR.

Durante las pruebas no se podía utilizar ningún material de consulta.

Los participantes debían hacer tres pruebas escritas y una entrevista oral.

La concreción de estas tareas escritas se recoge en la siguiente tabla:

Tabla 4. Concreción de tareas escritas por niveles del MECR

Nivel	Tarea 1	Tarea 2	Tarea 3
A1	Tarjeta postal sobre las	Escribir a una página web	Escribir un anuncio

	vacaciones	que pone en contacto a personas que estudian español ofreciendo algunos datos personales para crear nuestro perfil	describiendo la vivienda que se desea poner en alquiler
A2	Correo electrónico entre dos amigos	Escribir un correo electrónico a un amigo contándole cómo es el nuevo trabajo que se ha conseguido	Escribir un texto para una revista de viajes contando un viaje realizado
B1	Testimonios sobre la experiencia de organizar una fiesta de cumpleaños ofrecidos por diferentes personas	Escribir un correo al Ayuntamiento respondiendo a un anuncio en el que se invita a participar en la organización de las fiestas de la ciudad, opinando sobre las del año anterior y proponiendo otras para las próximas fiestas	Escribir un artículo sobre cómo eran antes y cómo son ahora las reuniones y celebraciones familiares
B2	Ensayo sobre el valor artístico de los videojuegos	Escribir una carta al director de un periódico expresando el rechazo y las posibles consecuencias de la subida del precio de las entradas a los museos	Escribir un artículo sobre las actividades culturales más frecuentes entre los universitarios, siguiendo los datos ofrecidos por una gráfica
C1	Ensayo sobre la evolución de los planes de estudio y las carreras profesionales	Escribir una carta de solicitud para una beca para seguir estudios de posgrado en España ofrecida por una fundación para el desarrollo de la cultura	Escribir en un blog una reseña sobre una revista
C2	Ensayo sobre fe, ciencia y tecnología	Escribir a un amigo que va a cerrar su negocio animándole a no hacerlo y	Escribir un ensayo sobre lo que se habría hecho en caso de haber sido Ministro de

proponerle alternativas	Medio Ambiente
-------------------------	----------------

Las especificaciones para la realización de las entrevistas orales son las siguientes:

Tabla 5. Concreción de tareas escritas por niveles del MECR

Nivel	Especificaciones
A1	Proporcionar información muy básica, mediante enunciados breves y sencillos, sobre uno mismo y sobre el entorno inmediato: identidad, personas conocidas, pertenencias, lugares, actividad académica o profesional, etc.
A2	Describir, en términos sencillos, aspectos y experiencias de su vida cotidiana en relación con un tema concreto. Describir, de manera breve y sencilla, los elementos de una escena de la vida cotidiana en la que se reflejan aspectos de tipo práctico: compras, uso de medios de transporte, etc. Expresar opiniones y puntos de vista sencillos, gustos, deseos, preferencias, planes, experiencias, sugerencias, propuestas, etc.
B1	Dar opinión, describir experiencias personales o hablar sobre los propios deseos respecto a un tema o un titular.
B2	Valorar las ventajas y desventajas de una serie de propuestas dadas para resolver una situación problemática, y conversar sobre sus opiniones acerca de ese tema. Describir una situación a partir de una imagen y conversar brevemente sobre sus experiencias y opiniones respecto a ese tema. Conversar a partir de un estímulo escrito o un gráfico.
C1	Intervenir en una conversación argumentando una postura y respondiendo de manera fluida a preguntas, comentarios y argumentaciones contrarias de carácter complejo. Intercambiar ideas, expresar y justificar opiniones o hacer valoraciones con el fin de negociar y poder llegar a un acuerdo con su interlocutor.
C2	Mantener una conversación informal e improvisada, con intercambio de opiniones personales, sobre una serie de titulares de prensa.

2.3. Análisis de datos

Los datos se clasificaron y analizaron siguiendo cuatro fases:

1. Clasificación del error por nivel en el MECR y tipo de producción (oral o escrita).
2. Nivel 1 de análisis del error. Descripción y clasificación lingüística.
3. Nivel 2 de análisis del error. Hipótesis sobre la causa del error.
4. Análisis estadístico de errores por categorías y niveles en cada interlengua.

Los dos niveles de análisis se establecieron para tratar de evitar errores metodológicos habituales en los estudios de interlengua (Burt, Dulay y Krashen, 1982), en los que el tipo de error lingüístico se confunde con las causas que lo originan. Dado que la mayoría de estudios se centran en producciones escritas, se mezclan los aspectos ortográficos y fonéticos en las explicaciones. En el presente trabajo diferenciaremos entre errores fonéticos y ortográficos, considerando los primeros solo en las producciones orales y los segundos en las escritas, en el nivel 1 de análisis (descripción y clasificación lingüística), acudiendo a ambos aspectos a la hora de establecer hipótesis en el nivel 2 de análisis.

Para la descripción y clasificación lingüística, hemos seguido una adaptación del modelo de Fernández (1997), añadiendo categorías fonéticas para las producciones orales.

En cuanto al análisis estadístico, cada error se considera por su frecuencia, cuantificándolo en función del número de veces que se produce cada cien palabras. Así, un valor de 1 indicaría que el error se produce, de media, una vez cada cien palabras.

3. RESULTADOS

El corpus obtenido es de 27.817 palabras en las producciones escritas y 30.807 en las orales. En él diferenciamos los errores fonéticos en las producciones orales, de los ortográficos, en los escritos, como datos objetivos en ambas muestras, con independencia de que en las causas de las desviaciones halladas y en las hipótesis planteadas, los motivos fonéticos y ortográficos intervengan de manera conjunta.

3.1. Errores fonéticos

En la muestra oral se han hallado un total de 1.774 errores. Su porcentaje de frecuencia, cada cien palabras, por categoría de error y por nivel del MECR, es el que se muestra en la siguiente tabla:

Tabla 6. Frecuencia de errores fonéticos

	A1	A2	B1	B2	C1	C2
1. Vocales	0,59	0,19	0,08	0,12	0,02	0,01
1.1. Monoptongación	0,23	0,19	0,02	0,04	0,02	
1.2. Diptongación	0,17		0,02	0,05		
1.3. Confusión entre sonidos vocálicos	0,17		0,04	0,03		0,01
2. Consonantes	4,25	1,43	1,30	1,56	1,48	0,84
2.1. /d/ como /t/	0,11	0,06	0,02	0,01	0,07	0,06
2.2. "h muda" como /x/	0,05		0,02	0,01		0,02
2.3. /x/ como /j/	0,11					
2.4. /x/ como /g/	0,17	0,13	0,06	0,01		
2.5. /x/ como /h/		0,06	0,06		0,16	

2.6. /x/ como /ɲ/						0,01
2.7. /l/ como /ʎ/	0,11					0,02
2.8. /l/ como /r/	0,05					
2.9. /ɲ/ como /n/					0,02	
2.10. /θ/ como /k/					0,02	
2.11. /θ/ como /ts/	0,11					0,01
2.12. /θ/ como /s/	2,45	1,17	1,00	1,37	1,10	0,58
2.13. /tʃ/ como /ʃ/					0,02	0,01
2.14. /r/ como /ʀ/						0,02
2.15. /ʀ/ como /r/	0,89		0,06	0,14	0,04	0,13
2.16. /s/ como /θ/					0,04	
2.17. /t/ como /d/						0,02
2.18. /j/ como /l/	0,05					
3. Valores vocálicos/consonánticos						0,02
4. Sílabla tónica					0,02	0,02

3.2. Errores ortográficos

En cuanto a la muestra escrita, se han hallado un total de 3.141 errores ortográficos. Su porcentaje de frecuencia, cada cien palabras, por categoría de error y por nivel del MECR, se muestra en la siguiente tabla:

Tabla 7. Frecuencia de errores ortográficos

	A1	A2	B1	B2	C1	C2
1. Unión/separación de palabras	0,18	0,15	0,36	0,15		0,05
2. Vocales	0,09	0,09	0,13	0,26	0,15	0,01
2.1. Adición			0,02	0,02	0,12	
2.2. Omisión		0,03		0,06	0,03	
2.3. Selección errónea	0,09	0,06	0,11	0,16		0,01
2.3.1. Confusión a/e		0,03	0,06	0,11		
2.3.2. Confusión e/i	0,06	0,03	0,04	0,05		0,01
2.3.3. Confusión i/ī	0,02					
3. Consonantes	0,53	0,50	0,18	0,45	0,34	0,29
3.1. Adición	0,02					0,01
3.2. Omisión	0,02	0,02		0,03		0,03
3.3. Selección errónea	0,37	0,75	0,13	0,16	0,21	0,09
3.3.1. Confusión b/v	0,02	0,02		0,02		
3.3.2. Confusión c/g	0,02					
3.3.3. Confusión c/t					0,03	
3.3.4. Confusión c/k/q	0,06		0,02	0,06		0,07
3.3.5. Confusión c/s/z	0,02	0,31	0,11	0,06	0,03	0,01
3.3.6. Confusión ch/g/j/x	0,04	0,14		0,01	0,03	
3.3.7. Confusión cs/x					0,03	
3.3.8. Confusión d/t					0,06	

3.3.9. Confusión f/ph	0,02					
3.3.10. Confusión ll/y					0,03	
3.3.11. Confusión n/ni/ñ	0,02	0,04				
3.3.12 Confusión n/ñ	0,13	0,12				
3.4. Consonantes simples/duplicadas	0,11	0,31	0,04	0,24	0,12	0,13
4. Acentuación	2,97	2,53	2,28	0,91	0,96	0,56
4.1. Adición de tilde	0,44	0,28	0,60	0,48	0,21	0,13
4.2. Omisión de tilde en la vocal adecuada	2,52	2,25	1,68	1,43	0,75	0,43
5. Puntuación	0,20	0,56	0,16	0,10	0,21	0,13
5.1. Omisión signo apertura interrogación	0,06	0,09				0,01
5.2. Omisión signo apertura admiración	0,06	0,25	0,09		0,03	0,07
5.3. Confusión apertura y cierre admiración				0,01	0,06	
5.4. Colocación baja de comillas de apertura				0,02	0,09	
5.5. Uso de guion en lugar de dos puntos	0,06	0,21	0,06	0,07	0,03	0,03
6. Confusión mayúsculas/minúsculas	0,30	0,12	0,09	0,02	0,06	0,01

4. DISCUSIÓN

Los hablantes no nativos muestran múltiples desviaciones de la lengua objeto que dan información relevante sobre el proceso de aprendizaje y los componentes lingüísticos de más difícil adquisición en una L2. Los estudios del llamado sistema interlingüístico presentan como carencias principales (1) los escasos análisis de producciones orales, (2) el uso de errores ortográficos en corpus escritos para determinar errores fonéticos, y (3) la falta de representación de algunas lenguas.

Este estudio ha respondido a las necesidades presentadas en el campo de la interlengua realizando un análisis fonético y ortográfico de la interlengua española sobre 27.817 palabras en producciones escritas y 30.807 palabras en producciones orales en letón, una de las lenguas europeas menos estudiadas en esta área.

Considerando los datos obtenidos, revisamos a continuación las desviaciones más significativas.

4.1. Desviaciones fonéticas

De las desviaciones fonéticas, la categoría que presenta mayor dificultad es la referida a los sonidos consonánticos. Mientras que las confusiones vocálicas desaparecen en los niveles avanzados, las desviaciones consonánticas siguen presentando un nivel de fosilización de 0,84 puntos, si bien es cierto que este porcentaje se concentra, mayoritariamente en producciones que no implican ningún tipo de problema de comprensión y que, por otra parte, son propias de la mayoría de hispanohablantes fuera de España, y aun en algunas regiones españolas. La causa de algunos errores está en las diferentes correspondencias entre grafemas y fonemas en ambos sistemas lingüísticos,

relaciones que revierten mayor complejidad en español, dado que el letón tiende a la relación unívoca entre grafemas y fonemas, mientras que en la lengua española sucede que a un mismo grafema puede corresponder más de un fonema (p. ej: correspondencia del grafema *c* con los fonemas /θ/ y /k/), y un mismo fonema puede estar representado por más de un grafema (p. ej: correspondencia de los grafemas *c, q, k* con el fonema /k/). A esto hay que añadir que estas correspondencias españolas pueden no presentar ninguna coincidencia con el sistema letón (p. ej: correspondencia unívoca entre el grafema *c* y el fonema /ts/ en letón). Además, algunas confusiones tienen su causa en interferencias del inglés. Por lo general, se observa una evolución fonética correcta a lo largo del proceso de aprendizaje.

4.1.1. Vocales

a) Monoptongación. Los errores de omisión de vocales cerradas se producen por neutralización del fonema vocálico cerrado en diptongos, tanto crecientes (*t_empo, estud_ar*), como decrecientes (*ve_ntiuno, E_ropa, A_stria*).

El único ejemplo de omisión de /e/ de la muestra, (*le_r*), se produce por eliminación de la vocal duplicada en el hiato formado por dos vocales iguales, y en un nivel inicial. No se da ninguna otra circunstancia en la que una vocal fuerte sea omitida.

b) Diptongación. Frecuente adición de /i/ tiene lugar siempre por creación de falsos diptongos crecientes, situándola delante de la vocal abierta /e/, /o/, pero no delante de /a/. Aunque el error aparece solo en dos niveles, en el B2 está presente a las producciones orales de varios sujetos.

Por lo que se refiere a la adicción de /u/, se produce por interferencia de la ortografía. El fonema /k/ en letón tiene una única correspondencia gráfica, por lo que la variedad de los grafemas *c, k, qu*, del sistema español genera confusión. La *u* muda de *qu* se interpreta como un sonido vocálico que debe articularse. De ahí que *pequeño* se pronuncie /pekueno/ en algunos casos del nivel A1. Este problema se resuelve rápidamente y deja de tener representación en los niveles del MECR posteriores.

c) Confusión entre sonidos vocálicos cercanos en apertura. La confusión más frecuente es la que se da entre /e/ e /i/: lenguas como /linguas/; que como /ki/; desventaja como /disventaxa/; fui como /fue/.

4.1.2. Consonantes

a) Pérdida de la sonoridad en oclusivas dentales a final de palabra. A excepción de A2, *personalidades*, todos los casos en los que el fonema /d/ ha sido pronunciado como /t/ han tenido lugar cuando este ocupa una posición final en la palabra y sucede siempre en palabras agudas. Por lo general se trata de palabras acabadas en -ad (*universidad, ciudad*,

verdad, sociedad), a excepción de *Madrid* y *salud*. Se trata de un claro ejemplo del fenómeno descrito por Alarcos (1965) aplicado en este caso, a la diferencia sorda/sonora de la oclusiva dental desaparece en posición final: “Los fonemas consonantes no conservan su validez diferencial en todas las posiciones de la cadena hablada, es decir, en determinadas circunstancias, una o varias de las propiedades pertinentes características de un fonema cesa de ser distintiva, y este fonema deja de diferenciarse del fonema o fonemas de que normalmente se distingue” (Alarcos, 1965:180). El fenómeno no es infrecuente y tampoco exclusivo de los aprendientes de ELE, sino que incluso se da entre hablantes nativos, especialmente en esta posición final: “los casos de neutralización de los fonemas consonánticos españoles ocurren, sobre todo, en posición final de sílaba. No obstante, a diferencia de otras oposiciones debidas a la sonoridad o la fricción en la distensión silábica, entre nativos la neutralización *t/d* no depende del contexto fónico sino de preferencias individuales, o de una pronunciación lenta o enfática, (Alarcos, 1965).

b) Grafema *h* como /x/. El grafema *h* no tiene correspondencia fonética en español estándar. Sin embargo, en la lengua letona se corresponde con /x/. Es obvio que se trata de un error de transferencia desde el sistema nativo, posiblemente reforzado por el inglés.

c) /x/ como /g/. Este error se debe a una doble causa. Por un lado, a la doble correspondencia gráfica en español del fonema /x/; por otro, a la excepción que se produce con las vocales *e, i*.

En letón, el grafema *g* se corresponde de manera unívoca con el fonema /g/. Esto solo puede explicar el error que estamos tratando pero además, en español, la correspondencia fonética del grafema *g* es más compleja. Se corresponde con /g/ con las vocales *a, o, u*, mientras que se corresponde con /x/ con las vocales *e, i*. Para mantener el sonido /g/ con estas vocales es preciso añadir en la producción escrita una *u*, de manera que necesitamos el dígrafo *gu* con *e* y con *i* para mantener el fonema /g/. Es fácil desconocer en el nivel inicial esta regla y obviarla transitoriamente en el nivel intermedio.

d) Aspiración de /x/. Si bien el fonema /x/ está presente en el catálogo fonético del letón, en concreto como producción oral del grafema *h*, este no es tan rotundo como en el sistema español. Por otro lado, la influencia del inglés es importante en la lectura de *h*.

e) /θ/ como /s/. El fonema /θ/ es inexistente en el inventario fonológico letón y, por tanto, asimilado al sonido más próximo. Se trata del error fonético más frecuente. Está ampliamente representado en los seis niveles del MECR, sin desaparición en el nivel C2. La neutralización de la oposición entre estos dos fonemas fricativos es característica de esta interlengua, con el resultado de seseo. En cualquier caso, la neutralización de la oposición

interdental-alveolar de la fricativa sorda es mayoritaria entre los hispanohablantes nativos, por lo que su inclusión no deja de ser meramente descriptiva de esta interlengua.

f) /ř/ como /r/. El fonema /ř/ no aparece en el catálogo de fonemas de la lengua letona, aunque sí lo hace /r/. Por otro lado, el sistema castellano viola la univocidad del sistema letón, en el que el grafema *r* se corresponde solo con /r/. Por el contrario, en español hay una relación ambivalente entre el grafema *r* y los fonemas /r/ y /ř/, en función de su posición en la palabra y de las demás letras con las que se relaciona. Además, el fonema /ř/, en función de su posición, se puede escribir como *r* o como *rr*. Estas razones pueden explicar este error. Sin embargo, pese a estas relaciones complejas entre fonemas y grafemas en el sistema castellano, lo cierto es que el fonema /ř/ conlleva dificultad de ejecución para el nativo letón, puesto que la ejecución de ambos sonidos no se limita al número de toques del apéndice de la lengua contra la región posterior de los alveolos entre la vibrante simple y la múltiple, sino que es más compleja y requiere posiciones de la lengua diferentes y zonas de contacto diversas (Clegg y Fails, 2017).

g) /l/ como /j/. La producción de la alveolar sonora como palatal se puede explicar a partir tanto de la grafía del español como de la grafía del letón, en ambos casos con sonidos palatales a partir de variaciones del grafema *l*. En español la palatalización se indica gráficamente mediante el dígrafo *ll*, y en letón mediante el grafema *ļ*, a lo que debemos sumar que la oposición entre /j/ y /ʎ/ prácticamente ha desaparecido en el español estándar actual, lo que explica su asimilación por parte de los aprendientes de ELE.

h) Confusión de sílaba tónica. El cambio se produce de la última a la primera sílaba. En letón, salvo excepciones, el acento recae en la primera sílaba por influencia de las lenguas de la familia ugrofinesa.

4.2. Errores ortográficos

Los errores ortográficos más frecuentes tienen que ver con la acentuación, especialmente con la omisión de tilde. Su evolución a lo largo del proceso de aprendizaje mejora considerablemente, manteniendo una fosilización de 0,56 puntos en el nivel C2. La confusión entre consonantes es el segundo tipo de error más frecuente. En la mayoría de los casos tiene que ver con las reglas ortográficas españolas, coincidiendo con errores comunes también entre nativos hispanohablantes (p. ej: confusión b/v). Es característica de la interlengua letona la transferencia de usos y colocaciones de signos de puntuación propios de las lenguas bálticas (posición baja de las comillas de apertura y uso guion con función de dos puntos), pero su uso en español es escaso.

4.2.1. Unión/separación de consonantes

Es muy frecuente en pronombres enclíticos: *Por eso no puedo visitar los muy frecuente.*

4.2.2. Adición/supresión de vocales

Se deben tanto a la confusión entre sonidos cercanos como a transferencias del inglés: *intereesante, _studiado...*

4.2.3. Confusión entre consonantes

Destacan los siguientes grupos:

a) Confusión b/v. Dada la neutralización de la oposición fonética correspondiente a *b* y *v* en el español actual, es natural la confusión ortográfica entre ambos grafemas, siendo un problema ortográfico que no es exclusivo de los no nativos. En la muestra encontramos diversos ejemplos, como *“escribas”* o *“arriva”*. Sin embargo, la influencia de otras lenguas distintas a la letona parece estar detrás de errores como en *“gobierno”*.

b) Confusión c/q/k. Mientras que la lengua letona reserva un único grafema para el fonema /k/, (*k*), el sistema castellano implica tres grafemas (*c*, *k*, *qu*), con la dificultad añadida de valores fonéticos ambivalentes y reglas que rigen en función de las vocales que los acompañan. Por otro lado, en algunos casos está presente también la posibilidad de la interferencia, ya sea de la lengua materna, como en *“piknik”* (picnic en letón se escribe *pikniks*), o del conocimiento de otras lenguas como el inglés, como podría estar ocurriendo en *“questiones”* (del inglés, *question*) o en *“consequencias”* (del inglés, *consequence*).

c) Confusión c/s/z. Como ya hemos explicado, la ausencia de /θ/ en el sistema fonético letón conlleva casi siempre su sustitución por /s/. Esto se traslada veces a la escritura, produciendo el error ortográfico de la sustitución de *c* (cuando tiene valor de /θ/) o de *z* por *s*, como sucede, por ejemplo, en *“cosina”*, o en *“visualización”*.

La complejidad de la norma ortográfica española por la que el grafema *c* adopta el valor fonético /θ/ con las vocales *e*, *i*, y el valor /k/ con *a*, *o*, *u*, explica la sustitución de *c* por *z*, como ocurre en *“quinze”* o en *“vezes”*; y de *z* por *c*, como en *“utilicó”*, o en *“reemplacar”*.

En otras ocasiones lo que se produce es una sobrecorrección por hipergeneralización de la norma, lo que implicará el error ortográfico de escribir el fonema /s/ con los grafemas *c* o *z* por suposición, por parte del aprendiente, de una mala producción fónica por su parte. Es lo que sucede en *“ciglo”* y en *“taza ecológica”*.

En la misma línea, se explica la omisión del grafema *c* después de *x*: El grafema *x* tiene su correspondencia fonética en español con /ks/, que ya incorpora el sonido /s/, asimilado con /θ/ por los aprendientes letones. Es lo que sucede en *“exelente”* y en *“exepción”*.

La misma neutralización de /θ/, asimilada con /s/, explica la omisión de *s* delante de *c*, por consideración de que el grafema *c* ya refleja el sonido /s/: *“inconcientes”*.

d) Confusión ch/g/j/x. El fonema /x/ tiene correspondencia en castellano con los grafemas *g* y *j*, mientras que, en letón, la tiene con el grafema *h*. De esta asimetría entre ambos sistemas lingüísticos surgen los errores de este apartado.

La selección errónea entre *g* y *j* no es exclusiva de los aprendientes de ELE, dado que es un problema ortográfico presente también entre nativos cuando aprenden a escribir.

El error “ochos”, en “*Soy rubia con los ojos azules*”, revierte mayor complejidad. Debemos interpretarlo como una confusión entre los grafemas *h* y *j*, por atribución del valor fonético letón /x/ al grafema español *h*, –pues esa es su correspondencia en letón–, cuyo valor fónico en el sistema español es nulo. El dígrafo *ch* no existe en lengua letona. Quedaría explicar entonces la adición de *c*. Podría tratarse de una confusión entre los significantes cercanos “ojos” y “ochos”.

e) Confusión ñ/n. En el alfabeto letón encontramos diversos signos diacríticos , pero la virgulilla de la ñ no está entre ellos . La “ñ” no es percibida por una letra en sí sino como una “n” con un signo diacrítico. Esto hace que a veces no se conciben como letras diferentes la *n* y la ñ. El grafema letón para el fonema /ɲ/ es *ņ*.

4.2.4. Simplificación o duplicación de consonantes

Los errores ortográficos por simplificación de una consonante doble o de duplicación de una consonante simple, parecen tener más de una causa. Las reglas españolas para la representación gráfica mediante dígrafos de determinados fonemas está detrás de la confusión *r/rr*, como sucede en los ejemplos *alrededorr*, *barratos*, y *desarrollo*. Lo mismo cabría esperar en el error de confusión *l/ll*, sin embargo, el único caso observado, que se produce en y en *intelligente*, más parece responder a un error de transferencia del inglés *intelligent*.

Justamente esta última parece la causa de la mayoría de los errores no explicables a partir de las reglas españolas, unas veces a partir del letón, y otras veces a partir de otras lenguas de las que el aprendiente tiene conocimiento, principalmente el inglés. Sucede así en *differente*, a partir del inglés *different*; en *programmas*, del letón *programma*; en *comunicación*, del inglés, *communication*; en *inovaciones*, del letón *inovācija*; en *possible*, del inglés *possible*; o en *attentamente*, del inglés *attentively*.

Otros errores no pueden explicarse a partir de las causas anteriores. Por ejemplo, los errores *interessados* y *Lettonia*, podrían ser explicados por transferencia del francés *intéressé* y *Lettonie*, respectivamente. Sin embargo, quienes los cometen no tienen ningún conocimiento de francés, o no lo han hecho constar en el formulario correspondiente.

En cuanto al error ortográfico de confusión *c/cc*, como en *seleccionan*, también los nativos de lengua española lo cometen en fases iniciales de su aprendizaje.

4.2.5. Acentuación

Es el error más persistente. La omisión de tilde es el problema principal, aunque también hay casos de adición incorrecta. Salvo excepciones, las palabras letonas presentan la sílaba tónica en primer lugar, por influencia del estonio, por lo que el letón carece de un sistema de marcación gráfica de la sílaba tónica. Por otro lado, entre los letones participantes en el estudio, las lenguas más conocidas (como segunda lengua) son el inglés y el ruso; sistemas en los que tampoco existe el acento gráfico. Podemos decir que la mayoría de los participantes no están familiarizados con la marcación gráfica de la sílaba tónica. El resultado es la violación de todas las reglas de acentuación gráfica en todos los niveles de la muestra. Si bien es cierto que la disminución de errores es progresiva desde el nivel A1 hasta el C2, también lo es que el error no desaparece en el nivel más avanzado.

4.2.6. Puntuación

a) Omisión de los signos de apertura de interrogación y de admiración. *Qué pasa después de la muerte?; Que maravilla!*

b) Confusión en la grafía de los símbolos anteriores en cierre y apertura: *!Buenos días!*

c) Transferencia de usos ortográficos letones: colocación baja de comillas y uso de guion con función de dos puntos. *Está publicada cada més en todo el mundo, incluso existe „Elle América“ y „Elle Japón“.*

d) Confusión mayúsculas/minúsculas. Las reglas de uso son similares a las del español, excepto en algunos usos de la segunda persona *tu*, en singular, y *jūs*, en plural. *En Letonia yo vi muchas ciudades – Riga, Ventpils, Purvciems. y en Pagando un precio caro – nuestra salud.*

Por último, en lo referente a la ortografía, parte de los errores fosilizados no difieren en demasía de los presentes en hablantes nativos (acentuación, grafemas que corresponden a un mismo fonema, b/v). En otros casos, como ocurre en hablantes de otras lenguas, encontramos una dificultad para asimilar signos propios de la lengua española como la apertura de interrogación y de admiración.

5. CONCLUSIONES

En este estudio hemos llevado a cabo un análisis de las desviaciones fonéticas y los errores ortográficos hallados en una serie de producciones orales y escritas de nativos de lengua letona, con el fin de describir esta parte de la interlengua española, para determinar la necesidad o no de métodos y materiales específicos para este grupo de aprendientes, obteniendo las siguientes conclusiones:

La interlengua española de los nativos letones, presenta, como error fonético más destacado producción desviada de fonemas consonánticos, siendo el más frecuente la producción de /θ/ como /s/. En cuanto a los errores ortográficos, el principal es el del uso de la tilde, especialmente su omisión.

Las diferencias en los sistemas de relación entre grafemas y fonemas del español y el letón, están detrás de numerosas confusiones, pero la mayor complejidad en la relación entre fonemas y grafemas en el sistema español, parece la causa de la mayoría de errores. Esto concuerda con el hecho de que las desviaciones fonéticas y los errores ortográficos que presentan fosilización una vez alcanzado el nivel C2, los encontramos también presentes entre los nativos hispanohablantes. Además, algunas producciones fonéticas coinciden con las propias de la mayoría de variedades del español, como la producción de /θ/ como /s/, por lo que no resultan para nada problemáticas sino definitorias de esta interlengua. También concuerda con el hecho de que las desviaciones fonéticas y los errores ortográficos con mayor presencia en la muestra, coinciden con los de la mayoría de interlenguas españolas investigadas, por lo que se trata de errores universales.

Además de las razones apuntadas, la transferencia desde otras lenguas, especialmente el inglés, es causa de algunos de los errores hallados.

Por todo lo expuesto, no parece que la enseñanza de ELE requiera una didáctica diseñada expresamente para los nativos letones en cuanto a fonética y ortografía. No obstante, las producciones analizadas para este estudio sugieren lo contrario a nivel morfosintáctico, si bien este aspecto debería ser abordado en un estudio específico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alarcos Llorach, E. *Fonología española*. Madrid: Gredos, 1965.

Burt, M., Dulay, H. y Krashen, S. (1982). *Language two*, Oxford: Oxford University Press, 1982.

Campillos Llanos, L. *La expresión oral en español lengua extranjera: interlengua y análisis de errores basado en corpus*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid. 2012.

Carranza, M. "Errores y dificultades específicas en la adquisición de la pronunciación del español LE por hablantes de japonés y propuestas de corrección". *Nuevos enfoques en la enseñanza del español en Japón*. 2012, 51-78.

Clegg, J. H., Fails, W. C. *Manual de fonética y fonología españolas*. Routledge, 2017.

Corder, S. P. "The significance of learner's errors". *IRAL-International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*. 1967, 5, 1-4, 161-170.

Corder, S. *Introducing Applied Linguistics*. Harmondsworth: Penguin. 1973.

- Díaz Mendoza, M.** “Adquisición de los pronombres personales de complemento directo e indirecto con verbos transitivos en los niveles lingüísticos inicial e intermedio (A2-B2) en contexto institucional”. *Verbum*. 2014, 5. 228-237.
- Escamilla Ochoa, I. I.** *Análisis de errores de la interlengua fónica en coreanos aprendices de español*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. 2018.
- Fernández López, S.** *Análisis de errores e interlengua en el aprendizaje del español como lengua extranjera*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. 1990.
- Fries, C.** *Teaching and Learning English as Foreign Language*. Ann Arbor, University of Michigan Press. 1945.
- Instituto Cervantes.** *Anuario*. 2018.
- Instituto Cervantes.** *Guía del examen DELE A1*. 2014.
- Instituto Cervantes.** *Guía del examen DELE A2*. 2014.
- Instituto Cervantes.** *Guía del examen DELE B1*. 2014.
- Instituto Cervantes.** *Guía del examen DELE B2*. 2014.
- Instituto Cervantes.** *Guía del examen DELE C1*. 2014.
- Instituto Cervantes.** *Guía del examen DELE C2*. 2014.
- Instituto Cervantes.** *Plan Curricular del Instituto Cervantes. Niveles de referencia para el español*. 2006.
- Lado, R.** *Linguistics Across Cultures: Applied Linguistics for Language Teachers*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan. 1957.
- León Manzanero, A.** “Enseñar español en Letonia”. *Atlas de ELE: Geolingüística de la enseñanza del español en el mundo*. enClave-ELE. 2017, 271-287.
- Maldonado Martínez de la Casa, R.** *Análisis de errores en la adquisición/aprendizaje del español en estudiantes letones*. Memoria de Máster. Universidad de Alcalá. 2003.
- Murcia Soriano, A.** “El español en Letonia”. *Enciclopedia del español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2006-2007*. Madrid: Instituto Cervantes. 2006, 325-326.
- Nausica Marcos, M., Sánchez Gutierrez C. H.** “¿Solamente o solamento?: desafíos en el aprendizaje de forma y significado de-mente y-miento/-mento por hablantes de ele”. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*. 2020, 40, 147-165.
- Selinker, L.** “Language transfer”. *General linguistics*. 1969, 9 (2), 67.
- Selinker, L.** “Interlanguage”. (1972) En Robinett, B.W., & Schachter, J. *Second Language Learning: Constrastive Analysis, Error Analysis, and Related Aspect*, 1983, pp. 173-196.
- Sveinsdóttir, G. K.** *La pronunciación de los alumnos islandeses de E/LE. Los errores más frecuentes y una propuesta didáctica*. Tesis doctoral. Universidad de Islandia. 2013.
- Weinreich, U.** “Languages in contact”. Linguistic Circle of New York, New York. 1953.

Yun, H. H. *Análisis de errores de las construcciones preposicionales en la interlengua de aprendientes taiwaneses de Ele.* Tesis Doctoral. Universidad Antonio de Nebrija. 2016.



LITERATURA

**'Asylum under my tread': Silences and Voices in Samuel Beckett's
*Echo's Bones and Other Precipitates***

**'Asylum under my tread': Silencios y Voces en *Echo's Bones and
Other Precipitates*, de Samuel Beckett**

Mar Garre García
Universidad de Almería
mar.garre@ual.es

Recibido 5 de junio de 2019
Aceptado 4 de abril de 2020

Resumen

Al analizar la poesía de Samuel Beckett, la crítica ha señalado la búsqueda del autor de su expresión propia más allá de las limitaciones del lenguaje y del tiempo. Sin embargo, sus poemas iniciales nunca han sido plenamente incorporados al análisis general de su producción poética. El propósito de este artículo es ofrecer un punto de vista diferente desde el que analizar *Echo's Bones and Other Precipitates* (1935), la primera colección de poemas de Beckett, en estrecha relación con el posible significado del término 'facultatif', utilizado por el propio Beckett en una carta para su amigo Thomas McGreevy para describir esta poética. Mi objetivo principal es el demostrar que Beckett entendió la poesía como un lugar de expresión personal y liberación, en el que le resultaba más sencillo describir sus pensamientos más íntimos. A este respecto, finalmente se considerará "Echo's Bones" como punto clave a través del cual se realizaría una definición general de la poética beckettiana.

Palabras clave: Samuel Beckett, *Echo's Bones*, poesía, facultatif, lenguaje poético

Abstract

When discussing Samuel Beckett's poetry, critics have noted the author's pursuit of his self-expression beyond the boundaries of language and time. However, his early poetry has never been fully incorporated into general analysis of his poetic production. The aim

of this essay is to offer a different viewpoint from which to consider *Echo's Bones and Other Precipitates* (1935), Beckett's first collection of poems, in close connection with the potential meaning of the term 'facultatif', used by the author himself in a letter to his friend Thomas McGreevy to describe this poetry. My contention is that Beckett's early poetry was for him a sheltered space of self-expression and liberation, where he could most easily describe his innermost thoughts. In this respect, "Echo's Bones" will be ultimately considered as a key point at which to attempt a general definition of Beckett's poetics.

Keywords: Samuel Beckett, *Echo's Bones*, poetry, facultatif, poetic language

1. INTRODUCTION

Echo's Bones and Other Precipitates is a collection of poetry by Samuel Beckett first published in 1935. The main issues relating to its creation, and the images, topics and allusions therein, have been discussed by academics and scholars, Fletcher (1964) and Lawrence E. Harvey (1970) being pioneers here. The landscapes, characters, emotions and experiences portrayed in this series of poems suggest the existence of an erudite and anxious Beckett who had previously shown his writing abilities in both early prose and poetry. Years of solitude, emotional disturbances and a succession of journeys from his native Foxrock to Dublin, Paris and London, alongside the numerous personal dilemmas concerning the search for his own writing voice, as well as those arising from family and social spheres, could eventually foster a fertile environment for the young Beckett to conceive of a collection of poems influenced by literary sources such as Dadaism, Tristan Tzara, James Joyce, André Breton, René Clavel, Jack B. Yeats, Ezra Pound and Paul Eluard. Beckett's poetic output is comparatively brief in comparison to his prose and works for theatre, and remains relatively unknown to the general reader today. Although his novels and plays have been extensively examined by critics for many years, Beckett is unfortunately considered to be an extremely erudite poet, the creator of enigmatic verse, complex in structure and difficult to understand. In fact, his early lyrics recall the Ancient Greek poets, the Provençal 'aubes' and an iconoclastic universe of parallelisms, internal dichotomies and almost inscrutable similes, filtered through literary references—Dante and Beatrice, Romaine poems, Surrealism and Unanimism—and the influence of art—Rembrandt, German expressionists, Cézanne and Ruysdael, among others.

Within the poems written by Beckett during the early 1930s, the collection *Echo's Bones* remains a cryptic case, though many theories have been formulated in an attempt to shed light on the basis of the poems' complex structure and the vast array of motives which might have inspired Beckett to set out an enthralling succession of human dilemmas and de-naturalized icons. One of these icons concerns the Ovidian myth of the nymph Echo and Narcissus, which has a profound influence on the poems in this collection, particularly the last one, 'Echo's Bones'. While 'Alba', 'Sanies', 'The Vulture' and others might feasibly be said to have a closer connection to the author's inner universe and emotional concerns, 'Echo's Bones' is perhaps a more appropriate starting point from which to address each poem. Indeed, 'Echo's Bones' appears as the last item, whilst it was actually the first to be written. The poems in this collection chiastically connect and even their themes are thematically associated; not only was 'Echo's Bones' written first, but 'The Vulture', the first poem, was written last –Kosters (2018: 138). Consequently, "the first and last poems of six lines and five lines, respectively, act as a kind of frame for the whole" Pilling (2012: 259). In this respect, 'Echo's Bones' is a useful point of departure to understand the poetic cosmos constituted by each of the poems in the collection, because it was written first, but it also contains the essence that Beckett wants to transmit in the collection. Interestingly,

The thirteen poems of Echo's Bones (1935), which in their separate titles recall the wandering songs of the twelfth-century troubadour undergoing the trials of exile in 'No Man's Land', display this spatial listening to beginnings and endings, to movement and stasis, to inner and outer pressure. Knottenbelt (1993: 35).

In the early stage of this analysis it seems necessary to set up a reference point in the enigmatic journey which is to become the speaker's personal search for his own identity in these early poems, for Beckett remained loyal to a specific question throughout his career—who am I?—especially during his first years as a writer, filled as he was with the impelling need to express himself, 'spluttering' his inner thoughts on a piece of paper rather than sketching an outlined compilation of poetic works following traditional approaches. Notwithstanding his inexperienced adherence to experimentation and unusual techniques, the young Beckett still considered his first poems 'facultatif', as expressed in a letter to his close friend Thomas MacGreevy on October 18th 1932.¹As Pilling (1999) has argued, "Beckett's early poems in English make uncomfortable reading

¹This letter will be referenced throughout the essay for its strong involvement in Beckett's perception of his early poetry.

in large part because he himself was profoundly discomfited by writing them and by the emotions that had prompted him to write them" (16). Although he himself had the impression of being in some sense devoted to formalism in writing,² the truth is that Beckett reached a naturalness of expression in these poems which was far from being accomplished in his many other literary works –Hunkeler (2008: 133), in that he tended to liberate his deeper anxieties and inner affections in his verse, "the ne plus ultra of genres, the medium in which greatness was most difficult to acquire, but imperishable once acquired" Pilling (1999: 16). Interestingly, Beckett was only able to break the chains of erudition and formalism and provide his verse with wholehearted verbalization after his father's death in June 1933, the basis of which would eventually become the 'precipitates': "verse is living 'precipitate' (Beckett's term) of living thought" Fletcher (1964: 325).

The aim of this essay is presenting a new approach to Beckett's early poetry in *Echo's Bones*, a different viewpoint from which to consider the whole collection. The idea of poetry as a shelter will be of paramount importance in the interpretation of the poems. Hence, the objective is to tentatively establish correspondences between his voice as an author and the desperate, grieving voice of the nymph Echo by revisiting theories that already exist on the study of the collection, giving an account of the main paradigms, figures and motifs present in these poems, and ultimately discussing the notion of 'facultatif', used by Beckett himself in his letter to MacGreevy to describe this early collection.

2. *ECHO'S BONES: EARLY POEMS FROM A TRANSITIONAL PERIOD*

As noted above, the collection *Echo's Bones and Other Precipitates* was first published in 1935 by Europa Press (Paris). There is a central motif for the whole collection: "the infinite decomposition of the universe faced with the inquisitive gaze of the poetic-self" Monrós (2016: 156, my translation). In this disintegrated reality, the poet decomposes the bodies of other beings and objects surrounding him until their bones become the extant residue of their corporality: stones. While this process occurs, the reader witnesses a parallel decomposition: that of the language. Thus, there exists an internal dichotomy between body and mind, and the self and language. This is a process of experimental

²In connection with Beckett's formalism in writing, Nixon (2015) has claimed: "Beckett's early poems (...) are similarly marked by verbal virtuosity, self-consciousness, learned allusiveness and an attempt to poetically treat the tensions between subject and object" (76).

deconstruction in which the poet experiences a double metamorphosis with reminiscences to the Ovidian myth; physical objects change and degenerate, and so too does the language.

This early collection could be influenced by a series of episodes and other determining factors in Beckett's early life. One of these is the exaggerated erudition of the young Beckett, having attended the classes of Professor Rudmose-Brown at Trinity College from 1923 to 1927, learning from the most brilliant academic sources and acquiring an array of notions of literature, art and philosophy. However, other calamitous circumstances that took place during the period 1931-1935, recounted by one of his most renowned biographers—James Knowlson—prepared the ground for the expression of his internal turmoil in the poems in *Echo's Bones*: his resignation from a promising academic career at Trinity College in 1931—feeling tired and unfocussed on the task of teaching, his depressing trip to London in 1932, the repeated disagreements with his mother, May Beckett, his continuous failures in love, and the lasting difficulties he had in publishing his writing. Among this succession of unfortunate circumstances, one from which it was especially difficult for Beckett to recover was the death of his father in June 1933. From this moment on, he experienced a transformation, not only in his life, but also in his writing: the transition from the youthful period to adulthood, in which he developed a mature, less pretentious and more natural expression.³ Hence, the poems in *Echo's Bones*, written during this crucial moment in his life, "occupy a liminal space between his early and mature writing" Margarit (2006: 72, my translation), representing a kind of chain between the erudition of the Trinity collegiate and the sincerity and plain—although by no means easily comprehensible—expression of a self-constructed individual.

In terms of his literary aesthetics, he had previously defined his poetic conceptions in his essay *Recent Irish Poetry* (1934) and in his early poems 'Whoroscope' (1930), 'Yoke of Liberty'—an initial version of 'Moly'—(1931), 'Hell Crane to Starling' (1931), 'Casket of Pralinen for the Daughter of a Dissipated Mandarin' (1931), 'Spring Song' (1931), 'Text' (1932), 'Gnome' (written in 1932 and published in 1934) and 'Home Olga' (1934), written during these years of initial experimentation with poetry.

³From the death of his father onwards, and after a long period of inactivity in writing, Beckett experienced the inner necessity of expressing himself, as he asserted in the letter to MacGreevy previously cited, in which he affirmed that he had "nothing to say but the itch to make" (Harvey 273) and to read for the sole purpose of delight, not to get inspiration. Perhaps the plain assertion he made in the letter, and his underestimation of his own writing, has somehow drawn attention away from the collection *Echo's Bones* in terms of its relevance in literary criticism.

Incidentally, during the years of solitude and personal introspection which followed his withdrawal from his parents' house and the death of his father, Beckett attended psychoanalysis sessions from doctor W.R. Bion at Tavistock Clinic (London), which would be also be reflected in the poems in *Echo's Bones*. As Monrós observes, "the tendency towards reclusion and isolation which Beckett associates as vital experiences will be depicted in the journey through the internal life that he himself eventually discovers while writing *Echo's Bones*" (155). Hypothetically, these sessions of psychoanalysis might have led to Beckett's intention to establish a division between body and mind in the poems in this collection. The split body suffers the decrepitude of the world it inhabits. The monstrosity of a universe breaking down as depicted here is a recurrent image in the poems; "through the decomposition of the world, the elements belonging to the world isolated from the self eventually show their actual deformity" (155).

Similarly, the poet undertakes two different processes of dislocation and displacement in these poems. In his early verse, Beckett did not adhere to the cultural tradition of his native Ireland, but removed both his poems and himself from the typical images associated with the poetry of his time: the sense of rootedness, the description of objects and landscapes, the ethereal veil of nostalgia, folklore and familiarity represented in scenes of rural life and mutual comradeship. Instead, Beckett takes his writing from this stereotypical narrative and deepens it into an innovative form of expression: that of the spirit, located nowhere, belonging to a wandering individual in his personal search for shelter and isolation from a world which does not meet his expectations. Indeed, descriptions of places and characters are not frequent in *Echo's Bones*, for Beckett had become accustomed to asserting something else in these poems. He felt compelled of giving an account of what he needed to express instead of describing the characters and atmospheres in detail, as traditional poetry has it. So, as Pearson (2015) notes, the removal or displacement in *Echo's Bones* is both historical, in that Beckett attempted to escape from tradition, and personal, since he felt the need to retire from the universe surrounding him and break the rules of convention: he was longing for experimentation and self-expression (108).

Despite his inability to get his material published, Beckett remained true to his personal style and even created new forms of poetry by expressing his intimate thoughts. Not only was the content of his poems outrageously eccentric, but the formal parameters of his verse were too. In *Echo's Bones*, the rhyme is "wrenched" and the paused rhythm focuses

on the “pressure of time in space” in a continuous ‘moving back – moving forward’ succession, with a static point of no return (Knottenbelt 1993: 37). The typographical arrangement of the verses as well as the multiple blank spaces around and within them reinforce the numerous wandering silences found in the poems. The essence of failure, continuously present throughout Beckett’s literary development, is also present in the rhythm and cadence of *Echo's Bones*, for the inertia of following and not surrendering to life’s tribulations can also be found in the tired, iambic measure of his verse (36), as well as in a language full of obscure images and mourning figures —skulls, prostitutes, beasts and physical degradation.

The syntax in these poems is equally complex and hard to make out, and the rhetorical figures are scarce and limited; alliteration and allusions appear as proof of the “Dantean baggage” present in Beckett’s poetry in ‘Alba’ and ‘Dortmunder’ —Lawlor (2007: 229) –, perhaps two of the most significant poems for Beckett, together with ‘Enueg I’ (letter to MacGreevy 1932). In fact, the two poems have a similar structure: anticipation of the arrival of the female figure, consummation of the action, and transformative disappointment (228).

With respect to the sources from which Beckett drew inspiration, we might include, to name the most significant, Dante’s *Divine Comedy*, the Medieval Provençal genre and the tradition of the troubadours as recorded in ‘Alba’ and ‘Enueg I’, Biblical sources —especially for the repeated allusions to the figure of Jesus Christ—, Ovid’s *Metamorphosis*, *Les Illuminations* of Rimbaud, Mallarmé, Eluard, Goethe, and “Schopenhauer’s explanation of the possibility of escape from the domination of the will” —Lawlor (2007: 234).

Another original feature of the collection is the innovative structure Beckett created for the poems, which would survive in many of his later works, for example, the *mirlitonnades*, in which the haiku structure is maintained. The precipitates are a new typological poetic concept, one which transcends the definition of a chemical process (according to *Collins Dictionary*, ‘to precipitate’ means “to cause a slightly soluble substance to become insoluble, as by heat or by a chemical reagent, and separate out from a solution”) to model the existing matter of literary exercise into verse. As Pilling notes:

(...) he began to take the implications of the word ‘precipitates’ seriously, treating precipitates as first-order activities, rather than just ancillary add-ons or afterthoughts. Almost all of Beckett’s poems after *Echo's Bones* take a ‘precipitative’ form, and in the event only very limited revision of them was called for (...) (2015b: 25).

As a matter of fact, the precipitates are basically the linguistic residue of a whole procedure of self-alienation and poetic expression: the proof that something actually existed, as Echo's bones and voice are the only remnants of her existence. According to this peculiar poetic construction, the poems in the collection are outlined as follows: 'The Vulture' would serve as a prologue, while 'Enueg I' and 'Enueg II' act as a pair. The same occurs with 'Sanies I' and 'Sanies II'. Similarly, 'Serena' I, II, and III are interconnected. On the other hand, 'Alba', 'Dortmunder' and 'Malacoda' occupy an intermediary status, not because of their position in the collection, but because they are unique and essentially distinctive. Finally, 'Da Tagte Es' and 'Echo's Bones' make up the epilogue. In the following sections, the main themes, images, motifs and other aspects relating to the content of the poems will be discussed.

2.1. The poems

The thirteen poems in *Echo's Bones* cover a variety of topics and themes, some of them sharing similar characters and common subjects. Perhaps the key here is not to try to interpret the poems, but to consider them as fragmented pieces of self. As we shall see, the main poem 'Echo's Bones' clearly transmits this idea, for it might help to sustain the theory that Beckett could be building a shelter to protect his thoughts from the violence of the world he inhabits. This section will provide some orientation to the poems' main topics, this in anticipation of what will follow in the analysis of Beckett's potential perception of poetry as a refuge.

'The Vulture' opens the collection, though it was the last poem to be written, as noted above. This poem is inspired in Johann Wolfgang Von Goethe's poem 'Harzreise im winter' ('Winter Mourning in the Harzreise Mountains'), written in 1777. In 'The Vulture', Beckett establishes a dichotomy between the flying vulture—which would correspond to the poet himself—and his prey: the words (Margarit 79). In this respect, the poet is seeking his most valuable object of desire while he 'flies' around his verse; that is, he is looking for the unattainable words. Similarly, as Hunkeler had asserted, this dichotomy also extended to the elements of the sky and the earth, in the sense that the poet is metaphorically in the sky and his prey—the words—are down on the earth (137): "of my skull shell of sky and earth" (Beckett 2012: 23). The man here is a microcosm, an individual representing the whole universe and all the elements, eventually undertaking a play of deconstruction in which the opposition is placed within the mind of the poet. Hence, the skull which Beckett

mentions is essentially a kind of recipient containing the sky, the earth and the vulture's hunger. Here, the apparent opposition between the earth and the sky is depicted as a projection of the established order within the chaos and the inner life of the poet, who endures a desperate existence in a world he would like to embrace –Talens (2000: 26).

Alternatively, 'Enueg I' begins with the word 'exeo', which in effect summarizes the central idea of many of the poems in the collection. From the Ovidian 'Metamorphosis', the poet retells his long imaginary pilgrimage through Dublin with images of putrefaction, desolation and exile:

*Above the mansions the algum-trees
the mountains
my skull sullenly
clot of anger
skewered aloft strangled in the cang of the wind
bites like a dog against its chastisement (6)*

The protagonist, radically agitated by the spasm presented in the first line of the poem, cannot endure his pain, and this is his main reason for escaping. He involuntarily abandons the world which he inhabits, looking for a possible reconciliation with suffering. However, such a solution seems unattainable; he is tired of his own existence within the futility and deformity in the world: "tired of my darling's red sputum" (6). Throughout the poem, he represents an exiled man, thus creating an abyss between the superficial reality and his private thoughts, being socially annulled within the vastness of the cosmos: (...) "I trundle along rapidly now on my ruined feet / flush with the livid canal" (6).

The exterior world is perceived as strange and distant from him. 'Enueg II' continues this displacement from the outer reality, with unusual and violent images and allusions to religion: "the prey of policemen on the lookout for vagrants in 'Enueg II,' the narrator is like that other social misfit, Jesus Christ, and plods on until he lies exhausted on O'Connell Bridge" –Harvey (1970: 150).

'Alba' is among the poems that Beckett himself most valued, together with 'Enueg I' and 'Dortmunder'. The poem has echoes of the troubadours' Provençal tradition of 'aubes' or dawn songs and is inspired by Beckett's youthful affair with Ethna MacCarthy, an impossible love with the girl he met when a student in Dublin, in 1923. Ethna was a medic

and fellow Trinity College student, and is said to have been Beckett's first love.⁴ However, the relationship never strictly materialized, and Ethna would eventually marry Con Leventhal, one of Beckett's closest friends. Though he always respected their union, it would take Beckett a long time to be cured of his love for Ethna. This feeling of the impossible would also influence the poems 'Serena I' and 'Serena II'. In the verses of 'Alba', Ethna is transformed into the idealised Beatrice of Dante's *Divine Comedy*, whose arrival at dawn he is impatiently expecting: "before morning you shall be here" (10), he sings under the veil of the moon. However, the poet's expectations are not met, and he feels the discontentment of unconsummated love and weary deception:

*(...) shall not add to your bounty
whose beauty shall be a sheet before me
a statement of itself drawn across the tempest of emblems
so that there is no sun and no unveiling
and no host
only I and then the street
and bulk dead (10)*

Something similar occurs in 'Dortmunder', whose action is located in a brothel or an exotic public house. This time, idealised love is not the central element of the poem, but rather an encounter with a prostitute: "she stands before me in the bright stall" (11).

'Sanies I' and 'Sanies II', on the other hand, represent the poet's attempt to heal the wound inflicted on him by the world and humanity. Both poems explore two of the crucial events in every individual's life: weaning and death. Beckett wrote this poem when he came back to Dublin in 1933 after resigning from Trinity and faced the shock of meeting Ethna, now married to Leventhal. Likewise, 'Sanies II' recalls the memories of his first experience in Paris as lecturer at the École Normale Supérieure in 1929. Once more the brothel theme is present, with recollections of brothels in Dublin and Germany, where the reader not only finds degradation in the outer world, as in the 'Enuegs', but also the degradation of the female figure and love:

⁴In words of Knowlson, "During his undergraduate years, Beckett first fell in love. It is almost impossible to discover exactly when he succumbed to the spell of Ethna MacCarthy, although it was probably soon after his arrival at Trinity College" (72). Moreover, "Beckett, on his own admission, adored Ethna, but said that the relationship with her never became a sexual one" (73). Despite her marriage with Leventhal, Beckett's affection for Ethna would last a lifetime, until her premature death in 1959.

*I see main verb at last
 her whom alone in the accusative
 I have dismounted to love
 gliding towards me dauntless nautch-girl on the face of the waters
 dauntless daughter of desires in the old black flamingo
 get along with you now take the six the seven the eight or the
 little single-decker (Sanies I, 13).*

The 'Serena' poems –I, II and III– follow, though they hardly equate to the normal definition of the word 'serena' in their meaning.⁵ In these poems, Beckett associates contemporary figures from psychoanalysis with animals from the London zoo. Some of the major features of the poems are the constrained charm of Ireland in 'Serena I', the siren ring of 'Serena II' and a poet eventually succumbing to the attractiveness of Siren Island in 'Serena III', where sexualised and mythological imagery mixed with a tone of great disappointment apply to the process of artistic creation: "the tide making the dun gull in a panic / the sands quicken in your hot heart" (20). Indeed, art here is still faced with the impossibility of life itself; it "keeps on the move" (20).⁶

However, as commented above, continuing with life was not an easy undertaking for Beckett after his father's unexpected death, an event which hastened the creation of 'Malacoda',⁷ and which, together with the two last poems in the collection, is his personal attempt to express the desolation of his loss. 'Malacoda' is the transformation of the Dantean demon into the gravedigger who will bury William Beckett's corpse at his funeral. 'Malacoda' lives in hell and comes to the surface to guide the dead ones, thus making us question whether this world is part of the 'Inferno' described by Dante, which is indeed a constant issue throughout *Echo's Bones*:

*(...) to cover
 to be sure cover cover all over
 your targe allow me to hold your sulphur
 divine dogday glass set fair
 stay Scarmilion stay stay
 Lay this Huysum on the box
 mind the imago it is he*

⁵ A 'serena' is a Provençal evening song in which the lover expresses his sadness during the day while he awaits the night, when he will meet his lover. Moreover, a 'serena' (siren) is a dream sequence in 'Purgatorio' by Dante –Pilling (2012: 282).

⁶ 'Keep on the move' is the last verse of 'Serena III'. Once again Beckett's philosophy of 'going on' is present, as it would be throughout his literary career.

⁷ The name 'Malacoda' is derived from canto XXI of Dante's 'Inferno' in *Divine Comedy*.

*hear she must see she must
all aboard all souls
half-mast aye aye
nay (21).*

'Da Tagte Es' was inspired by a refrain of the medieval poet of Austrian origin Walther von der Vogelweide, 'Tagelied': 'Nehmet, Fraue, diesen Kranz' ('Take, Lover, this Wreath'). The original poem presents a dream vision of a young woman whom the poet brings a wreath of flowers. However, the poet eventually mourns in disappointment when realizing the impossibility of blending the oneiric and the real worlds. Beckett appropriates this same sense of disappointment by representing a withdrawal towards another world, towards death: "redeem the surrogate goodbyes" (22).

Finally, 'Echo's Bones' constitutes the finishing touch for this procession through human anxieties, frustrated desires and eternal longing for redemption and liberation, one which has entailed wandering around the streets of London, Dublin and Galway. 'Echo's Bones' is the Beckettian retelling of the Ovidian myth, the climax of a dreadful succession of mourning voices, phantasmagorical images and deconstructed places. Here, decomposition reaches its highest point when "their muffled revels as the flesh falls / breaking without fear of favour wind" (23). Thus, the final result of the whole process of decomposition of the world and of the individual is now made explicit. Although this poem has not been as highly valued as others, like 'Alba' and 'Dortmunder' – which had "something arborescent or of the sky" (letter to MacGreevy 1932) – there is reason to believe that it summarizes the essence of this collection, for Beckett feasibly built a shelter to cover his verse from the violence of the outer world: "asylum under my tread all this day" (23). The "asylum" the poetic persona has created beneath his futile existence might be a way to find consolation and intimacy in isolation. This issue will be analysed in further detail in the following section, since Echo's words and silences are the guiding thread and the structural element of the poems in *Echo's Bones*, where Beckett merged his greatest tribulations concerning human existence and the decay of a denaturalized world, devoid of compassion and freedom.

3. 'ASYLUM UNDER MY TREAD': POETRY AS A SHELTER

*Asylum under my tread all this day
their muffled revels as the flesh falls*

*breaking without fear or favour wind
the gantelope of sense and nonsense run
taken by the maggots for what they are*
(Beckett 2012: 23)

'Echo's Bones' was the first written poem of the collection and deals with a variety of topics concerning ideas about the self, the "loss of the beloved", and "the metamorphosis of the lover through suffering caused by frustration of desire" (Harvey 70). This poem recalls the Greek Ovidian myth of Echo and Narcissus in *Metamorphoses*:⁸ the graceful nymph Echo secretly loves Narcissus and mourns his love, but she is sentenced by the goddess Juno to repeat every sound she hears. Being rejected by Narcissus, Nemesis, the goddess of revenge, put a spell on him: when reflected in the waters of the river, he would fall in love with himself and become absorbed by his own image. But this fatal event only made Echo's obsession with Narcissus grow to exaggerated proportions; the nymph lost her youth and beauty as the years passed. Her love for Narcissus remained alive although her body withered and she was reduced to bones; the existing matter of her whole being was now a mixture of the physical degradation of her body and the reverberant echo of her grieving voice. Recently, Patricia Novillo-Corvalán has emphasised the existing connection between the Classic legend and Beckett's poem:

Alluding to the Ovidian myth of 'Echo and Narcissus', in which Echo is transformed into a pile of bones as a punishment for her excessive chatter, and written shortly after the death of his father on 26 June 1933, the poem is concerned with the post-mortem putrefaction of the human body (2019: 90).

Interestingly, Novillo-Corvalán connects the topics of loss, mourning, putrefaction and death represented in 'Echo's Bones' to the choices Beckett made to translate a poem entitled 'Before a Corpse', attributed to the Mexican poet Manuel Acuña Navarro: both the title "together with the poem's preoccupation with bodily decay and transformation" (90) bear comparison with the images and motifs represented in 'Echo's Bones' regarding the decomposition of flesh and the decay of material constructs: "their muffled reveals as the

⁸ It might be useful here to consider Pilling's (2015a) observations on the relation between Beckett and the Ovidian myth: "Beckett's sallies into classical literature are few and far between, but Narcissus and Echo served him exceptionally well as a narrative constellation emblematic of his own spiritual condition, and indeed proved much more useful to him in the long run than the ragbag of doublets -Damon and Phythias, Pylades and Orestes, Nisus and Euryalus- that he had found in a cluster in the third book of Robert Burton's *The Anatomy of Melancholy*" (6).

flesh falls / breaking without fear or favour wind" (23). Echo's body, first transmuted into dead flesh and eventually converted into stones, represents a process of putrefaction with the negative connotations this word conveys: death, corruption and deterioration. However, the nymph ultimately finds redemption when the last particles of her body are reduced to ashes and only her bones remain. Thus, petrification is a purifying process that removes any hint of putrid flesh and manifests the existence of solid, material bones as the only evidence of Echo's grief.

In the early years of his life, Beckett developed a notable attraction to and need for solitude, mixed with an authentic devotion to the sea and to the process of petrification. When a child, "he recounted how he used to take stones of which he was particularly fond home with him from the beach in order to protect them from the wearing away of the waves of the vagaries of the weather" (Knowlson 46). It might be plausible to connect this anecdote from his childhood with an adult desire to protect his icons and thoughts from the space without, keeping them safe from reality. And when we speak about his icons, we refer to three specific concerns: lost love, metamorphosis, and art, as Harvey (69-71) puts in. As a result, we can tentatively claim that Beckett might be building a safe space within his poetry where his deepest anxieties and afflictions coexist, not in harmony, but in despair. Even in despair, the poet would free his mind and pursue relief and self-liberation through metamorphosis. Indeed, the hypothesis here is that he might be appropriating the Ovidian metamorphosis in a very specific way: his words touch his verses and emotions, subsequently suffering a transformation. In the long run, these expressed emotions experience a cathartic process of release and are eventually transformed into residues; they become the extant matter of the poet's lament, the bones, the precipitates, the wandering voice of Echo.

In some sense, both Echo and Narcissus, in their parallel stories, represent the archetypes of the poet's main concerns: frustrated love and desire, a yearning for ideal beauty—beauty of expression in terms of Beckett's verse—, and eventual sickness, aging, and death. Nothingness. In fact, most of the poems in *Echo's Bones* are connected with the impossibility of attaining love. Echo's true love for Narcissus becomes an unconceivable ideal, a mere reflection of his own image in the waters. But not only is her love transformed: Echo herself is eventually metamorphosed through grief and unfulfilled desire. Her anxieties and illusions are now a long chain of frustrated hopes derived from

the acceptance of true reality. Decay, oblivion and abandonment become central elements in the verses, in the same way as they would be at the core of Beckett's later writing.

There is compelling biographical information to suggest that Beckett's voice in the poem might conceivably correspond to Echo's lost voice. During the whole of his literary career, he had an interest in the importance of language; finding the correct words to express himself was evident not only in his prose works, but also in his poems – 'Cascando' and 'What is the word?', to name just two, published in 1963 and 1989, respectively—. One of his major concerns was related to the possibility of expressing the inexpressible, as he had reflected it in one of his early essays –*Proust* (1930). Through the development of his writing, he endured a personal battle between the need to put into words his emotional turmoil and his arduous commitment to the appropriate use of language. In this respect, the poet reasonably perceives the language as something external to himself: an effusion of words belonging to others, not his own voice. Writing, then, becomes a burdensome crusade to find his own identity and to say what he has in mind. A Pulido (2016) comments, the last poem, 'Echo's Bones', enhances an interpretation on "the problem of language" presented in the whole collection (105).

After a kind of pilgrimage to escape the places he inhabited, the voice speaking in the poems is reduced to the repetition of other voices, strange and unknown. Pearson (2015) invokes this lyrical practise of displacement when he notes "Beckett's aesthetic of placelessness" (104) in an attempt to reject the boundaries of the places where the poet lived, and thus to embrace the human dislocation towards cosmopolitanism and self-encounter. Although it is consistent to believe that "throughout *Echo's Bones* Beckett undermines any strategy of personal deliverance that the speaker might derive from the natural world" –Hutton-Williams (2016: 31) –, the poems in this collection are imbued with an atmosphere of disorientation, displacement and expatriation which tentatively guides the poet to break with the burdens of tradition. In this respect, the narrative voice here begs not for recognition, but for the free expression of its intended message, hitherto silenced in obscurity and censorship. Additionally, dislocation might also be understood here in relation to the writer's purpose "to move beyond the boundaries of what is consciously known" Mays (1984: 22), deriving from detachment to the exploration of innovative forms of poetic expression.

Hence exile, the need for self-expression, and final resignation, are blended to portray a fight between "the poet's inner world and the outside world" (153). The hypothesis here is

that, unable to make his own voice louder than the outer world's sounds, the author eventually confirms that everything is subject to time; decay and oblivion constitute a human duality in their own strangeness. Something similar occurs with Echo. The cursed nymph, devoid of her bodily features and terribly doomed, remains isolated in despair and nothingness. Only her bones and her voice wander through the memories of unattained love and sorrow: "Echo is forced to depart from love as love is forced to depart her -the bones remain, and so does Echo's: the cries, the 'other precipitates': 'Alba', 'Dortmunder', 'Cascando' –Kosters (1992: 95) –. These 'precipitates', filled with 'Dantean' images and allusions, correspond to a lyrical exercise in introspection and intimacy; in these early poems Beckett is more intricately obscure and committed to his own deep concerns than in his later poetry. "The poem looks ahead, starts to speak for itself, the poet being consciously aware of the lack of space between his eye and the head he looks into", as Kosters describes it (99).

My contention is that Beckett dehumanizes the language in his journey into the world's petrification in search of new ways of recovering elements of himself and those of reality in decomposition. However, as Pulido asserts, he does not find in silence a moment of absolute realization, this being the reason why he cannot wholly renounce to language (164). In the poem 'Echo's Bones', the images presented are as violent and explicit as they are in other poems in the collection: we are witness to flesh falling, a gantelope –an emblem of "sense and nonsense" – running or, more appropriately, escaping, while the maggots surround and consume this scene of decay and decomposition. A deforming echo is a central motif here, an echo in which words are reduced to a language which is constantly repeating and transmuting. Matter, the solid residues, are reduced to a formal and thematic repetition. Also, the poet's internal world is superposed on reality, and memory and outer elements merge in poetic images, thus offering a double vision of reality and of the poet's visual perception.

Echo is the representation of frustrated human desires and overwhelming anxieties. Her bones are the materialization of unfulfilled wishes and her voice the ethereal result of her vane attempts to obtain what she wanted. She does not exist now, but that voice, those bones, remain as proof of her prior existence and all that she represented in life. The same occurs with Beckett's poetry. His literary language is the surviving demonstration of this overlapping of hopes and unrequited ambitions. For all this, it could be assumed that poetry in *Echo's Bones* could be considered as a safe space for the author, a sheltered place

where he sets down his internal turmoil. It is the closed cave, on the eroded walls of which he carves incomprehensible messages and splutters his deepest emotions, in complete loneliness.

3.1. The notion of 'facultatif'

In the letter to MacGreevy Beckett wrote on 18th October 1932, mentioned above, Beckett described his own poetry as 'facultatif'. Although this definition has already been discussed by critics, there is no plausible explanation as to what the Irish author wanted to say here. Our intention is to offer a new approach, since it can provide clues to interpret the whole collection:

(...) Genuinely again my feeling is, more and more, that the greater part of my poetry, thought it may be reasonably felicitous in its choice of terms, fails precisely because it is facultatif. Whereas the 3 or 4 I like, and that seem to have been drawn down against the really dirty weather of one of these fine days into the burrow of the 'private life', Alba & the long Enueg & Dortmund & even Moly, do not and never did give me that impression of being construits. I cannot explain very well to myself what they have that distinguishes them from the others, but it is something arborescent or of the sky, not Wagner, not clouds on wheels; written above an abscess and not out of a cavity, a statement and not a description of heat in the spirit to compensate for the pus in the spirit. (...) (2009, 134).

In this respect, Hunkeler proposes a distinction between the 'facultatif' or 'construit' poems and those poems in which the act of writing represents an absolute necessity for the author—the poems 'Alba', 'Enueg I', 'Dortmunder' and 'Moly', which is a first version of 'Yoke of Liberty'— (134). Beckett would adopt Eluard's approach and distance himself from the academicism and intentionality of Mallarmé's poetry. As Hunkeler comments, Eluard is the starting point for Beckett in writing his poems; not a prefigured model that he would blindly follow, but an inspiration far from the impelling intellectualism of his time (135). In fact, Fletcher (1964) remarks that "Beckett, who translated Eluard, owes a lot to his unique brand of wry, laconic tenderness and melancholy" (325).

Similarly, it is enigmatic the concept of "something arborescent or of the sky" he uses to describe some of the poems, these perhaps being the ones in which he may have felt more emotionally involved because they are inspired in his love for Ethna MacCarthy and in encounters with prostitutes during some of the difficult moments of his youth. He refuses all rhetorical artifices and grandiloquence, embracing instead the simplicity of the

assertions, not the magnificence and mannerism of descriptions. As Pilling (2015b) has observed, "one way of making 'statement' and 'image' coincide was to re-think what the image needed to do, an issue which Beckett found it easier to address in the non-verbal medium of painting" (26). This relation between painting, statements and images seems coherent if we take into account Beckett's admiration for all forms of artistic creation. Consequently, he establishes a correspondence between the literary art –or putting his thoughts into words– and the creative work of writers and painters like Jack B. Yeats, whom he profoundly admired and whose paintings had a great impact on his imagination, for they inspired him to elaborate on the affinities between the artist and the world (Knowlson 160). Additionally, Pilling (1999) says that he "sought to avoid anything that could be called 'facultatif': optional, discretionary, non-essential. His difficulty was, that in seeking 'a statement and not a description' (same letter), he could not wholly liberate himself from descriptive or, more broadly, enabling gestures" (18).

After writing 'Whoroscope' –published in 1930–, things changed for Beckett, since he started to value his poems in some sense, perhaps because he felt more emotionally attached to 'Alba', 'Enueg' and 'Dortmunder' than to his earlier poetry. However, the objective here is to explore his intentions when he confessed to MacGreevy that his poetry was 'facultatif'. The term comes from French, a language he spoke perfectly. Literally, 'facultatif' is something 'optional', non-necessary. In this sense, his early poems are something he could have avoided, something "that may not happen or be, contingent" (*Collins Dictionary*). Nevertheless, 'Alba', 'Enueg' and 'Dortmunder', to name just a few of his most valued poems, were not optional poems. As he said, they were written under his own irrational necessity of putting into words his feelings and coming up with terms for his internal dichotomies. Obviously, the disappointment he felt when he met Leventhal with Ethna MacCarthy, the Dantean muse he transformed into the central character of 'Alba', was not something optional. His years of solitude, the searching in his personal life, in a vague and overwhelming atmosphere, filled with disenchantment and despair, were not an option. One might even speculate from his biography that resigning from Trinity and escaping the family house were not options for him. Wandering around the streets of London, alone and depressed, was not something optional. He felt the need to do it, as he

also needed to express the grief and feelings of absence and loneliness after the death of his father in 'Da Tagte Es' and 'Malacoda', because he could not explicitly talk about him.⁹ However, a close reading of his verse together with the existent theories by other critics above mentioned might suggest that Beckett takes refuge within his own words, inside his verse, deep in his thoughts. He skilfully transformed the Ovidian myth into a paradoxical representation of life's affairs: the constant human metamorphosis which begins in the mother's womb will not stop until death. For death is the end of suffering, yet the poet wants his wounds healed in life after all. He endures a long journey in search of consolation, freedom and evasion, since his internal voice not only recalls the suffering and fatal events in the earthy world, but also knows that surrendering to pain is not an option; that would be something 'facultatif'. Beckett instead embraces the impulsive effervescence of the mind, the "spontaneous combustion of the spirit" (letter to MacGreevy 1932). This characteristic effusion of words would become a constant feature throughout his literary career. In the end, he would write more poems and leave this world after having wondered 'What is the word?'. However, Beckett would never be as passionately devoted to his lyrical oeuvre as he was in his youth, when he wrote *Echo's Bones*. This collection represents the transition from the initial stage of his life to the age of maturity and reaffirmation of himself as a whole individual, able to cope with life's concerns and emotional dilemmas.

4. CONCLUSIONS

This essay has taken as a point of departure Samuel Beckett's initial poems in his early collection, *Echo's Bones*, published in 1935. The main themes, characters, places and motifs found in the verses therein are exile, 'subject-object' rupture, disillusion and disappointment, the decay of a dying world depicted as a spectacle of barbarians, depravation and violence, and are nowhere better represented except in the poem we have chosen as representative of the whole collection: 'Echo's Bones'. From this point of view, the poem acquires a new coherence that has not previously perceived. In this collection, Beckett might be building a shelter to cover his deepest afflictions, freeing his mind and pursuing self-liberation through a process of metamorphosis which echoes Ovid's myth.

⁹In a letter to MacGreevy (9th October 1933), Beckett alluded to his father's death and melancholically admitted that "I can't write about him, I can only walk the fields and climb the ditches after him" (165).

Additionally, the notion of 'facultatif', as he defined his initial poetry, has been discussed as a mode of rethinking the inspiration for Beckett's writing, derived from events in his life and the main worries and concerns that occupied him. Poetry in *Echo's Bones* is an exercise of liberation and constant definition of himself as an individual who suffers and perceives reality beyond the veil of tradition and academicism, and his verses are nothing less than the reaffirmation of a parallel reality existing in the poet's voice, mourning in lament and rather suggesting than affirming through his poetry. All in all, his bones—now transmuted into words— and his voice, which recalls Echo's own voice, are the literary evidence of his youthful tribulations, his verse being the only place where he could possibly find relief and redemption.

ACKNOWLEDGEMENTS

The research of this project was supported by CEI Patrimonio (University of Almería).

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- Beckett, S.** *The Letters of Samuel Beckett 1929-1940*. Eds. Martha Dow Fehsenfeld and Lois More Overbeck. New York: Cambridge University Press, 2009.
- Beckett, S.** *Collected Poems*. Eds. Séan Lawlor and John Pilling. London: Faber and Faber, 2012.
- "Facultative"**. Collins-Dictionary.com. Collins Dictionary, 2018.
www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/facultative. Accessed 28 October 2018.
- Fletcher, J.** "Beckett's Verse: Influences and Parallels." *The French Review*, vol. 37, no. 3. 1964, pp. 320–331.
- Harvey, L.** Samuel Beckett. *Poet and Critic*. Princeton University Press, 1970.
- Hunkeler, T.** "Quelque Chose d'Arborescent Ou de Céleste': Poésie et Poétique Selon Le Jeune Beckett." *Samuel Beckett Today – Aujourd' hui*, vol. 20, 2008. pp. 132–142.
- Hutton-Williams, F.** "Against Irish Modernism: Towards an Analysis of Experimental Irish Poetry." *Irish University Review*, vol. 46, no.1, 2016. pp. 20–37.
- Knottenbelt, E.M.** "Samuel Beckett: Poetry as a performative act." *Samuel Beckett Today*, vol. 2, 199. pp. 31–40.
- Knowlson, J.** Damned to Fame. *The Life of Samuel Beckett*. Simon & Schuster, 1996.
- Kosters, O.** "Whey of Word's: Beckett's Poetry from 'Whoroscope' to 'What is the Word.'" *Samuel Beckett Today*, vol. 1, 1992. pp. 93–105.

Lawlor, S. "Alba' and 'Dortmunder': Signposting Paradise and the Balls-Aching World." *Samuel Beckett Today – Aujourd' hui* 18 (2007): 227–240. Print.

Margarit, L. PhD thesis. *La poesía de Samuel Beckett. Silencio y Fracaso de una Poética*. Universidad de Buenos Aires, 2006.

Monrós Gaspar, L. "El mito de Eco y la escisión del sujeto. Representaciones del Silencio en *Echo's Bones* de Samuel Beckett." *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, vol. 11, 2006, pp. 149–67.

Nixon, M. "Ruptures of the Visual. Beckett as Critic and Poet". *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, edited by Dirk Van Hulle, Cambridge University Press, 2015, pp. 73-85.

Novillo-Corvalán, P. "The Cultural Politics of World Literature". *Modernism and Latin America: Transnational Networks of Literary Exchange*. New York: Routledge, 2019, pp. 78-103.

Pearson, N. "Haunting the Waterfront. Place and Displacement in *Echo's Bones* and *Les Nouvelles*." *Irish Cosmopolitanism. Location and Dislocation in James Joyce, Elizabeth Bowen, and Samuel Beckett*, University Press of Florida, 2015, pp. 102–23.

Pilling, J. "Beckett and 'The Itch to make': The Early Poems in English." *Samuel Beckett Today - Aujourd hui*, vol. 8, 1999. pp.15–25.

Pilling, J. "Early Beckett. The One Looking Through His Fingers", *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, edited by Dirk Van Hulle, Cambridge University Press, 2015 (a), pp. 3-18.

Pilling, J. "The Predator and His Prey: Strategies and Strangenesses in Beckett' s Early Poems." *Journal of Beckett Studies*, vol. 24, no. 1, 2015 (b), pp. 18–31.

"Precipitate." Collins-Dictionary.com. Collins Dictionary, 2018.

<www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/precipitate>. Accessed 28 October 2018.

Pulido Mancera, Á. L. "La Batalla Contra El Lenguaje Y Contra El Tiempo: Un Acercamiento a Los Poemas de Samuel Beckett." *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol.18. no 1, 2016. pp.147–170.

Talens, J. *Obra poética completa*. Madrid: poesía Hiperión, 2000.

"You were never anything ...you were never born!"

The Role of Memory in Selected Texts by

Eudora Welty and Alice Munro

"You were never anything ...you were never born!"

El papel de la memoria en una selección de textos de

Eudora Welty and Alice Munro

Ellen Matlok-Ziemann

Uppsala University

ellen.matlok-ziemann@edu.uu.se

Recibido 21 de febrero de 2020

Aceptado 24 de abril de 2020

Resumen

Inspirándonos en la *Phenomenology of Perception* de Merleau-Ponty, este artículo aborda cómo, en los relatos cortos de Eudora Welty "A Visit of Charity " y en los de Alice Munro, "Asphodel" y "The Bear Came over the Mountain", se utiliza la memoria para socavar el sentido de identidad de un personaje; o cómo el acceso a "nuevos" recuerdos puede fortalecer a los personajes diagnosticados con demencia. Los relatos demuestran no solo cómo el acceso a la memoria permite a los personajes comprometerse en un futuro, sino también cuáles son los peligros si un personaje parece estar bloqueado en el pasado. Estos textos muestran además cómo la negación de las memorias compartidas se emplea de diferentes maneras.

Palabras clave: memoria, tiempo, envejecimiento en literatura, filosofía de la percepción.

Abstract

Drawing on Merleau-Ponty's *Phenomenology of Perception*, this paper discusses how in Eudora Welty's short stories "A Visit of Charity" and "Asphodel" and Alice Munro's "The Bear Came over the Mountain" memory is used to undermine a character's sense of self, or

how access to "new" memories can empower characters diagnosed with dementia. The texts demonstrate not only how access to memory enables characters to commit themselves in the future but also what the dangers are if a character appears to be locked in the past. The texts further show how the denial of shared memories is employed in different ways.

Key words: Memory, Time, Aging in Literature, Philosophy of Perception

1. INTRODUCTION

The perception of time, the ability to remember, and to anticipate seem to be necessary for human beings (and other animals) from an evolutionary perspective. Without memory or a sense of time communication, for instance, would not be possible, and dangers and opportunities could not be anticipated. In experiments with humans, neurobiologists have tried to study what the mechanisms of time perception are, how memory is "stored," and what happens when these mechanisms are disrupted or disturbed. In philosophy as well, in particular in phenomenology, the importance of time, the past, present, and future, has been discussed. Time seems to be a dimension of our being and essential for understanding one's self. Maurice Merleau-Ponty (2002) and Brough and Blattner (2006) claim that a subject exercising free will must not be locked in past, present, or future. Yet, the subject must be rooted in the present with access to memory. Without access to memory one is not able to commit oneself in the future.

Not only scientists and philosophers (for instance, Dean Buonomano (2018), Lee Smolin (2013), Maurice Merleau Ponty (2002), Barry Dainton (2015), and Peter Mittelstedt (1976)) have investigated the importance of the perception of time, memory, and access to memory. In many literary texts and, in particular, in texts that discuss aging, memory plays an important role. Access to memory is often crucial for characters if they need to evade dangers and find ways to overcome challenges. Access to memory may also be the means of coming to terms with one's ending life. Yet, in other narratives, access to one's own memories is no longer possible or collective memories are denied. Drawing on Merleau-Ponty's *Phenomenology of Perception* (2002), this paper examines how memory is used in selected texts by Eudora Welty and Alice Munro. While Munro is a contemporary writer whose short stories often discuss aging, Welty is one of the few writers who, already in the 1940s, depicts old and aging women as main characters. Her stories "Asphodel" and "A

Visit of Charity" distinctly demonstrate the danger of being locked in the past, and how the denial of shared memory becomes the desperate means of an old woman to stay sane in a nursing home. Munro, on the other hand, illustrates in "The Bear Came over the Mountain" how a new past with new memories can be created, even if a character suffers from dementia. All three texts make visible the importance of having access to memory, as this enables characters to commit themselves in the future.

2. PERCEPTION OF TIME, ROLE OF MEMORY

The question "What is time?" is difficult to answer. Just when looking up the word *time*, one finds in, for instance, *The American Heritage Dictionary of the English Language*, fourteen different definitions of this word. In physics, however, time is a fundamental concept to describe change. In 1905, with Einstein's theory of special relativity, the understanding of the absoluteness of time has been profoundly changed. His theory has also influenced the way philosophers like Hans Reichenbach (1958) and Barry Dainton (2015) understand time. Based on Einstein's theory, they have come to the conclusion that present, past, and future exist simultaneously and that there thus can be no free will; Lakoff and Johnson (1999), however, do not consider this conclusion feasible, as this could imply that one of the most promising cosmological theories, the Big Bang theory, is not possible.¹

Generally, however, Einstein's theory does not have an effect on our daily lives. We usually perceive time as a flow; instances of now, things that happen at this moment, recede into the time before now, the past, as we move forward to the future. Time seems to have a (forward) direction. This sense of time appears to be "built-in" not only in humans but also other animals. It makes possible, for instance, communication, the hearing of sounds. Humans are only able to hear words, phrases or sentences, or a melody, if the sounds heard a fraction of a second ago are still remembered and together with the sound of now and the anticipated sounds to come make up a sentence or melody. The heard sounds must be stored in our brain as memory while the brain also must be able to anticipate the sounds to come. Perception of time and the ability to remember and anticipate seems to be necessary from an evolutionary perspective.²

¹ For a lengthy discussion, see George Lakoff's and Mark Johnson's *Philosophy in the Flesh* (1999: 160). See also a more detailed discussion in their chapter on time (1999: 137-169).

² See Dean Buonomano's *Your Brain Is a Time Machine. The Neuroscience and Physics of Time* (2017).

In *Philosophy in the Flesh* (1999), George Lakoff and Mark Johnson also discuss time. They too claim that time seems to be "built-in" in our bodies and that we have a biological clock. Since our mind is embodied, they maintain, it is impossible for us to "observe time itself- if time even exists as a thing-in-itself" (1999: 138). Only by observing and comparing events or noticing changes can we experience time. "[O]ur experience of time is dependent on our embodied conceptualization of time in terms of events" (1999: 139). For them time is a concept created by humans, "via our bodies and brains," and structures of our-temporal-experiences that help us understand our world. They ground their discussion on how we construct and make use of metaphors in the claim that the mind is embodied, that "there is no transcendent, disembodied, literal reason that is fully accessible to consciousness" (1999: 539-548).³ As Margaret H. Freeman points out in "Crossing the Boundaries of Time: Merleau-Ponty's phenomenology and cognitive linguistic theories," it is the structure of our brains and our experiences of being-in-the-world that make possible to create concepts of time, understand our *self*⁴, and think the way we do (2004: 654).⁵ One of the many cognitive operations that facilitate an understanding of our *self* and the way we think, Lakoff and Johnson argue, is having access to memory. This cognitive operation is important to make sense of present and future (1999: 10).

Similar to Lakoff and Johnson, Merleau-Ponty states in *Phenomenology of Perception*, first published in 1945, that we are temporal beings, or, as William Wilkerson puts it, "being a body means being in time" (2010: 225). This implies that "[t]ime is subject and subject is time" (Merleau-Ponty, 2002: 490). For the subject the present is never new or neutral; the present is anticipated future that has become the present that then is to become the past. All past or acquired moments contribute to one's sense of the present and the anticipated future. Wilkerson emphasizes that "the acquired past and projected future determine the sense of the present" (2010: 225), or, as Merleau-Ponty claims, "[w]hat is past or future for me is present in the world" (2002: 478). The body-subject is always situated, also in time. Only when the subject is a situation in a situation, Brough and Blattner point out, that is, it has acquired a past that contributes to the sense of the present, can the subject commit itself in its future (2006: 134). "There is, therefore, never determinism and never absolute

³ This is similar to Maurice Merleau-Ponty's philosophy.

⁴ *Self* is used here in a philosophical sense and italicized, also further on in the text, to distinguish it from the suffix "self" as in the reflexive pronoun "herself."

⁵ Freeman criticizes Lakoff and Johnson for only mentioning Merleau-Ponty's philosophy once on page 565 although their arguments are very much related to his philosophy of the flesh (2004: 644).

choice," Merleau-Ponty argues, and he further maintains: "I am never a thing and never bare consciousness" (2002: 527). This situatedness of the subject does not, as critics argue,⁶ limit the subject's freedom but makes possible a commitment in one's future. Thus, in order to commit oneself in one's future, it is necessary to be rooted in the present with access to the acquired past.

It is this unity of acquired past, present, and anticipated future that for so many suffering from dementia is disrupted or destroyed. For them there is no access to the past, and they are no longer situated in time, as Merleau-Ponty would have it. They have lost their memory, and a commitment in one's future is thus extremely difficult or impossible. In the three stories that are discussed in this paper, I demonstrate how important the rootedness in the present with access to the acquired past is to make free will possible. Eudora Welty's short story "Asphodel" also highlights the danger of being locked in the past.

3. "ASPHODEL"–USES OF MEMORY

In Eudora Welty's short story "Asphodel" (Asp), published in 1942 and little discussed, access to the past is an important means of making sense of the present and enabling commitment. Furthermore, this story, a saga of sorts, illustrates that only having access to the past is not sufficient for a subject to become "a being in time." The danger of being locked in the past is also highlighted in this story.

The story begins with the depiction of Cora, Phoebe, and Irene, three old maids, who are on their way to the ruined mansion named Asphodel to have an opulent picnic the day after Miss Sabina's funeral. Reclining "before their food" (Asp 201), the three old women, still with "identical looks of fresh mourning on their faces" (Asp 200), almost in one voice, tell each other of Miss Sabina's beginning and "her pitiful end" (Asp 201). As scholar Audrey Hodgins suggests, the three old maids and their telling of the story of Miss Sabina in one voice resemble a chorus in a Greek tragedy (1956: 210). The old women begin with Miss Sabina's legendary beauty, her marriage to Don McInnis, the death of her three children, her unfaithful husband she had driven out of her mansion to Asphodel, her ruling of the entire community until her death in the post office. While the old women "cried their eyes dry" at Miss Sabina's funeral, they now, by retelling her life, are able to free themselves from Miss Sabina's power. The fact that they, shortly after Miss Sabina's death, choose to have their picnic at the ruins of Asphodel, a place that was earlier forbidden to

⁶ See William Wilkerson's discussion on the concept of free will in Merleau-Ponty and Sartre (2010).

visit, suggests not only the power Miss Sabina had but also the old women's need to free themselves from her.

Miss Sabina, the old maids let us know, once lived in a mansion that was dark and lifeless. Since Sabina "was no longer young for suitors," her father forced her to marry "profane" Don McInnis (Asp 202). As Hodgins also points out, Miss Sabina's name alludes to the abduction and rape of the Sabine women (1956: 218). Indeed, the fact that Miss Sabina was forced to marry may suggest that this act was rape. Whether or not the marriage was happy is not mentioned, but all three children died when reaching maturity, and there had been rumors about Don McInnis's unfaithfulness. When Cora, Phoebe, and Irene then revealed to Miss Sabina that McInnis wanted to run away to Asphodel and take with him his woman, she was overcome by anger and drove him out of the mansion with a whip. After the destruction of Asphodel by a fire that night, Miss Sabina seemed to have gained control over the "whole population—white and black, men and women, children, idiots, and animals—even strangers" (Asp 204).

Indeed, everybody was afraid of her. She was the law; she knew what happened and could foresee what was going to happen. The extent of her power was so great that she could determine the time a child was going to be born. The fact that she knew past, present, and future and thus affected the people's lives suggests that she herself had become time; she embodied her time, the past. The dress and the wig Miss Sabina wears before her death indicate too that she embodies the past. Her wig that covers the loss of her hair is of a youthful "jet-black" and "of great size", and she is draped "in the heavy brocades from the family trunk" (Asp 204). Indeed, being locked in the past makes it impossible for her to commit herself in the future. The weight of her dress hampers her progress. When applying Merleau-Ponty's statement "[w]e must understand time as the subject and subject as time" (2002: 490), one could claim the people [subjects] are situated in Miss Sabina [time].

There is, however, one location Miss Sabina had always avoided, except on the day of her death: the post office. The post office connects the community with others not living under Miss Sabina's power. It is the place where the people receive and send letters, exchange news, experience a different time not determined by Miss Sabina. Phoebe tells us that "[Sabina] acted as if the post office had no existence in the world." She hated it "for there we might still be apart in a dream and she did not know what it was" (Asp 205). Miss Sabina knew that the post office offers the possibility to gain access to a different past, not

her past, that influences the present of the village people and thus opens up a different commitment in their future. Realizing the threat the post office posed to her power, the time she forced the community to live by and that she embodied, she finally entered the building and sought to destroy everything in it. Yet, after a frenzy of tearing "all the letters to pieces and even put[ting] bits in her mouth," she choked and died (Asp 206). Her terrible death illustrates what is at stake if one is locked in the past, as it destroys the unity of past, present, and future.

The lives of the three old maids had been affected by Miss Sabina as well; they had been in great fear of her. Yet, although they initially have a mournful look on their faces when they first approach Asphodel, they slowly free themselves from Miss Sabina, even before they retell Miss Sabina's life story, something that is indicated in the text. At first, they seem timid and modest, but then they gradually begin to look forward to enjoying their feast, and Cora even cries ardently: "This is the kind of day I could just *eat!*" (Asp 200, emphasis in original). Their gray and scanty hair is loosened by the wind and before crossing a little stream they take off their shoes, free their feet from constraints, so that their "narrow maiden feet h[a]ng trembling in the rippling water" (Asp 201). Phoebe says that she "used to be scared . . . [that] something, something wild, would come and carry me off," and they all "laugh freely at once" (Asp 201). Already they feel no longer inhibited by Miss Sabina. But to free themselves entirely from the oppressive past, Miss Sabina, they must "*tell over* Miss Sabina's story" (Asp 201, emphasis mine). One can surely assume that they have told each other the story several times; it is thus not a surprise that each one knows exactly how to continue with the narrative when the other paused. The fact that they tell over her story yet again, the maids do this in "serene and alike" voices (Asp 201), emphasizes their need to complete it once and for all. After the first part of the narrative, they pause and are already in "peaceful silence" (Asp 202) and when Phoebe continues with the narrative, it appears as if the burden of the past has become lighter, since "the beginning and its end seem mingled and freed in the blue air of the hill" (Asp 202). When the maids finally reach the end of the narrative, Miss Sabina's death, they are no longer under Miss Sabina's spell; Miss Sabina is powerless. Her story is now "an old story, closed and complete . . . [the maids] recited it and came to the end . . . little smiles forming on their mouths" (Asp 208).⁷

⁷ The experience of Miss Sabina's life and power has similarities with a trauma that appears unwanted and is frightening. The old maids have now succeeded in dealing with this trauma and it can now recede into a "normal" past. See also Siri Hustved's discussion on trauma in "Trauma Talk" (2015).

From now on, not bound by Miss Sabina's time, each old woman has her own access to the past that contributes to her sense of the present. This affects, of course, the way each one of them makes decisions. While they earlier spoke in one voice as if they were one person, they now act very differently when they discover a naked old man, perhaps Don McInnis, standing near the columns. Shocked, yet nonetheless almost hesitantly, they flee back to safer terrain but still without taking with them their shoes. Each one of them has achieved a sense of self and the old women "re-enter society visibly changed, without their shoes," as Linda B Cohoon puts it. (2011: 37). Then, after their successful escape, Irene thinks of what Miss Sabina would have said, and Cora wants to inform the authorities about this indecent man. Phoebe, however, just laughs and seems "to be in a tender dream" (Asp 208). Cohoon finds that the three different reactions "include the three spheres of existence women must negotiate when they encounter the sexual: family, community, and individual" (2011: 38). While it may be questioned whether Miss Sabina represents the sphere of the family, it is significant that after having completed the "tyrant's" life story, Phoebe, Irene, and Cora are finally able to be and act as individuals. Each one has her own access to the past and can commit herself in her own future. Freed from the constraints, Miss Sabina, and no longer locked in the past, in Miss Sabina's memory, each one is now truly situated in time and able to exercise free will.

4. DENYING THE PAST: "A VISIT OF CHARITY"

While in "Asphodel" the dangers of being locked in the past, living in memories only, and the need for the unity of past, present, and future are apparent, in "A Visit of Charity" (Visit), another story by Welty published in 1941, denial of the past becomes the desperate means of an old woman to stay sane in a nursing home.

The narrator depicts a fourteen-year-old campfire girl, Marian, who pays a visit to an "Old Ladies' Home" (Visit 113) to earn at least three points. For this purpose, she tells the nurse at the desk, "any of them will do" (Visit 113). As scholars William B. Toole (1966) and Ralph M. Cline (1999) have pointed out, this visit is clearly not a visit of charity. The story is a "satire," William B. Toole maintains, that criticizes a system that is "to a large extent, responsible for the misery and unpleasant personalities of the old ladies on the one hand, and the shallow immaturity of young girls like Marian on the other" (1966-67: 43-44). In fact, the visit turns into "horror" caused by the old, as scholar Ralph M. Cline argues, since "the old act childish in the presence of a child" (1999: 171). However, their "childish"

behavior is an expression of desperation and makes visible the conditions in which old women (and men) had to live in the South in the 1940s.

Right from the beginning the narrator juxtaposes the bright cold day, Marian's red coat, and her long yellow hair with the dark interior of the home with its "loose, bulging linoleum on the floor . . . and the smell in the hall like the interior of a clock" (Visit 113). The bright colors of Marian's hair and coat emphasize her young age. Furthermore, since historically women and girls with blond hair have been considered less competent and intelligent (Manning 2010), Marian's yellow hair may further indicate her lack of understanding. In contrast to Marian, the nursing home appears sterile, life- and colorless, and there is the distinct atmosphere of confinement. The nurse, acting more like a prison guard, walks with Marian down a hall where all doors are closed. Not one resident can be seen outside their rooms. Not a sound can be heard until finally, behind a door, an old woman clears "her throat like a sheep bleating" (Visit 113). Indeed, the old women are reduced to animals bleating like sheep, or, somewhat less threatening, a lamb with hands that are "quick as bird claws" (Visit 114). When hearing this "bleating" sound behind a door, the nurse briefly knocks on the door while telling the girl that "there are two in each room". This piece of news confuses Marian. "Two what?" she wonders (Visit 114). Her confusion accentuates the feeling that in this building inmates or animals and not old women are kept.

What is more, the residents are not treated like individual adults who can act responsibly, or, as Merleau-Ponty would have it, who "by being unrestrictedly and unreservedly what I am at present . . . have a chance to move forward" (2002: 529). This is evidenced by the "strange smile" that forces the old woman's face "dangerously awry" (Visit 114) when she sees the nurse at her door. Indeed, the nurse does not even bother to ask the old woman whether she wants to receive a visitor. When she opens the door, Marian is almost pushed into the room. After just briefly announcing "Visitor," the nurse gives Marian "one more shove" and leaves. An old woman treated in this manner hardly has "a chance to move forward."

In the room, Marian feels "like being caught in a robber's cave, just before one was murdered" (Visit 114). Marian clearly lacks experience, is overwhelmed by fear, and is almost paralyzed. Because of her lack of experience she does not have access to a past that could help her cope with the old women's behavior. Her young age and inexperience make it impossible for her to understand this situation. There are two old women in this room

that appears too small to contain the two beds, a washstand, chair, rocking chair, and wardrobe. It has only one window with the shade down so that it is very dark. Everything smells damp. The flowers Marian had taken with her to earn an extra point are snatched away from the first old woman. As William B. Toole states, "[p]ut the point-hungry campfire girls, the mechanical nurse, and the beautified Home together and what have got? Two of the most miserable and unpleasant specimens of old age that you can imagine" (1966-67: 44). It is then the "childish" behavior of the two old women commences, and, during their dialog, Addie, the second old woman, so desperately seeks to deny her roommate's existence, or, at least, access to Addie's past.

As soon as the first old woman comments on Marian's gift "[f]lowers! . . . [p]retty flowers" (Visit 114), Addie contradicts her: "They are not pretty," and when the first old woman insists and praises the flowers again, Addie goes even further and characterizes them as "[s]tinkweeds" (Visit 115). Indeed, whatever her roommate says, a visit they had received and supposedly enjoyed a month earlier, the claim that she appears to be unwell, Addie vehemently opposes. The first old woman laments this as well but accuses Marian, or all other visitors, to be the reason for Addie's behavior: "That's only the contrary way she [Addie] talks when *you all* come" (Visit 116, emphasis in original). Addie, however, just wants her to "hush" and clearly wishes for privacy and to be left alone.

The moment the first old woman intends to tell Marian about the time she went to school, Addie harshly interrupts her: "Hush! . . . You never went to school. You never came and you never went. You were never anything—*only here*. You were never born!" (Visit 116, emphasis mine). Addie seeks to undo the first old woman's existence; she was never born. But Addie cannot quite succeed in this; the first old woman is still something. In fact, it seems that only Addie's presence in this room in the nursing home, "only here," allows her to be. This is the reason that, although the first old woman, nameless in this story, is nothing and empty like her purse and her little box, she can talk and talk until Addie thinks she is "losing [her] mind" (Visit 116).

Marian, who obviously does not understand Addie's behavior or her desperation, stupidly asks the first old woman: "What's the matter with her?" (Visit 117). The first old woman, evidently pleased with her insight, tells Marian that Addie is "mad because it's her birthday" (Visit 117). Her answer angers Addie and her furious response elucidates that she tries to deny the old woman access to her past. She screams: "It is not, it is not! . . . It is not my birthday, no one knows when that is but *myself*" (Visit 117, emphasis mine). Her

outrage emphasizes the degree to which Addie seeks to have control of her *self*, her past, her being situated in time. Furthermore, by not allowing the nameless old woman access to her past, refusing to share collective memory, Addie makes an effort to disrupt her roommate's "being in time." Having no longer access, the old woman cannot commit herself in her future with Addie together. Addie emphasizes this by telling her: "Who are you? You're a stranger—a perfect stranger! Don't you know you're a stranger?" (Visit 116). Marian is, of course, a stranger as well, one who almost during the entire visit has shown a disturbing lack of understanding and empathy. However, when she, after Addie's outburst, bends over Addie, she sees her "very closely and plainly . . . She wonder[s] about her—she wonder[s] for a moment as though there [is] nothing else in the world to wonder about" (Visit 117). This is the first time Marian expresses such a concern for someone else. Despite her signs of interest in her, Addie rejects Marian, just like the first old woman. When Marian asks Addie about her age, Addie tells her: "I won't tell!" (Visit 117). Addie's response and her whimpers elucidate her despair and need to keep her selfhood by excluding others from her past.

Addie's utter loneliness is apparent. Her roommate's spiteful comment—"[t]hat's Addie for you"—on Marian's remark that Addie is crying highlights her complete lack of empathy. As Toole points out, it may be "obvious that none of the three is to blame for what happened. They were caught in a vicious system" (1966-67: 46). It seems, however, equally apparent how important it is to have control of one's past. In an environment such as the Old Ladies' Home, Addie can only gain a true sense of her *self* and her past by denying others access to her past.

Alice Munro also depicts life in a residential home in the short story "The Bear Came Over the Mountain." In contrast to Welty's miserable Old Ladies' Home, however, Munro's Meadowlake offers a different kind of life. Having access to one's past is equally important in this narrative, particularly for someone suffering from dementia. As in Welty, denial of access to one's past is used to disrupt the other's understanding of *self*. But in contrast to Welty's Addie who is isolated and not allowed to commit her *self* in her future in a nursing home, in "The Bear Came over the Mountain," Fiona appears to be able to create a "new" past, a past that situates her in time.

5. DENYING ACCESS TO THE PAST AND CREATING A NEW PAST

Alice Munro's "The Bear Came over the Mountain" (Bear), first published in 1999 and

much discussed, depicts how Fiona's disease unsettles her husband Grant. As Amelia DeFalco points out, Fiona used to be stable and "benign," traits that "reinforced Grant's own selfhood," but now her instability "disrupts [his] selfhood" (2014: 217).⁸ Fiona's inability of recognizing her husband, after having spent a month at Meadowlake, severely disturbs Grant and causes him to reflect on his life with Fiona but also on the many affairs he had with other women during their marriage.

Meadowlake differs very much from the nursing home in Welty's story. It is airy, offers space and privacy for its residents.⁹ It appears to be a warm home and lacks the sterile atmosphere depicted in Welty's story. Its residents are not "caught in a vicious system," as Toole noted in Welty's text (1966-67: 46).¹⁰ Instead Meadowlake wants to facilitate for its new residents an untroubled transition from living in one's own home to life at Meadowlake, and for this reason visitors are not allowed during the first month. It is after this time that Fiona apparently has forgotten her husband. Not only does she not recognize him any longer but she has also become intimate with another resident, Aubrey.

It was Fiona's decision to move to Meadowland, and critic Patricia Life even suggests that Fiona chooses to live in a nursing home in order to escape from an oppressive marriage (2014: 246). Earlier she had shown signs of memory deficiency, such as getting lost and confused about past events. The day after disappearing from a supermarket and then found walking in the middle of a street looking for her dogs that had died a long time ago, she tells her husband: "You know what you're going to have to do with me, don't you? You're going to have to put me in that place. Shallowland?" (Bear 279). Yet, just before they finally leave for Meadowlake, Fiona seems to be her "old," healthy self, does not show any signs of dementia, and clearly knows what she is doing. She remarks: "I guess I'll be dressed up all the time . . . [o]r semi dressed up. It'll be sort of like in a hotel" (Bear 276). She behaves normally, "direct and vague as in fact she [is], sweet and ironic" (Bear 277).

It is this vagueness that Fiona expresses more explicitly at Meadowlake, a trait her husband finds increasingly unsettling. He is no longer certain, if Fiona has, indeed, forgotten him, or if she is "putting on some kind of charade" (Bear 294). There is a great

⁸ See also Sara Jamieson (2017), Begoña Simal (2014), and Robert McGill (2008).

⁹ This seems to be case, at least, on the ground floor. It is unclear what the situation is like on the second floor for residents who "ha[ve] really lost it" (Bear 299).

¹⁰ Fiona and her husband Grant compare the "old" Meadowlake when they visited a neighbor in the 50s to the "new" Meadowlake that was completely rebuilt. The "old" Meadowlake shows similarities to Welty's Old Ladies' Home.

extent of ambiguity in her responses to Grant that disrupts his understanding of himself.¹¹ On his first visit, he finds her sitting with other residents at the card table, looking slightly changed, a little puffy in the face. When he then approaches the table, she greets him politely but not in the manner he would have expected. Although she seems to be like always, there is something in her attitude, her voice and smile, that makes his hugging her, throwing "his arms around her," impossible for him (Bear 290).

This uncertainty denies him access to the past they had acquired together. Fiona's responses often contain parts of past events she still remembers well, but she does not remember that Grant also knows about these. When she recollects having played bridge with friends at college and mentions a friend of hers, Phoebe, Grant remembers Phoebe's last name. Fiona's question "You knew her too?" illustrates how she excludes him from her past. Further on in their dialog, she tells him that her grandparents had lived on a farm, something that unnerves Grant, because he and Fiona have lived on this farm together for many years until Fiona's move to Meadowlake. When he explains this to Fiona, she simply says: "Really?" (Bear 291).¹²

It is evident that Fiona, like Addie in "A Visit of Charity," denies a person access to their shared past. It seems necessary for both Fiona and Addie to have control of their past. Yet, while Addie desperately tries to exclude her roommate from her past to stay sane, Fiona may actually use the exclusion as a punishment, or as a means to make her husband Grant realize what he has done to her during their marriage.

Indeed, Fiona succeeds in having Grant reflect on his behavior. What is more, her ambiguous manner undermines Grant's identity and it seems as if it is Grant who suffers from dementia.¹³ The fact that Fiona has an intimate relationship with Aubrey could also be seen as a punishment for Grant's many affairs. In her discussion of the film adaption *Away from Her*, Sally Chivers argues that Fiona's attachment to Aubrey could be a "coy yet manipulative way to make Grant reassess, regret, or at least suffer for his own past

¹¹ See also Begoña Simal's discussion on Munro's handling of narrative time with back and forth movements and linguistic ambiguity (2014).

¹² When Grant looks for Fiona in her room, he finds it empty. There is nothing personal in her room that could remind her—or him—of their past; there's "not a single photograph or picture of any kind" (Bear 288). Patricia Life finds that the "emptiness of her room can be interpreted to represent the erasure of their past" (2014: 248).

¹³ In the many flashbacks in the narrative, the narrator lets the reader know that Grant has had many affairs and was forced to retire early. Grant is certain that Fiona has no knowledge of these affairs, but her refusal to acknowledge their past together could also be seen as a demonstration that she did know. Grant admits that Fiona could mimic "uncannily" the voices of his women, although she had never met these women (Bear 278).

treachery" (2003: 90). As he cannot decide whether or not Fiona has forgotten him, he doesn't dare to ask his wife whether she remembers him as "her husband of nearly fifty years" (Bear 293). The more frequently he visits her, the more he is questioning himself. He feels like a stalker (Bear 296) who is getting increasingly confused. When exploring Meadowlake, he is "still apt to get lost. He would take a certain picture or chair as a landmark, and the next week whatever he had chosen seemed to have been placed somewhere else" (Bear 299). He even finds it difficult to recognize Fiona because she wears unfamiliar clothes (Bear 299). On one of his visits, he fails to recognize another woman, a resident probably suffering from dementia like Fiona. In contrast to Grant, however, she remembers him and is able to tell him that Fiona is sick (Bear 299).

Yet, not only does Fiona exclude Grant from her past, she also created a "new" past. Having access to an, albeit, new past, she is rooted in the present at Meadowlake and can move forward. She is situated in time and thus able to lead a meaningful life. When Fiona tells Grant on his first visit that she, in fact, had met Aubrey, a man with whom she has a close relationship at Meadowlake, many years ago at a hardware shop "where [her] grandpa used to shop" (Bear 291), she creates a new past—to make sense of her present now. As Aubrey's wife later reveals, it is doubtful if Aubrey ever had worked in this shop (Bear 317).¹⁴ Since Fiona does not appear to have access to the past she acquired together with Grant, she has lost an important part that would enable her to commit herself in her future; she would be utterly confused. Yet, by creating a different past that both Fiona and Aubrey have access to, she succeeds in creating a unity of past, present and future.

The extent to which this new past has become an important part in Fiona's life, more important than the past with Grant one could argue, can also be discerned when Aubrey returns home. He was only a temporary resident of Meadowlake during the time his wife was on vacation from taking care of him. Both Aubrey and Fiona are devastated when they part from another, and Fiona's health deteriorates quickly. She refuses to eat, becomes very weak, and is in danger of being moved to the ominous second floor. Despite the initial refusal of Aubrey's wife, Grant succeeds in taking Aubrey to Meadowland and he hopes that seeing Aubrey again may improve Fiona's health.¹⁵

Yet, unexpectedly, at the end of the story, Fiona seems to have regained access to her past

¹⁴ However, this is not clear. Aubrey's wife also adds that she wasn't raised in the same area. Although it is unlikely that a spouse would not know about his or her spouse's past, it may be possible. This is yet again another example of ambiguity in the text.

¹⁵ Grant prides himself in convincing Aubrey's wife Marian to let him take Aubrey to visit Fiona. It remains unclear whether or not he achieved this by seducing Marian.

with Grant. She shows Grant a book on Iceland he had bought her when he first visited her, a book she then had not shown any interest in. For the first time she says: "I'm happy to see you" (Bear 323). Yet, again, her behavior is undermined by ambiguity. She is dressed for the season, but her dress is "oddly short and bright" (Bear 322) and probably not a dress she would usually have worn. When Grant asks her if she remembers Aubrey whom he had taken with him, she "stares at him for a moment, as if waves of wind ha[ve] come beating into her face. Into her face, into her head, pulling everything into rags" (Bear 323). Her stare makes painfully visible her disease, how her memory is pulled "into rags." Yet, after a moment the look passes away and she regains her *self* again. She then gets up to embrace "him," but, as Begoña Simal points out, it is not evident whom she intends to embrace, Grant or Aubrey (2014: 71). When she says that Grant could have left without her, "[j]ust driven away without a care in the world and *forsook me. Forsooken me. Forsaken*" (Bear 323, emphasis mine), her linguistic uncertainty indicates that her regaining of the old past is not at all reliable and that she may lose this past and perhaps gain or create access to another "new" past.

Critic Patricia Life maintains that Fiona "may be surfacing from a severe phase in her dementia, or she may have determined—consciously or otherwise—that he had been punished sufficiently" (2014: 247). Since the text is ambiguous and invites many readings, it remains unclear if Fiona intends to punish Grant, if she escapes into dementia to free herself from an oppressive marriage, as Patricia Life argues (2014: 246), or if it is simply the disease that causes Fiona's forgetfulness and behavior. As Amelia DeFalco points out, "Fiona's subjectivity remains unclear to the reader" (2014: 225), since Grant is the focalizer and his knowledge "of his wife is significantly limited" (2014: 226). However, this texts also offers a different, more positive understanding of what it may mean to suffer from dementia. There is certainly the horror of losing one's memory, when the wind pulls "everything into rags." But Fiona's ability to create a new past and build on it to have a new intimate relationship in a nursing home¹⁶ illustrates that she can lead a meaningful life, however painful it may be for relatives and friends who are no longer able to share and have access to the same past.¹⁷ Fiona is, despite her disease, a being in time, with

¹⁶ See also Sara Jamieson's discussion on the comparison of the old and new Meadowlake (3).

¹⁷ DeFalco argues that Fiona's dementia "forces Grant to a new model of relating that provides the potential for ethical witnessing, for empathy and the appreciation of another's needs" (2014: 230). Like Grant who is forced to "listen and observe", relatives and friends of a sufferer from dementia have to assume the difficult role, what DeFalco names "ethical witnessing," even without having access to their shared past.

access to *some* past that contributes to the sense of her present and thus to her anticipated future.

6. CONCLUSION

The three texts, Welty's "Asphodel," "A Visit of Charity," and Munro's "A Bear Came over the Mountain," distinctly demonstrate the importance of the past for a "being in time" (Lakoff 1999), the ways the past is used but also its dangers. In "Asphodel," it becomes apparent that being locked in the past does not allow situatedness in time, as Merleau-Ponty would have it, and makes impossible a commitment in one's future. One must be rooted in the present. The three old maids, Cora, Irene, and Phoebe, can only make a commitment in their future as individuals when they free themselves from the past, embodied by Miss Sabina.

Having control of one's past, even if this means excluding others from it, can become the only means to sustain one's identity and sanity. Being placed in a nursing home, like Addie in "A Visit of Charity," that robs its residents of their individuality, access to one's own past becomes extremely important in order to be "unrestrictedly and unreservedly what I am at present . . . [and to] have a chance to move forward" (Merleau-Ponty 2002: 529). Addie's desperate efforts of excluding her nameless roommate from her past foreground the "vicious system" of nursing homes in the South in the 1940s.

As in "A Visit of Charity," the exclusion of others from one's past can be discerned in Munro's "A Bear Came over the Mountain." Yet, in contrast to Addie, Fiona does not use the means of exclusion to stay sane. Whether or not she excludes her husband consciously to punish him for his many affairs remains unclear. However, although usually persons suffering from dementia are considered to have lost an important part of their identity, Fiona's ability to create a "new" past renders a more positive understanding of sufferers from dementia. This more positive picture of dementia requires empathy and "the appreciation of another's needs" (DeFalco 2014: 230). In this story, Grant finds it very unsettling not to be able to share their acquired past, and he needs to develop the appreciation of Fiona's needs. Fiona may have lost access to the past she shared with her husband, but she is still a being in time. She has created a different "new" past that allows her to "have a chance to move forward," a meaningful relationship in a nursing home.

All three stories show how memory is used in various ways. However, there is a striking difference in the way life is depicted in Welty's *Old Ladies Home* and Munro's

Meadowlake. Earlier nursing homes seemed sterile and often gloomy institutions. Today, it appears to be possible to have a meaningful life, situated in time, even in such institutions. This indicates how much nursing homes and life in these homes have changed. While Welty criticizes the terrible conditions of these homes in the 1940s, Munro renders a positive description of such a home. Furthermore, Munro also offers new ways of understanding dementia, ways that still make it possible to be situated in time. This may exclude partners, family members, and friends from sharing this new past. But, to some extent, this new past may allow a patient suffering from dementia to have a meaningful life.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

The American Heritage Dictionary of the English Language, Fourth Edition Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 2000.

Brough, J. B. and Blattner, W. "Temporality." *A Companion to Phenomenology and Existentialism*. Eds. Dreyfus, Hubert L. and Mark A. Wrathhall. Blackwell P, 2006, 127-134.

Buonomano, D. *Your Brain Is a Time Machine. The Neuroscience and Physics of Time*. New York, W. W. Norton and Company, 2017.

Chivers, S. *From Old Woman to Older Women; Contemporary Culture and Women's Narration*. Columbus: Ohio State UP, 2003.

Cline, R. M. "Aging and the Public Schools: Visits of Charity–The Young Look At the Old." *Aging and Identity: A Humanities Perspective*. Eds. Deats, Sarah Munson and Lagretta Tallent Lenker. Westport, CT: Praeger P, 1999, 169-180.

Cohoon, L. B. "'A Woman's Serious Foot': Feet and Shoes in *Delta Wedding*, 'Asphodel,' and 'The Winds'." *Eudora Welty Review* Vol 3 (2011), 33-49.

Dainton, B. *Time and Space*. Montreal: McGill-Queen's UP, 2015.

DeFalco, A. "Uncanny Witnessing. Dementia, Narrative, and Identity in Fiction by Munro and Franzen." *Alive and Kicking at All Ages. Cultural Constructions of Health and Life Course Identity*. Eds. Kriebennegg, Ulla, Maierhofer, Roberta and Barbara Ratzenböck. Bielefeld: transcript, 2014, 221-242.

Einstein, A. "Zur Elektrodynamik bewegter Körper." *Annalen der Physik* 17. 1905, 891-921.

Freeman, M. H. "Crossing the boundaries of time: Merleau-Ponty's phenomenology and cognitive linguistic theories." *Fenomenologia e Filosofia de Mente. Linguagem, Cultura e*

Cognição: Estudos de Linguística Cognitiva 2. 2004, 643-655.

Hodgins, A. "The Narrator as Ironic Device in a Short Story of Eudora Welty." *Twentieth Century Literature* 1.4 (January 1956), 215-219.

Hustved, S. "Trauma Talk." *Sillages Critiques*. 19 (2015): 1-13.

Jamieson, S. "Reading the Spaces of Age in Alice Munro's 'The Bear Came Over the Mountain'." *Mosaic*. 47/3 (September 2017), 1-17.

Lakoff, G and Johnson, M. *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.

Life, P. "Shacking Off Shackles." *Alive and Kicking at All Ages. Cultural Constructions of Health and Life Course Identity*. Eds. Kriebennegg, Ulla, Maierhofer, Roberta and Barbara Ratzenböck. Bielefeld: transcript, 2014, 243-257.

Manning, J. "The Sociology of Hair. Hair Symbolism among College Students." *Social Sciences Journal*. Volume 10, Issue 1. 2010, 35-48.

McGill, R. "No Nation but Adaptation 'The Bear came Over the Mountain,' *Away From Her*, and What It Means to Be Faithful." *Canadian Literature* Vancouver 197 (Summer 2008), 98-111.

Merleau-Ponty, M. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge Classics, 2002.

Mittelstaedt, P. *Der Zeitbegriff in der Physik*. Mannheim; B. I. Wissenschaftsverlag, 1976.

Munro, A. "A Bear Came over the Mountain." *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*. London: Vintage Books, 2001, 275-323.

Reichenbach, H. *The Philosophy of Space and Time*. New York: Dover Publications, 1958.

Simal, B. "Memory Matters: Alice Munro's Narrative Handling of Alzheimer's in 'The Bear Came Over the Mountain' and 'In Sight of the Lake'." *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*. 50 (2014), 61-78.

Smolin, L. *Time Reborn. From the Crisis in Physics to the Future of the Universe*. London: Penguin Books, 2013.

Toole, III, W. B. "The Texture of 'A Visit of Charity'." *The Mississippi Quarterly*. 20.1 (Winter 1966-1967), 43-46.

Warren, R. P. "The Love and Separateness in Miss Welty." *The Kenyon Review*. 6.2 (Spring 1944): 246-259.

Welty, E. "Asphodel." *The Collected Stories of Eudora Welty*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980, 200-208.

Welty, E. "A Visit of Charity." *The Collected Stories of Eudora Welty*. New York: Harcourt

Brace Jovanovich, 1980, 113-118.

Wilkerson, W. "Time and Ambiguity: Reassessing Merleau-Ponty on Sartrean Freedom."
Journal of the History of Philosophy 48.2 (2010), 207-34.

Just Kids: Arte en Patti Smith y Robert Mapplethorpe
[NYC: 1967-1975]

Just Kids: Art in Patti Smith and Robert Mapplethorpe
[NYC: 1967-1975]

Jesús Eloy Pérez Alonso
Consejería de Educación. Comunidad de Madrid
jperezalonso@educa.madrid.org

Recibido 12 de marzo de 2019
Aceptado 2 de octubre de 2019

Resumen

Este artículo tiene como objetivo identificar y contrastar la influencia del efervescente ambiente cultural neoyorquino entre 1967 y 1975 en la obra y la formación artística de la cantautora Patti Smith y del fotógrafo Robert Mapplethorpe. Para ello partiremos del análisis del libro de memorias *Just Kids*, de Smith, centrándonos en el contexto histórico y cultural del Nueva York de esos años, que configura un espacio artístico fundamental en la formación y evolución creativa de los protagonistas. Finalmente, analizaremos el concepto de arte y la pulsión artística en Smith y Mapplethorpe, así como sus influencias y relaciones con otros artistas de la época y con el ambiente creativo de la ciudad.

Palabras clave: Nueva York, arte, música, siglo XX, autobiografía

Abstract

The aim of this article is to identify and contrast the influence of the dynamic New York's cultural scene between 1967 and 1975 in the work and the artistic training of the poet and singer Patti Smith and the photographer Robert Mapplethorpe. To do so we will begin in the analysis of the autobiographical book *Just Kids* by Smith, focusing on the historical and cultural context of the New York of those years, which sets up a fundamental artistic space in training and creative evolution of the protagonists. Finally, we discuss the concept of art

and artistic impulse in Smith and Mapplethorpe, as well as their influences and relationships with other artists at that time and with the creative atmosphere of the city.

Keywords: NYC, art, music, 20th century, autobiography

"New York is the thing that seduced me. New York is the thing that formed me. New York is the thing that deformed me. New York is the thing that perverted me. New York is the thing converted me. New York is the thing I love, too".

Patti Smith¹ (1946)

"My work is about seeing –seeing things like they haven't been seen before–. Art is an accurate statement of the time in which it was made".

Robert Mapplethorpe² (1946-1989)

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este artículo es contrastar las influencias que el entorno artístico y los referentes culturales más directos han tenido en la formación y obra de Patti Smith y Robert Mapplethorpe, durante sus primeros años de residencia en Nueva York, entre 1967 y 1975. Esta etapa corresponde con la fase inicial de creación y despegue de sus carreras artísticas, por lo que trataremos de mostrar cuáles han sido sus referentes más cercanos y a qué disciplinas artísticas corresponden. Nos centraremos en dos ámbitos: por un lado, en el entorno y ambiente más próximos a los protagonistas, representado en los artistas contemporáneos con los que han mantenido relación, y por otro, en las influencias de referentes anteriores y más lejanos en el tiempo.

Para ello, partimos de la lectura y análisis del libro de memorias *Just Kids*, publicado por Ecco Books el 19 de enero de 2010 y que obtuvo el National Book Award en la categoría de "Non fiction" ese mismo año. Estamos ante un texto autobiográfico de Patti Smith que enriquece el formato de literatura memorialística con elementos autoficcionales y de prosa poética. La autora ha profundizado en este género literario con la publicación de obras posteriores que completan sus memorias; es el caso de *M Train* (Alfred A. Knopf, 2015), autobiografía del periodo 1975-1994, de *Devotion* (Yale University Press, 2017), un texto más autoficcional y reflexivo sobre la creación literaria, así como con la reedición y

¹ "My little prayer for New York" (1971). Poema recitado por primera vez por Patti Smith para un reportaje de la BBC sobre The Chelsea Hotel grabado en septiembre de 1971. (Sebring, 2008: 8'50").

² En Marshall y Mapplethorpe, 1986: 74. Este es un libro de retratos fotográficos realizados por Mapplethorpe y acompañados por breves citas sobre el arte de 50 artistas que viven en Nueva York.

ampliación de *Woolgathering* (New Directions, 2011) aparecido originalmente en 1992 y en el que parte de recuerdos propios de infancia y juventud para dar forma a relatos breves teñidos de melancolía.

El principal tiempo interno de *Just Kids* (y que corresponde aproximadamente al 80% del contenido) se centra en la narración de su llegada y primeros años de residencia en Nueva York. Concretamente, un intervalo de ocho años y medio que transcurre entre el 3 de julio de 1967 y el final de 1975. Es este un periodo decisivo en su formación cultural y artística, que comprende desde los 21 hasta los 29 años. Por el contrario, apenas se tratan superficialmente y solo al comienzo y final de la obra tanto los años de infancia y adolescencia como aquellos de inicio de la madurez (posteriores a 1975 y que se detallan en el libro *M Train*, publicado en 2015). Por otro lado, uno de los aspectos más atípicos de estas memorias es que son también ajenas y el componente autobiográfico se atenúa complementándose con una perspectiva de narradora testigo, al posar también la mirada en el otro, en el compañero: en los inicios, la evolución artística, los impulsos creativos y las crisis personales de la carrera de Robert Mapplethorpe, que discurre muy ligada a la de Smith durante estos años. En cualquier caso, complementaremos la información de primera mano y el valor testimonial de *Just Kids* con la visión que se ofrece de estos años de formación en diversas biografías, autorizadas o no, que se han publicado sobre la cantante y escritora.

Una de las cuestiones centrales del libro es el arte y la relación que mantienen con él ambos protagonistas, por ello este trabajo tratará de analizar de forma somera todas las referencias pertenecientes al ámbito artístico que aparecen en *Just Kids*. Algunos de los aspectos que abordaremos son, por este orden, el ambiente cultural neoyorquino entre 1967 y 1975, los espacios de creación propia y de relación social con otros artistas, así como el concepto de arte y pulsión creativa en Patti Smith y Robert Mapplethorpe para lo que nos referiremos tanto a los artistas e influencias que reconocen, como a su aprendizaje artístico en esta etapa de juventud.

2. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL: NEW YORK CITY (1967-1975)

Tras la Segunda Guerra Mundial, Nueva York se consolida como uno de los núcleos urbanos de mayor importancia cultural a nivel mundial; al respecto, dos factores importantes son tanto su situación geográfica, que atrae artistas americanos y europeos, como la efervescencia creativa de su escena artística.

Beginning with its position as the central port on the Atlantic Ocean, New York has been able to export and import culture to and from all parts of the globe. By the middle of the twentieth century, New York was the great home of the bohemian scene. (Currid, 2007: 3)

Este hecho, supone un paso más en la reconfiguración de los centros de creación y polos de influencia culturales, así como el refrendo de que la hegemonía mundial de EE.UU. no es solo política y económica, sino que también se fundamenta en la producción cultural. De hecho, a partir del último tercio del siglo XX, se observa en el ambiente artístico neoyorquino que “many artist-initiated alternative spaces and group structures were established as constructive responses to the explicit and implied limitations of this commerce-oriented world” (Ault, 2002: 3).

Concretamente en el periodo que transcurre entre 1965 y principios de la década de los 80, que coincide aproximadamente con los años que se consignan en *Just Kids*, se produce un notable desarrollo en el ámbito artístico de la ciudad de Nueva York³. Esta etapa de expansión se debe a diversos factores que explicarían la proliferación de espacios y grupos artísticos alternativos durante ese periodo:

- Un gran número de artistas con una gran diversidad cultural, racial y étnica.
- Un contexto político caracterizado por los movimientos de liberación y de derechos civiles.
- Una disponibilidad de espacios residenciales y comerciales a un precio asequible.
- La existencia de múltiples espacios urbanos infrautilizados.
- Una esfera pública marcada por la falta de restricciones.
- El crecimiento del estatus de la ciudad como un poderoso centro creador de arte.

Según la propia Currid, entre los últimos años 60 y la primera mitad de los 70 el panorama artístico neoyorquino vive una evolución que lo llevará hacia el punk, el graffiti y el arte posmoderno partiendo del Expresionismo abstracto, el “neo-Dada” y la plenitud de la generación Beat y el estrellato del arte pop.

Andy Warhol was making headway with his midtown “Factory”, his studio from 1963 to 1969 [...] Warhol had made the artist’s world one of glamour and celebrity. While the Factory was ostensibly Warhol’s place for making his silks screens, it was also a hangout for soon-to-be famous musicians, actors and the like. (2007: 26)

³ Así lo señala Ault en “For the record”, capítulo introductorio a Ault, 2002.

Esta transición cultural discurre en un contexto político-social cada vez más enrarecido por la guerra de Vietnam, el Watergate, los disturbios de Stonewall o las tensiones raciales que persistían en el país. Asimismo y paralelamente la ciudad vivía una notable recesión económica marcada por la desindustrialización, la deuda pública, el paro y las bajas rentas: “New York in the 1970s was a dark and dangerous place. By 1975, the city would be bankrupt and sold down the river” (Taylor, 2006: 32)

La zona de Manhattan era el epicentro de la producción cultural y más concretamente distritos como el SoHo o el Village donde se localizaban espacios de socialización, difusión e intercambio cultural; en este contexto existía una relación simbiótica entre la ciudad y los artistas:

New York, and mainly the area of Lower Manhattan, was to become the experimental arena for late 1960s artistic counterculture and the area of SoHo was to be declared an unprecedented artistic phenomenon. [...] During the 1970s, there was an expansion of the field of art toward new experimental practices in which the urban context acquired great relevance. [...] This meant that artists were faced with a context with enough flexibility to allow further development of their experimental creations. This situation evolved into a mutually beneficial relationship. Artists, who struggled in a period of crisis, found an alternative space where they could work and live, and the obsolete space was reactivated, - restored even- by the artistic activity. (Carrascal, 2015: 11)

A grandes rasgos, esta es la urbe a la que llegan Patti Smith y Robert Mapplethorpe, dos jóvenes anónimos de 21 años que se zambullen en los ambientes culturales de la ciudad. Al respecto, la crítica ha señalado el retrato del mundo artístico neoyorquino, como uno de los principales valores de *Just Kids*. Así queda consignado en la reseña del libro que firma Edmund White en *The Guardian*⁴:

This book brings together all the elements that made New York so exciting in the 1970s – the danger and poverty, the artistic seriousness and optimism, the sense that one was still connected to a whole history of great artists in the past. This was a small community that was carefully observed by the media; it also flourished at the moment when New York was becoming the cultural capital of the western world.

⁴ <http://www.guardian.co.uk/books/2010/feb/13/just-kids-patti-smith-biography> Reseña de “Just Kids” publicada en *The Guardian*.

En este contexto no parece extraño que dos jóvenes como Smith y Mapplethorpe, de familias de clase baja y ambos con inquietudes artísticas y ganas de ampliar su horizonte vital, se encuentren recién llegados a Nueva York en un momento en el que el contexto histórico-artístico y el ambiente cultural están marcados por una época de tremenda efervescencia creativa. De hecho, Smith evidencia la fascinación que le produjo su llegada a la ciudad en estos términos:

The city was a real city, shifty and sexual. [...] The skyscrapers were beautiful. They did not seem like mere corporate shells. They were monuments to the arrogant yet philanthropic spirit of America. The character of each quadrant was invigorating and one felt the flux of its history. (2010: 37)

A partir de este momento y a lo largo del texto, la voz narradora parece entrever una cierta nostalgia del ambiente neoyorquino en aquellos años y la seguridad de haber vivido un momento irrepetible en la historia de la ciudad, que, a su juicio, no se corresponde con el actual. Este hecho puede corroborarse en una entrevista del The New York Observer⁵ en la que ocho meses después de la publicación de *Just Kids*, Patti Smith asegura que “New York has closed itself off to the young and struggling... New York City has been taken away from you ... So my advice is: find a new city”.

3. EL ESPACIO DE CREACIÓN/DIFUSIÓN/RELACIÓN CULTURAL Y ARTÍSTICA

En los ocho años que abarca la narración, los protagonistas viven diversos cambios de residencia-espacio dentro de la metrópolis. En general, obedecen a una doble motivación guiada por el aprendizaje: la búsqueda de contextos sociales estimulantes así como de espacios residenciales adecuados a la actividad artística que llevan a cabo. Así lo señala Johnstone cuando afirma que: “Her initial years in New York City had been dedicated to self-exploration and learning [...] with a foundation of self-definition built she was now free to discover her true identity” (1997: 48)

Respecto a la gestión del espacio interior, los protagonistas sienten cada vez de forma más evidente la necesidad de encontrar un lugar o rincón idóneo para el trabajo artístico, lo que se convierte en una exigencia para la creación: habitaciones lo más amplias posibles, lugares con buena iluminación, espacios para el almacenamiento de materiales y obras son algunos de los requerimientos que buscan. Es este un empeño de Mapplethorpe porque

⁵ <http://observer.com/2010/09/is-detroit-the-new-new-york-ask-patti-smith/> Reseña de “Just Kids” publicada en The New York Observer.

“he wanted us to develop our work but there was no room. All the wall space was taken. There was no possibility for him to realize his blueprints for installations” (Smith, 2010: 141).

Además, las sucesivas mudanzas de Mapplethorpe y Smith responden también a un movimiento desde la periferia en la que se conocen (Brooklyn, concretamente en un apartamento que comparten en el 160 de Hall Street) hacia el centro de la ciudad (Manhattan), donde vivirán juntos en el Chelsea Hotel y ya separados en diversos barrios como Greenwich Village, Lower East Side o el SoHo. Estas sucesivas mudanzas tienen un carácter centrípeto en busca del epicentro creativo donde se mueve el ambiente cultural y artístico y en el que ambos, especialmente Mapplethorpe, saben que pueden progresar:

In those days, Brooklyn was very much an outer borough, and seemed far removed from the action in “The City.” Robert loved to go to Manhattan. He felt alive when he crossed the East River, and it was there he later went through rapid transformations, personally and artistically. (Smith, 2010: 75)

A la caza del ambiente cultural y creador, Smith y Mapplethorpe buscan lugares de residencia que tengan entornos estimulantes, es decir que les permitan compartir su experiencia con otros artistas emergentes y poner en común sus propuestas, así como conocer la obra de estos. En este sentido, el tiempo que residen en el Chelsea Hotel resulta fundamental para ponerlos en relación con el ambiente artístico neoyorquino, no en vano “was the perfect habitat for two aspiring artists” (Johnstone, 1997: 38). Estamos hablando de una atípica residencia, mezcla de hotel y bloque de apartamentos, cuyos huéspedes, más bien residentes en largas temporadas, eran principalmente artistas⁶. Smith y Mapplethorpe pasan allí poco más de tres años (desde finales de julio de 1969 hasta el 20 de octubre de 1972). En esta etapa entran en contacto de manera directa y definitiva con el universo bohemio de Nueva York: músicos, actores, diseñadores, artistas, escritores, filósofos... Poco antes de que los protagonistas del libro residieran allí, el hotel se hizo aún más célebre, pues se asociaba al círculo de Andy Warhol, que dirigió en este mismo espacio la película *The Chelsea Girls* en 1966. No obstante, en sus habitaciones ya habían residido y creado autores como Dylan Thomas, Arthur C. Clarke, Thomas Wolfe o Bob Dylan. La impresión y sensaciones que tiene Smith del periodo en el que residió allí no

⁶<http://observer.com/2010/11/metaphor-on-23rd-street-the-chelsea-has-history-and-architecture-is-that-enough-for-a-100-m-sale/> Reportaje sobre la historia del Chelsea Hotel publicado en The New York Observer.

pueden ser más positivas, porque: “The Chelsea was like a doll’s house in the Twilight Zone, with a hundred rooms, each a small universe... I loved this place, its shabby elegance, and the history it held so possessively” (2010: 125).

A pesar de que el Chelsea Hotel es quizá el espacio de contacto entre artistas más emblemático que se menciona en *Just Kids*, no es el único lugar que reunía músicos, pintores, cineastas o escritores; también destaca como punto de encuentro un bar anexo al hotel: El Quixote. En estos espacios Smith se encuentra integrada desde el primer momento pues: “I stood there amazed, yet I didn’t feel like an intruder. The Chelsea was my home and the El Quixote my bar” (2010: 118)

Más adelante, en un momento de la narración, Smith pasa a identificar lo que califica como:

The city’s Bermuda Triangle: Brownie’s, Max’s Kansas City, and the Factory, all located within walking distance of one another. The Factory had moved from its original location... Brownie’s was a health food restaurant around the corner where the Warhol people ate lunch, and Max’s where they spent their nights. (2010: 129)

De los tres locales de ocio, el que ocupa más páginas en estas memorias es el Max’s Kansas City Bar, un establecimiento que sirvió como espacio de encuentro de numerosos artistas “underground” de la época, además de ser uno de los lugares de esparcimiento más habituales de Andy Warhol y su círculo más próximo. Progresivamente, los protagonistas irán acercándose a la zona reservada del Max’s, tratando de relacionarse con los clientes más distinguidos.

For most of 1970, Mapplethorpe and Patti had been regulars at Max’s Kansas City, a trendy club-bar-restaurant, and they had been introduced to the hotspot, where the house band was The Velvet Underground, a fact that attracted Patti no end. (Johnstone, 1997: 41)

A partir de diciembre de 1973, fecha en la que fue inaugurado, también cobra cierta importancia en el ambiente nocturno neoyorquino el CBGB’s OMFUG, un local de conciertos especializado en música rock y punk en el que actuó Smith con su banda en uno de sus primeros recitales musicales.

Pero más allá de los lugares, resultan capitales las personas que allí se dan cita y que supondrán influencias capitales en la obra de Patti Smith y forjarán su concepto de arte.

“In short, Patti had found not only a city where she felt finally accepted, but also a group of

like-minded individuals. Above all, she had found some acceptance from herself" (Johnstone, 1997: 47)

En cualquier caso y de forma global, la visión de Smith respecto a la metrópoli es:

An acknowledgement not only of the magnetism of New York City but also of the hold that the city has on so many imaginations. And it was that hold that Patti wanted to infiltrate for herself. Other performers became a part of New York City, but that was a one-way street. She wanted the traffic to run in both directions. (Thompson, 2011: 64)

4. CONCEPTO DE ARTE Y PULSIÓN ARTÍSTICA EN SMITH Y MAPPLETHORPE

Recogiendo lo que ya desarrollábamos en el primer apartado de este artículo:

Nueva York continuaba siendo el centro artístico del mundo occidental y, al margen del boom mediático y de mercado que experimentó gran parte de este sector especialmente en la década de 1980, hubo un gran número de artistas que se mantuvieron al margen de este fenómeno y que se alinearon con movimientos sociales antisistema o simplemente fueron leales a su más estricta independencia. (Candela, 2007: 19)

En este sentido, el impulso creador de Mapplethorpe y Smith no parece responder en esta etapa a motivaciones sociales ni reivindicativas, sino más bien a una concepción independiente del arte desde posiciones creadoras alternativas, lo que no significa que en estas memorias Smith no se haga eco de las circunstancias sociales de su época, ni que permanezca ignorante a los hechos que ocurren.

Asimismo, desde un punto de vista contextual y amplio, señala también Candela que:

La década de 1960 aceleró el paso hacia nuevas búsquedas en el ámbito de la praxis artística, concretamente hacia la superación de la condición objetual y autónoma de la obra de arte. Así se abrieron camino hacia un tipo de trabajo procesual y contextual, respectivamente, que sin duda dinamizaron la interacción del arte con el mundo real. (2007: 21)

Y precisamente este es uno de los puntos de vista más acusados de *Just Kids*: su voluntad de conectar el arte con el mundo real, no como herramienta de denuncia y cambio social, pero sí como crónica de los años de formación artística e inicio de la actividad creadora de los protagonistas, testimonio de la conexión con otros artistas coetáneos y de un ambiente concreto.

Así pues, tanto Smith como Mapplethorpe se encuentran en una etapa iniciática, de descubrimiento de su identidad creativa y que, por tanto, supone la aproximación a diversas disciplinas artísticas, con el único objetivo de conocerlas de primera mano y encontrar el ámbito y espacio artístico en el que desarrollar su trayectoria. De hecho, en estos primeros escarceos creativos, las inclinaciones de ambos diferían bastante de lo que sería su ocupación artística final (la poesía y la música para Smith y la fotografía para Mapplethorpe). En sus inicios, como los califica Thompson: "They were both artists but she was into abstract impression, while Mapplethorpe was working in tantric art" (2011: 31)

Una buena prueba de esa combinación de juventud, ambición creativa e importancia de la imagen, es la anécdota de la que surge el título del libro, cuando:

An older couple stopped and openly observed us. Robert enjoyed being noticed, and he affectionately squeezed my hand. "Oh, take their picture," said the woman to her bemused husband, "I think they're artists". "Oh, go on," he shrugged. "They're just kids". (Smith, 2010: 57)

En esta fase de aprendizaje, las probaturas se suceden: con el teatro, con los recitales de poesía, con la escultura, con técnicas variadas como el collage, la construcción de objetos artísticos y de instalaciones... Un camino que culmina a mediados de los 70, momento en el que tanto Smith como Mapplethorpe se instalan en los ámbitos culturales y artísticos a los que dedicarán el resto de su trayectoria: la poesía combinada con la música y la fotografía, respectivamente. Así pues: palabra e imagen, respectivamente, son la principal, aunque no única, materia prima de su producción artística; elementos divergentes y complementarios a los que llegan a partir de una convivencia y unas experiencias comunes que arrancan en julio de 1967.

Patti Smith reflexiona sobre las distintas visiones y concepciones que tienen del arte Mapplethorpe y ella. Ambas perspectivas son distintas pero también convergentes y enriquecedoras porque como asegura la autora: "I was attracted to Robert's work because his visual vocabulary was akin to my poetic one, even if we seemed to be moving toward different destinations" (2010: 67). También en el otro sentido, ya que según Johnstone, un destacado biógrafo de Patti Smith, la simbiosis de la pareja protagonista fue fundamental en esta etapa pero especialmente el apoyo de Mapplethorpe, que alentó de forma fundamental la creación artística de Smith. (1997: 39)

Ambos parten de influencias heterogéneas, de un grado de confianza en su trabajo y talento muy distintos así como de técnicas y actitudes creadoras que, si bien difieren sustancialmente, también se convierten en un impulso simbiótico debido a la sintonía entre ambos lo que les permitirá evolucionar en sus respectivos campos artísticos. En cada caso, este desarrollo se encuentra vinculado a las circunstancias vitales y las actitudes de cada uno de ellos, como veremos a continuación.

Sin embargo, los referentes culturales de Patti Smith son mucho más variados que los de Mapplethorpe, tanto en la diversidad de disciplinas artísticas (literatura, música y pintura, sobre todo), como en su procedencia geográfica (alternándose los artistas europeos de los siglos XIX y XX, especialmente franceses, con sus contemporáneos estadounidenses). En este sentido, su manifiesta devoción por la figura y la obra de creadores europeos resulta más acusada que en Mapplethorpe. Entre los referentes creativos de Smith sobresalen William Blake⁷, Picasso y, por encima de todos, Rimbaud; todos ellos figuras de gran peso en su formación artística.

El interés por Francia, y en concreto por París revela una actitud curiosa y abierta hacia el viejo continente que se convierte en influjo y fuente fundamental en su obra. Asimismo, aunque no aparecen mencionados en *Just Kids*, en todas las biografías de Smith se subraya la admiración que suscitan en ella la obra del cineasta Jean-Luc Godard, la actriz Jeanne Moreau o el escritor Jean Genet.

Prueba este interés son los tres viajes que realiza a Francia durante el periodo de ocho años que abarcan estas memorias. El primero acompañada de su hermana entre finales de junio y el 21 de julio de 1969⁸ y posteriormente dos en solitario, uno en septiembre de 1970⁹ y un tercero en octubre de 1973, en ambos casos en busca de los lugares donde vivió Rimbaud¹⁰.

Detengámonos en el poeta francés. En España, Benjamín Prado ha analizado su influencia en la obra de Patti Smith. Todo comienza en 1964 a partir del encuentro casual en un pequeño quiosco de venta de libros con un ejemplar de las *Iluminaciones*, uno de los libros

⁷ Probablemente la más influencia más compartida con Mapplethorpe: "One of the few things they found they shared was their love of poet William Blake" (Thompson, 2011: 31)

⁸ En Smith, 2010: 93-96.

⁹ Este segundo viaje, se menciona muy superficialmente y Smith sólo destaca que coincidió con la muerte de Jimi Hendrix. (En Smith, 2010: 184-185)

¹⁰ Este viaje surge tras un sueño y una revelación: un cartapacio escondido en Etiopía que guarda la gran obra perdida de Rimbaud. La intención inicial de Smith es viajar a Etiopía para localizarlo. Tras fracasar en su propósito inicial al buscar financiación por editoriales, revistas de viajes y fundaciones literarias, decide visitar Francia para recorrer los lugares en los que vivió Rimbaud en París y Charleville. (En Smith, 2010: 241-248)

de poesía de Rimbaud. Como Prado afirma contundentemente: “La sombra de Rimbaud se proyecta en todo su trabajo como compositora y poeta” (Smith, 2008: 12). La influencia definitiva de este encuentro la ha señalado la propia Smith¹¹:

La poesía me atraía, pero el rostro desafiante y perturbador que vi en aquella portada lo oscureció todo. Era el rostro del futuro aunque nacido en la Francia del siglo XIX. . . Fue mi salvación. Había un orgullo secreto en tener a alguien a quien se suponía que yo no debía tener. Alguien que era hermoso, oscuro y completamente mío. Cuyas palabras expresaban todo el noble egoísmo de la adolescencia: el dolor, el éxtasis, todos los ultrajes sufridos. (Smith, 2008: 13)

El poeta francés, joven padre de los escritores malditos, es el protagonista de algunos de los primeros poemas de Patti Smith como “Dead Rimbaud”¹² y “Dream of Rimbaud”¹³. Tal y como se señala en el artículo “Patti Smith and Rimbaud”¹⁴, este es un evidente caso de cruce cultural en el que la poesía de una figura canónica europea de la alta cultura entra e influye en el discurso popular y contracultural a través de la poesía y la música de Patti Smith, gracias a la imagen de Rimbaud como un arquetipo de comportamiento subversivo. En diversos momentos del texto, su obsesión por el estudio de la vida y la obra de Rimbaud queda de manifiesto y es un ámbito recurrente en su carrera. Además de las poesías ya mencionadas e inspiradas en él, la autora asegura que: “I thought I could at least make a pilgrimage to Charleville, France, where Rimbaud was born and buried” (Smith, 2010: 241), deseo que culmina en su tercer viaje a Francia. Prueba de este interés es que precisamente Patti Smith recibió en 2005 la Orden de las Artes y las Letras francesas, entre otros méritos, por la difusión de la obra de Rimbaud en el mundo anglosajón.

Así pues, Smith es capaz de integrar referencias culturales europeas con las iniciativas creadoras de sus coetáneos, especialmente poetas y músicos, que irá descubriendo poco a

¹¹ Citada por Benjamín Prado en “A veces Patti Smith se llama Arthur, y otras veces, Bob”, Introducción a Smith, 2008.

¹² Este poema apareció por primera vez en *Babel*. New York: Putnam, 1978. El libro completo está traducido al castellano en Smith 1979 y este poema en concreto aparece en la antología Smith, 1996: 88-89.

¹³ Este poema apareció por primera vez en Smith, *Witt*. New York: Gotham Book Mart, 1973, 17. Hay versiones traducidas al castellano en Smith, 2008: 36-37 y Smith, 1996: 46.

¹⁴ Las interconexiones entre ambos quedan mostradas en este artículo de Bibliolore: <http://bibliolore.org/2012/01/26/patti-smith-and-rimbaud/> que remite a un artículo previo de Carrie Jaurès Noland titulado “Rimbaud and Patti Smith: Style as social deviance” (Critical inquiry XXI/3 [Spring 1995] pp. 581–610).

poco, en bastantes casos al mismo tiempo que establece relaciones personales con cada uno de ellos. Este hecho se alinea con cierto cambio de paradigma en el emergente panorama musical de la década de los 70.

What is surprising is how the discourse circulating around New York punk [...] relied similarly on aligning pop music with poetry in an effort to inscribe value into what might otherwise be dismissed as vulgar [...] negotiated interestingly between the 'low' genre of popular music and the 'high' genre of poetry. (Kane, 2012: 106)

Llegados a este punto, conviene recordar que los inicios artísticos de Smith están muy ligados a la pintura y al dibujo; sin embargo, a partir de finales de julio de 1969, tras regresar de su primer viaje a París, la palabra se abre paso como forma de expresión:

I was still painting, but my paintings were becoming more and more like cartoons, and the words were standing out more than the images. I had gone to Paris to find myself as an artist, but I came back to New York filled with words and rhythms. (Bockris y Bayley, 1999: 54)

A medida que avanza la narración de sus memorias emergen múltiples referencias al mundo cultural estadounidense de las década de los 60 y los 70, sobre todo a través del contacto con sus protagonistas y por medio de la inmersión en el ambiente y los espacios de creación y difusión artística neoyorquina. Smith asegura encontrarse cómoda en estos lugares más espontáneos e informales, compartiendo relaciones y conversaciones con artistas de su época, sabedora de que el arte es su camino, por eso “when I went back upstairs I felt an inexplicable sense of kinship with these people, though I had no way to interpret my feeling of prescience. I could never have predicted that I would one day walk in their path” (Smith, 2010: 118).

En este sentido, sobre todo hay tres escritores de la Generación beat que se convierten en sus maestros y mentores: “Gregory Corso, Allen Ginsberg, and William Burroughs were all my teachers” (2010: 151). Los tres acuden a sus primeros recitales y mantienen una relación de amistad con ella, que siempre los ha reconocido como los poetas contemporáneos más influyentes en su obra. En una segunda línea, encontramos a dos poetas que apoyaron y alentaron a Smith en los primeros momentos de difusión de su obra por medio de recitales poéticos: Jim Carroll y Gerard Malanga. Ambos pertenecieron al círculo más próximo a Andy Warhol y eran unos habituales de la noche neoyorquina.

El otro ámbito contemporáneo de la cultura estadounidense muy presente en la vida de la narradora es el rock. A la cabeza de las influencias musicales encontramos a Bob Dylan. Especialmente revelador es el primer encuentro entre ambos, cuando él forma parte del público en uno de los primeros conciertos de Smith: “Suddenly [I] understood the nature of the electric air. Bob Dylan had entered the club. This knowledge had a strange effect on me. Instead of humbled, I felt a power, perhaps his” (Smith, 2010: 264). Otras estrellas del rock a las que admira y que llega a conocer en persona son Janis Joplin, Johnny Winter, Jimi Hendrix, Lou Reed y la Velvet Underground, así como John Cale, que produjo el primer disco de Patti Smith.

En general, su viaje creativo va desde el dibujo, hasta el recital y la performance pasando por alguna puntual incursión en obras de teatro alternativo, especialmente como actriz en *Femme Fatale*, *Island* y *Cowboy Mouth*, esta última escrita e interpretada junto al actor y director Sam Seppard. Sin embargo, desde el primer momento Smith parece tener claro que la dramaturgia no es su espacio artístico:

I had a knack for performing. I had no stage fright and liked to elicit a response from the audience. But I made a mental note that I wasn't acting material. It seemed being an actor was like being a soldier: you had to sacrifice yourself to the greater good. You had to believe in the cause. I just couldn't surrender enough of myself to be an actor. (2010: 179)

Así pues, su orientación creadora se define plenamente a través de la palabra poética que, musicalizada, culmina en la grabación de su primer disco, *Horses*, entre septiembre y octubre de 1975. No obstante, Smith se retrata a sí misma con ciertas dudas sobre su trabajo artístico de creación literaria. Sin embargo, mantiene su fascinación por el arte en general y apuesta por la música rock como vehículo de comunicación de su poesía. Por todo ello, no es extraño que a finales de 1975, al concluir el periodo central de estas memorias y mientras Mapplethorpe la fotografía para la portada de *Horses*, su disco de debut, Smith asegure: “I was full of references” (2010: 268).

Por su parte, el arte en Robert Mapplethorpe se inclina más por lo gráfico y visual que por lo literario y musical y parece responder a una búsqueda de su identidad, principalmente sexual¹⁵. De manera recurrente, Smith nos presenta a un compañero con notable capacidad de concentración en el trabajo y con una confianza absoluta en su obra, además

¹⁵ En este sentido, resulta muy interesante el trabajo de Schrieffer, 2015 sobre la construcción de la ambigüedad de género en *Just Kids*.

de cierta impaciencia por comprobar los resultados del proceso creativo. Smith retrata a Mapplethorpe como un artista que posee una idea más visionaria que redentora del trabajo creativo:

Robert trusted in the law of empathy, by which he could, by his will, transfer himself into an object or a work of art, and thus influence the outer world. He did not feel redeemed by the work he did. He did not seek redemption. He sought to see what others did not, the projection of his imagination. He thought his own process drudgery because he saw the finished outcome so quickly. (2010: 72)

La autora insiste en subrayar esa pulsión animista y trascendente que considera que está presente en los trabajos de Mapplethorpe y que, en sus propias palabras, brota directamente de su identidad sexual:

The artist animates his work as the child his toys. Robert infused objects, whether for art or life, with his creative impulse, his sacred sexual power. He transformed a ring of keys, a kitchen knife, or a simple wooden frame into art. He loved his work and he loved his things. (2010: 150)

Lo cierto es que tras unos inicios en el dibujo y la pintura, posteriormente Mapplethorpe orientó sus trabajos a la creación de instalaciones y objetos artísticos, marcados por el uso del collage y de técnicas mixtas e integradoras de materiales muy diversos que se alternan con trabajos de artesanía, como la elaboración de collares o el diseño de complementos. “Robert spent his energies creating his own art nest, replete with sketch pads and objects to add to his sculptures” (Bockris y Bayley, 1999: 50); algo que detalla Smith en el libro afirmando que “Robert was cutting out sideshow freaks... Hermaphrodites, pinheads, and Siamese twins were scattered everywhere. It threw me, for I couldn’t see a connection between these images and Robert’s recent preoccupation with magic and religion” (2010: 79).

Finalmente, hacia 1971, Mapplethorpe se inclina por la fotografía como disciplina en la que desarrollará el resto de su carrera artística, primero con el uso de polaroids y después empleando diversos modelos de cámara réflex cada vez más sofisticados. Progresivamente, la temática de sus obras se focalizará en el erotismo del desnudo y las referencias a la homosexualidad, que coinciden con el paulatino descubrimiento de su propia orientación sexual. Por eso resulta muy revelador que en la primavera de 1969, unas semanas antes del primer viaje de Smith a Francia, Mapplethorpe visite San

Francisco, en este caso para tratar de explorar su sexualidad. Al respecto, conviene recordar que la ciudad californiana se había convertido en la capital de la contracultura estadounidense. En la década de los 50, los autores de la Generación beat contribuyeron al renacimiento de San Francisco y en los 60 el movimiento hippie se instaló sobre todo en la costa oeste, llegando a su cénit en el llamado verano del amor de 1967. Parece pues un destino atractivo para Mapplethorpe, sobre todo teniendo en cuenta que desde finales de los 60, la urbe se había convertido en un importante centro del movimiento por los derechos de los homosexuales.

En otro orden de cosas, uno de los rasgos que más destaca Smith de Mapplethorpe es la importancia que otorga a las relaciones sociales, como instrumento para acceder al mundo del arte, sabedor de que entrar en el círculo artístico del “underground” neoyorquino es clave para poder mostrar y difundir su obra. Su interés por la figura y la obra de Duchamp y, sobre todo, por Warhol es patente por lo que tratará de acceder al círculo de este último y aproximarse a él: “He held Duchamp and Warhol as models. High art and high society; he aspired to them both” (Smith, 2010: 68).

Tras comenzar su trabajo con imágenes de revistas de pornografía homosexual utilizando la técnica del collage, Mapplethorpe comienza gradualmente emplear la fotografía como medio de expresión, sobre todo retratando a modelos masculinos, con especial incidencia en la temática homoerótica. Alguna de las razones las recoge Smith en el texto:

When I asked him what drove him to take such pictures, he said that someone had to do it, and it might as well be him. He had a privileged position for seeing acts of extreme consensual sex and his subjects trusted him. His mission was not to reveal, but to document an aspect of sexuality as art, as it had never been done before. What excited Robert the most as an artist was to produce something that no one else had done. (2010: 252)

Así pues, tanto en su vida como en su arte, Mapplethorpe prosigue con su búsqueda de identidad (sexual y ética-moral, principalmente) unida a la creación. Un aspecto que ya está totalmente consolidado en su obra a mediados de los 70. En ella se observa un cierto desapego hacia el arte con valor de denuncia social y política, lo que evidencia que, en buena medida, ha neutralizado tanto el carácter reivindicativo de su obra como su uso para el cambio social, algo que estuvo más en boga durante la década de los 60. Sin embargo, repasando la obra poética y musical de Smith este aspecto resulta matizable,

pues canciones como *People have the power*¹⁶ o poemas como *Birds on Iraq*¹⁷ evidencian su progresiva implicación en causas sociales. No obstante, en los años de memorias que abarcan este libro, dominan la dimensión subjetiva y personal, el individualismo y la búsqueda de identidad que se convierten en los ejes de la pulsión artística de ambos y que parecen tener un gran peso en sus idearios artísticos. Asimismo, el acto de creación tiene para ambos un carácter trascendente, espiritual y místico:

He [Robert] never seemed to question his artistic drives, and by his example, I understood that what matters is the work: the string of words propelled by God becoming a poem, the weave of color and graphite scrawled upon the sheet that magnifies His motion. To achieve within the work a perfect balance of faith and execution. From this state of mind comes a light, life-charged. (Smith, 2010: 76)

En cualquier caso, conviene subrayar que las memorias se centran en el entorno y ambiente culturales en los que estuvieron inmersos Smith y Mapplethorpe, esto es, su círculo más cercano, limitado a las personas que conocieron y con las que mantuvieron relaciones personales. Por ello, otros ámbitos y corrientes artísticas neoyorquinas de estos años, especialmente los que tienen un componente de mayor compromiso social y reivindicativo, como el arte feminista o el vinculado con las minorías étnicas, no aparecen mencionados en el texto.

Otro aspecto llamativo de las referencias artísticas que aparecen en el libro y de la creatividad que desarrollan sus protagonistas es la multidisciplinariedad. Muchas de las figuras y de las actividades que desfilan por estas memorias pertenecen a campos tan variados como la música, las artes escénicas, la literatura, las artes plásticas, la fotografía... Incluso se registran iniciativas creadoras que se caracterizan por la fusión de diversas disciplinas artísticas: “performances”, cine experimental, objetos artísticos (artes plásticas y escultura), etc. Así pues, sincretismo y eclecticismo serían dos señas de identidad en la formación y el ambiente histórico que viven los protagonistas en esta etapa y, consecuentemente, en la trayectoria artística de ambos.

Por otro lado, también resulta destacable comprobar cómo las referencias culturales, especialmente las vinculadas a la literatura y a las artes plásticas, se reflejan en el estilo

¹⁶ Esta canción se ha convertido en un himno de los movimientos sociales desde su aparición en 1988 en el Lp de Patti Smith titulado “Dream of life”.

¹⁷ Este es uno de los poemas más conocidos de Patti Smith. Su escritura surgió a partir de la invasión de Irak (2003-2011) por parte de las tropas estadounidenses. Se publicó en *Auguries of innocence* Harper Collins P, New York, 2005.

narrativo de *Just Kids*, pues con frecuencia las emplea la autora en forma de símiles, para tratar de explicar conceptos con mayor claridad explicitando al mismo tiempo sus influencias culturales y artísticas. Veamos algunos ejemplos que así lo demuestran: “In Washington Square, one could still feel the characters of Henry James and the presence of the author himself.” (2010: 37); “New York light, the light of the abstract expressionists.” (2010: 41); “Dressed in blue velvet and perpetually bemused, he was a bit of Oscar Wilde, a bit of the Cheshire Cat.” (2010: 147); “My doctor said I was anemic and told me to have red meat and drink porter, advice given to Baudelaire when he trudged through a winter in Brussels sick and alone.” (2010: 187)

Y, finalmente, estamos de acuerdo con lo que señala Gina Myers en su reseña del libro para “Frontier Psychiatrist”¹⁸, cuando afirma que “death is a major aspect of this book—not just Mapplethorpe’s, but the various cultural figures at the time, from Martin Luther King Jr. and Bobby Kennedy, to Janis Joplin, Jimi Hendrix, and Jim Morrison, to Candy Darling and Andy Warhol—”. Así pues, resulta destacable e importante el “recorrido necrológico” que hace Smith, mencionando la muerte de algunas figuras de la cultura y el arte y el impacto que le produjeron sus fallecimientos. De hecho, su llegada a Nueva York prácticamente coincide con la muerte de John Coltrane (21 de julio de 1967), algo que menciona Smith de modo premonitorio. Asimismo, en el periodo entre 1967 y 1975, consigna en el libro las muertes de Martin Luther King, Robert Kennedy, Brian Jones, Jimi Hendrix, Jim Morrison, Janis Joplin y Edie Sedgwick, entre otras muchas personalidades de la época. Pero la crónica negra va un paso más allá y la autora tiene un recuerdo de forma general con el fallecimiento de algunos de sus conocidos, personas más cercanas, anónimos aspirantes a artistas que trataban de iniciar sus carreras:

Many would not make it. [...] Others sacrificed themselves to drugs and misadventure. Taken down, the stardom they so desired just out of reach, tarnished stars falling from the sky. I feel no sense of vindication as one of the handfuls of survivors. I would rather have seen them all succeed, catch the brass ring. (2010: 225)

5. CONCLUSIONES

Como cierre, merece subrayarse que el entorno y ambiente cultural y artístico neoyorquino en el que están inmersos Patti Smith y Robert Mapplethorpe entre 1967 y

¹⁸ <https://frontpsych.wordpress.com/2011/01/06/just-kids-book-review-by-gina-myers/> Reseña de “Just Kids” publicada en Frontier Psychiatrist.

1975 resultan fundamentales para entender las influencias y la evolución de su obra, así como su trayectoria artística. En este sentido, el libro de memorias *Just Kids* registra la vida cultural y personal de los protagonistas en sus años de juventud y lo hace con cierta nostalgia y pretensión de homenaje, tratando de transmitir la efervescencia creativa y artística que descubrieron, pero sin dar una visión idílica ni autocomplaciente. El contacto que ambos mantienen con los y las artistas que viven en Nueva York en estos años es un elemento clave para comprender este viaje iniciático, este repaso a los años de aprendizaje y definición de la trayectoria artística que cada uno de los dos protagonistas seguirá en etapas posteriores, como también lo son los referentes culturales que suponen una fuente de inspiración artística continua. Las influencias referidas en los apartados anteriores están siempre presentes y moldean la producción artística de los autores abordados. En el caso de Smith, los referentes culturales son sobre todo literarios, especialmente del género lírico, y se articulan en dos bloques: por un lado los contemporáneos estadounidenses (con la Generación Beat a la cabeza) de los que toma su tono directo declamatorio y por otro los europeos, especialmente autores franceses de los siglos XIX y XX, siempre presididos por la magistral presencia de Rimbaud, que aporta un carácter visionario y sensual a la literatura de Smith. En cuanto a influencias musicales, la más destacada es la de Bob Dylan, aunque no debe desdeñarse la cercanía a la Velvet Underground, los Rolling Stones o el contacto con Janis Joplin. En lo que se refiere a Mapplethorpe, las fuentes y principales referentes artísticos se encuentran en las artes plásticas, el vídeo y la fotografía. En este sentido, su relación con The Factory y con todo el círculo de Andy Warhol orientará su trabajo visual, que se centrará en la fotografía.

Así pues, son múltiples las disciplinas artísticas y los nombres que aparecen en *Just Kids*, unas memorias que registran tanto la búsqueda de la identidad artística y personal, retrato de unos años de formación decisivos en la vida y obra de Smith y Mapplethorpe, como el testimonio de la efervescencia cultural de Nueva York al comienzo del último tercio de la centuria pasada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ault, J. *Alternative Art New York, 1965-1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

Bibliolore. "Patti Smith and Rimbaud". *Bibliolore (RILM: Repertory of Music Literature)*. 26 ene. 2012. Web. 19 ene. 2019. <http://bibliolore.org/2012/01/26/patti-smith-and-rimbaud/>

Bockris, V. y Bayley, R. *Patti Smith. An unauthorized biography*. New York: Simon & Schuster, 1999.

Candela, I. *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza, 2007.

Carrascal Pérez, M.F. *City and art. Cross dialogues on space. New York in the 1970s*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015. Tesis doctoral accesible en:

<https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/39112/Tesis+M+CARRASCAL+Repositorio+Digital+US.pdf?sequence%3D1&isAllowed=y>

Currid, E. *The Warhol Economy. How fashion, art and music drive New York City*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

Johnstone, N. *Patti Smith. A biography*. New York: Omnibus Press, 1997.

Kane, D. "Nor did I socialise with their people': Patti Smith, rock heroics and the poetics of sociability". *Popular music*. 2012, Vol. 31, Núm. 1, Págs 105-123.

Kusisto, L. "Is Detroit the new New York? Ask Patti Smith" *The New York Observer*. 22 sep. 2010. Web. 18 feb. 2019. <http://observer.com/2010/09/is-detroit-the-new-new-york-ask-patti-smith/>

Marshall, R. y Mapplethorpe, R. *50 New York Artists*. San Francisco: Chronicle Books, 1986.

Maslin, J. "Bohemian Soul Mates in Obscurity" *The New York Times*. 18 ene. 2010. Web. 12 feb. 2019. http://www.nytimes.com/2010/01/18/books/18book.html?_r=0

Myers, G. "Just Kids-Book review" *Frontier Psychiatrist*. 6 ene. 2011. Web. 11 feb. 2019. <https://frontpsych.wordpress.com/2011/01/06/just-kids-book-review-by-gina-myers/>

Schriefer, S. *The Performance of Gender Ambiguity in Patti Smith's Just Kids*. Goteborg: GUPEA, 2015. Accesible en

https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/38743/1/gupea_2077_38743_1.pdf

Sebring, S. "Patti Smith: Dream of Life" Clean Socks, 2008. 109 min.

Smith, P. *Babel*. Barcelona: Anagrama, 1979.

Smith, P. *Un fuego de origen desconocido*. Madrid: Celeste, 1996.

Smith, P. *Poesía*. Vitoria: ARTIUM; Bassarai, 2008.

Smith, P. *Just Kids*. New York: Ecco Books, 2010.

Taylor, M. *The Downtown Book: The New York Art Scene 1974–1984*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

Thompson, D. *Dancing barefoot. The Patti Smith story*. Chicago: Chicago Review Press, 2011.

Turner, Z. "Metaphor on 23rd Street: The Chelsea Has History and Architecture—Is That Enough for a \$100 M. Sale?" *The New York Observer*. 10 mar. 2011. Web. 20 ene. 2019.
<http://observer.com/2010/11/metaphor-on-23rd-street-the-chelsea-has-history-and-architectureis-that-enough-for-a-100-m-sale/>

White, E. "Just Kids by Patti Smith" *The Guardian*. 13 feb. 2010. Web. 15 Feb. 2019.
<http://www.guardian.co.uk/books/2010/feb/13/just-Kids-patti-smith-biography>

Uso y transformación del relato picaresco en *El azar y viceversa* de Felipe Benítez Reyes

Use and transformation of the picaresque narration in Felipe Benítez Reyes' *El azar y viceversa*

Adrián Ramírez Riaño
Universidad Complutense de Madrid
Residencia de Estudiantes¹
adrami02@ucm.es

Recibido 8 de marzo de 2019
Aceptado 24 de marzo de 2020

Resumen

En este trabajo se pretende analizar *El azar y viceversa*, la última novela de Felipe Benítez Reyes como una incursión contemporánea en la tradición picaresca. El artículo se divide en dos partes principales: en primer lugar se presentarán las características de la picaresca que aparecen a lo largo de toda la novela (estructurales y de contenido) y como el autor usa este relato y lo utiliza estilística y temáticamente. La segunda parte del artículo se centrará en el uso de la figura del narratorio (receptor interno al texto) y cómo influye el conocimiento de su identidad en la lectura final del libro.

Palabras clave: Felipe Benítez Reyes, novela contemporánea, picaresca, narratorio

Abstract

In this paper we plan to analyze *El azar y viceversa*, the last novel written by Felipe Benítez Reyes as a contemporary incursion into the picaresque tradition. The article is divided into two main parts: in the first place we will present the picaresque characteristics (of the structure and the contents) that appear throughout the whole novel and how the author uses this story stylistically and thematically. The second part of the article focuses on the

¹ Este artículo ha sido posible gracias a una Beca del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades para realizar una estancia durante el curso 2019-2020 en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

use of the internal interlocutor and how knowing his identity influences the final reading of the book.

Key words: Felipe Benítez Reyes, contemporary novel, picaresque novel, internal interlocutor

y toda la extrañeza de quien eres

y toda la extrañeza de quien fuiste

Felipe Benítez Reyes —*Aprendizaje en el espejo*

1. INTRODUCCIÓN

Felipe Benítez Reyes (Rota, 1960) es más conocido por su faceta como poeta que por su labor como novelista, aunque sean ambas igual de importantes en la totalidad de su obra. Esta realidad también repercute en la labor de la crítica literaria y académica, ya que la mayoría de los estudios y análisis de su obra se centran en sus libros poéticos¹. Por ese motivo, su novelística, tan interesante como su poesía, no ha originado tanto interés (académico), aunque exista un gran número de nexos entre ambos géneros en la obra del roteño. Entre otros, en ambos géneros circula uno de su personajes más recurrentes: el sujeto que vaga por el mundo sin destino y que a cada paso se encuentra en una parte del mismo esfumándose entre la niebla de la realidad, en búsqueda de su identidad (labor imposible) ante la constancia de que el mundo se mueve por apariencias y por movimientos a los que el hombre no puede prestar toda la atención posible.

Es en la década de los noventa cuando comienza su carrera como novelista con *Chistera de duende*, siguiendo novelas como *El novio del mundo* (importante, ya que el protagonista, Walter Arias, también tiene relaciones con el pícaro y con el viajero sin destino), o *Mercado de espejismos*, novela con la que ganó el Premio Nadal en 2007. El mundo proyectado en sus poemas se intensifica en sus atmósferas novelísticas donde la identidad del personaje es el centro de atención con un toque mucho más humorístico², pero de manera trágica. Porque en palabras del propio Benítez Reyes él utiliza el humor “para

¹Además, la obra poética de Felipe Benítez Reyes se introduce en la corriente de la “poesía de la experiencia” o como prefiere denominarla García Montero “La otra sentimentalidad” de gran éxito y aceptación entre el público lector, siendo Felipe Benítez Reyes, junto Carlos Marzal o el propio Luis García Montero, uno de los rostros más reconocibles de este grupo de poetas figurativos.

²Como punto de partida, podemos apuntar que la única diferencia entre su obra poética y novelística es la utilización del humor. Según Bonilla con mayor maestría que los novelistas de los años 20 del siglo pasado (2014: 323). Mientras su poesía se presta en mayor medida hacia un tono elegíaco progresivo, la novela sirve como género de contrastes: una mezcla de la tragedia de la vida con lo cómico del teatro de la calle.

escribir novelas tristes”y así no entorpecer la lectura, puesto que la novela sirve, en principio, como apunta Juan Bonilla, para entretener(2014: 323).

Por consiguiente, el “territorio de la novela picaresca”, como lo llama nuestro autor en su entrevista en *Página 2* (en línea) es donde mejor se mueve el autor gaditano: por esta razón, varias de sus novelas se enmarcan en la forma autobiográfica en primera persona en un espacio-tiempo (cronotopo) determinado y concreto. La misma técnica aparece en su última novela *El azar y viceversa*. En esta obra, el protagonista (el pícaro o menesteroso) cuenta su vida “desde la infancia hasta su última madurez” (en línea) con un estilo humorístico, trágico pero optimista, típico en contenido en su novelística y en forma en su poesía. Por lo tanto, coincidiendo con Juan Bonilla (2014: 324-325) el estilo (en este caso se refiere al poético) de Benítez Reyes es inconfundible y debe asociarse al contenido de sus novelas, como a cualquier otro género. En este trabajo explicaremos de forma concisa cómo el roteño amolda esta historia autobiográfica al relato picaresco y qué rasgos sorprendentes y estilísticos le dan un nuevo matiz de frescura.

2. EL AZAR Y VICEVERSA ¿NOVELA PICARESCA?

La crítica, en todos los sentidos, ha relacionado de manera acertada *El azar y viceversa* con el antiguo modelo de la novela picaresca. Óscar López, en una entrevista a nuestro escritor (en línea), aportó la denominación de “novela picaresca 2.0”. Esta nomenclatura, útil para un mayor entendimiento entre el público lector, esconde la pretensión primera del novelista en la que pretendía narrar:

la historia de una vida desde la infancia hasta su última madurez de alguien que ha tenido que ganarse la vida desde los trece años, que ha tenido que desempeñar muchos oficios, servir a muchos amos. Y el hecho de tener que ganarte la vida, por lo menos en este caso, implica el hecho de tener que inventarte una vida, y es también, aparte de toda su peripecia laboral, sobre todo la primera parte, cuando era un niño, un preadolescente. Luego se va a encontrar con alguien que intenta instalarse en el mundo.

Asimismo, el propio autor en su conversación con Luis Landero en la Biblioteca Nacional de España (en línea) comenta que contar la vida de un personaje implica volver a las técnicas de la novela picaresca, opinión que suscribe su compañero relacionando el relato picaresco con nuestra novela³. No tanto a través de la manera estructural episódica

³Aunque Luis Landero también advierte el hecho de que actualmente no nos podemos encontrar con novelas de corte picaresco, ya que son el fruto literario de una situación histórica y social

concreta de la picaresca, puesto que este género narrativo inaugura un molde nuevo en el que insertar a un personaje que evoluciona ante los ojos del lector, siendo el punto de partida de la “Bildungsroman” o la novela de aventuras moderna. Pero, sí es cierto que muchas novelas contemporáneas siguen el patrón de una autobiografía ficticia (escrita o hablada) de un ente creado por el autor (que puede tener semejanzas o no con la figura autorial) en la que nos cuenta su vida desde su niñez, valorando la vida de sus parientes como nexos con los designios de su propia vida, pasando por la adolescencia, donde se desapega de los padres y emprende sus aventuras de manera propia, cambiando de amo (o en este caso, jefe) hasta llegar a la adultez donde consigue y desea una estabilidad (o medro) hasta el momento de enunciación de sus palabras en el que conocemos el motivo por el que cuenta a un narratario interno el relato de su vida.

Todas estas características de la novela picaresca (en fondo y en forma) aparecen en la última novela de Felipe Benítez Reyes. Aunque debemos adelantar que estilísticamente, más que a una novela picaresca, se acerca más a la poética y al estilo del propio autor. Y es que para el roteño, la novela ante todo es un artificio⁴ que no debe obviar el motivo de su construcción: el entretenimiento del lector, estilística y temáticamente. En este sentido se amolda perfectamente el género picaresco⁵, también como novela de viajes y de autoconocimiento para contar la vida de un personaje en sus palabras y tratar, como tema central, la identidad del sujeto y la capacidad de certeza sobre esta. Marina Bianchi (2014: 55-56) utiliza la palabra coherencia para signar la obra de Felipe Benítez Reyes. En este aspecto, como en la obra de cualquier autor, hay una serie de temas y motivos que se

concreta diferente a la actual. Eso no presupone que se puedan configurar y transponer características de este género narrativo a la escritura de novelas contemporáneas.

⁴Carlos Marzal en *Un polígamo literario* (2014: 293-294) enumera los cuatro puntos de vista en su narrativa que sirven para entender el modo estilístico de esta novela: primero se refiere a una evocación lírica que marca un trazo melancólico sobre el mundo que sirve para contrarrestar con su sentido humorístico. En ese sentido habla de un modo de vida guiñolesco operativo a través del gran teatro del mundo, de un mundo carnavalesco que se rige en el caos del teatro del mundo. Pero lo más importante para Marzal es la labor del propio autor de su conciencia de creador de un artificio en el que las piezas técnicas deben estar ensambladas para que todo lo demás cobre sentido.

⁵Aunque debemos advertir que, tal y como afirma Cabo Aseguinolaza (1990: 10) el género picaresco es más una creación de la crítica que en sí de las novelas mismas, puesto que el teórico aclara que los mismos autores se suscriben a una moda formal para poder tratar temas nuevos en la literatura del momento (corrupción, hechos sociales... etc.) a través de un molde dinámico como es el episódico en un modo autobiográfico. Sin embargo, en la actualidad el autor informado puede tomar el personaje del pícaro y la estructura (junto con los temas) de la novela picaresca para crear así nuevos relatos. Antonio o Toni o Rányer es un pícaro que vive asociado a los fondos bajos para poder sobrevivir (sin esperanza de medro) que nos cuenta su vida de manera retrospectiva en un espacio-tiempo específico (Rota, Cádiz, Sevilla en la transición) que se muestra a los ojos del lector de manera realista (Quevedo, 1994: 20).

repiten y, por consiguiente, el tema de la añoranza y pérdida de la juventud y de la “no identidad” o “múltiple identidad”, se prestan como telón de fondo en su poesía elegíaca. Estos temas, en especial el segundo, son trascendentes también en el sentido de sus novelas, aunque se plasme de una manera muy diferente. Esa coherencia existe, pero a través de unos medios (elegíacos, humorísticos) distintos.

Existe un motivo principal para poder catalogar *El azar y viceversa* como un escrito de “terreno picaresco”. En primer lugar se pretende que un personaje de ficción de edad cercana a la del autor⁶, coetáneo en un espacio-tiempo conocible, relate sus vicisitudes y sus azares mediante la fórmula autobiográfica. Pero también, en segundo lugar, esa retrospectiva del personaje sirve al autor para mantener la evidencia de que el proceso de formación de la identidad es vacío e inexistente, tema constante en toda su obra, para retratar la sociedad de ese espacio-tiempo concreto. Todo nace a través de las primeras palabras de la novela en las que advierte que el relato de una vida no es solo la que presenta la realidad experiencial, sino la creída y la nunca realizada, proyectada, es decir, la que conocemos mejor (Benítez Reyes, 2016: 13):

No sé si estará usted de acuerdo conmigo, pero creo que todos llevamos una triple vida, sustentada en tres pilares: lo que creemos ser, lo que quisiéramos ser y lo que en verdad somos. La mezcla de los tres elementos suele resultar bastante mala, aunque conviene mostrarse optimista y hacerse cuanto antes a la idea de equilibrar de la mejor manera posible esa conjugación desconcertante. Al fin y al cabo, no hay cosa que conozca uno mejor que su vida aparente y que su vida imposible, de igual modo que no hay cosa que cualquiera de nosotros conozca menos que su identidad más recóndita, ya que podemos interpretar nuestras acciones, dilucidar sus razones superficiales, incluso las intermedias, pero no su razón última, que no pasa de ser algo así como el brinco irreflexivo del arlequín: lo que hacemos y pensamos sin tener ni idea de por qué lo pensamos ni de por qué lo hacemos.

Contar una vida es relatar una sucesión de hechos de manera memorística que, en todo caso, no pueden, por incapacidad, ser fiel reflejo de la realidad. Benítez Reyes explica mejor la relación del sujeto con la memoria en su poema *En contra del olvido* (2003:136):

*Si el tiempo, en fin, tuviese potestad
para borrar su estela de memoria,*

⁶Con motivo de este dato le preguntaron al autor en el programa *Página 3* por si existen muchos elementos autobiográficos en la obra, a lo que respondió que no, y que la proximidad en edad entre él y su personaje proviene de la intención de retratar de manera más verosímil la situación histórico-social de la Rota de los años setenta.

*para enterrar sin daño los recuerdos
en vez de darles rango de abstracción,
—y en las tardes vacías recordar,
con algo de tahúr y algo de mago,
lo que ya sólo es ficción del tiempo
como un viento lejano, un eco frío.*

Por lo demás, como hemos apuntado, en la crítica, sobre todo en reseñas de suplementos culturales, debido a la proximidad de la publicación de la novela, se ha remarcado su tono y trasfondo picaresco. Según Sanz Villanueva (en línea) la novela se construye a través de los tres ejes principales de la picaresca que se explican en las aulas: viajes, servicios a los amos y la idiosincrasia del ser pícaro. Tampoco debemos olvidar las palabras de Rodríguez-Fischer (en línea) en las que resalta el carácter paródico, caricaturesco y satírico de las novelas de Benítez Reyes, enmarcadas en una realidad histórica concreta que las signa. Todas estas características son el eje vertebrador de *El azar y viceversa*: un personaje pícaro (y muy vital y optimista) que, en un espacio-tiempo concreto y muy cercano al propio autor, vaga de empleo en empleo con el destino de sobrevivir, describiendo una sociedad a través de la conformación de un pensamiento en el que se entremezclan lo humorístico, lo caricaturesco y lo trágico.

La primera materia que toma de la novela picaresca es la forma autobiográfica de contar un relato. Antonio (o “Toni”, o “Rányer”, depende de cuándo se cuente la historia), el personaje pícaro le está contando, sin saber aún el motivo, la historia de su vida, suponemos que desde la vejez, a un receptor interno o externo. Este juego actor-narratorio en el que se cuenta la historia de una vida de manera retrospectiva es uno de los puntos en común de todos los críticos para significar el concepto de novela picaresca. Además, el propio autor en su entrevista a *Página 2* reconoce que lo que cuenta es la historia de una vida y de los bajos fondos de un momento histórico concreto⁷. Por esa razón Antonio se relaciona con personajes que viven en el mundo del hampa y sobrevive en empleos del mercado negro, pero también se forma en el espacio que le propone Rota, trabajando, por ejemplo, de camarero en bares de clientela americana. Incluso uno de los personajes con los que establece contacto, tras huir de Sevilla, es un congresista de la nueva democracia

⁷Pablo Jauralde Pou en la introducción de su edición de *El Buscón* de Quevedo (1994: 17-18) remarca que en una novela de carácter picaresco se busca un cronotopo real y reconocible. En este caso el espacio-tiempo es el de la propia experiencia de Felipe Benítez Reyes que cuenta de manera irónica, chistosa y tragicómica elementos que pueden haber salido de su experiencia personal o de su propia imaginación, ya que lo que buscaba el autor era la creación de una vida y de todo lo que eso conlleva.

española; un corrupto que vive a partir de las dietas que el Estado otorga a su empresa. Este elemento de crítica social implícita aparece muy poco en la obra de Benítez Reyes, aunque es más constante en su novela que en su obra poética.

Esta “pseudoautobiografía”—en palabras de Rey Hazas— implicaría una única mirada sobre la realidad que a su vez es confundida por dos factores, la segunda, *leitmotiv* de la obra del roteño: el peso autorial y la conformación e ideas sobre la identidad del sujeto (2003: 20). El peso autorial porque, aunque no se diga explícitamente, en el relato existen rasgos, experiencias y personajes reconocibles del espacio-tiempo vital del autor (personajes, como el poeta gaditano Fernando Quiñones o la estancia en Cádiz del protagonista, donde estudia filología), como afirma Téllez⁸ (en línea). Pero lo realmente importante en el personaje es que tiene que buscarse la vida a través de pequeños trabajos, la mayoría pagados en negro, para poder sobrevivir⁹, sin un ansia excesiva de medro, al contrario que muchos protagonistas de la picaresca.

Por consiguiente, la mejor manera para que una persona haga un examen de conciencia es a través del relato unipersonal de su vida. Pero esta autobiografía nace en un momento interno de la acción exacto que incide directamente en el modo de contar las cosas por parte del narrador y la consiguiente lectura del lector, como afirma Zamora Vicente (1962: 15). El formato de la novela picaresca, como una especie de exposición de la memoria del aprendizaje, consiste en contar una vida desde un momento preciso y por un motivo concreto. Este asunto, de gran importancia en la historia de la tradición picaresca¹⁰, contribuye a redondear el sentido de toda la novela. En algún caso, como en el *Lazarillo*, ese final sirve para poder releer los pasajes de otra forma, o para conocer el porqué de su

⁸Atención a los personajes secundarios, con sus excelentes retratos al natural. Yanquis de la base y tragaldabas diputados autonómicos, comerciantes y camellos, poetas de barra de bar, mujeres religiosas, macarras de Iron Maiden, fugitivos del Grapo, libros Cádiz en la calle Cardenal Zapata – donde la tertulia de Marejada—, Tiresias libertarios que vienen del Hades, el garito donde se celebra a raudales la muerte de Franco; contrabandistas de tabaco de Gibraltar, Grimaldis de origen genovés, gitanos de la cabra o los Bakunin que se llaman Cupido entre cobistas aflamencados que desfilan por un texto que también frecuentan personajes a los que no será difícil identificar con las identidades reales de Rafael de Cózar, con quien tanto seguimos queriendo, Jesús Fernández Palacios, José Ramón Ripoll o Rafael Adolfo Téllez, enfrentado a un poetastro en la nocturnidad y alevosía de La Carbonería sevillana.

⁹ En este aspecto, el personaje es mucho más cercano psicológicamente a Lázaro que a Guzmán de Alfarache. “Rányer” es una persona que necesita sobrevivir y ganándose la vida de esta forma propicia el relato evolutivo de paso de un empleo a otro, de una ciudad a otra, de un estado vital a otro. Al final de la historia ambos (Antonio y Lázaro) están contentos con sus posiciones, aunque el desencadenante de contar la historia de su vida sea totalmente diferente.

¹⁰Recordemos que tanto en el *Lazarillo* como en el *Guzmán de Alfarache* hay un motivo por el que el pícaro cuenta la historia de su vida: el primero para calmar los rumores de la infidelidad de su mujer y el segundo para conocer por qué ha terminado en las galeras de un barco.

comportamiento y psique. El caso de *El azar y viceversa* es parecido ya que, al final de la novela nos damos cuenta de que el relato de la vida es un manuscrito enviado por el protagonista al verdadero autor de la obra. En el siguiente apartado explicaremos con mayor amplitud las consecuencias de este juego.

Zamora Vicente opina de igual manera que el ideal de autobiografía picaresca es la de la configuración moral y social de una persona en el medio donde habita. Debido a esto, lo que pretendía Felipe Benítez Reyes era mostrar los espacios y las situaciones de la Rota de la década de los años setenta, para después, en contraposición, describir la situación de un territorio específico de Andalucía (Cádiz-Sevilla) en el periodo de la Transición. Además, como comenta en la entrevista de *Página 2*, lo que él necesitaba era crear un pensamiento, una vida, que dependía de los avatares de su espacio y de su tiempo (y que tan bien conoce Benítez Reyes) sin que la ciudad fuera un simple decorado, ya que esta incide decisivamente en la conformación de una manera de habitar. Es ese espacio el que determina la forma de ser del personaje, su modo de ser y su manera de ver la vida. Sin embargo, aunque en muchos casos Antonio intente convencer al narratario de que las elecciones que comete son moralmente acertadas (cuando en la mayoría de ocasiones, no lo son), no existe una crítica precisa a la sociedad, y si existiera va siempre ligada al humor inteligente, sin un juicio implícito por parte de la voz que narra. Es el lector quien tiene que imaginárselo. Incluso el personaje vive y se aprovecha de todo aquello que puede ser criticable. La mayoría de sus trabajos son trabajos en negro, como cuando vive en Sevilla para trabajar al lado del Tunecino, un vendedor de arte de los bajos fondos. También ocurre cuando “Rányer” conoce al político corrupto, amante de la patria chica, con el que pasa unos días de gran comodidad y sosiego. No existe una crítica, una queja deliberada, porque es su forma de vivir, y porque mostrando esas realidades también se crea el humor que busca el autor.

El humor en la novela picaresca también se dispone ante el lector cuando el antihéroe llega al culmen de toda su fortuna y, por adversidades de la vida, cae en desgracia, simbolizando la incapacidad de medro, de cambio estamental en la sociedad barroca. En Antonio, al contrario que el Guzmán, no existe un ansia por medrar tan patente. Él solo quiere vivir cómodo y se queda, siempre por un espacio de tiempo, junto a quienes le ayudan a crear una estabilidad difusa. Conociendo esto, en *El azar y viceversa* ocurre lo contrario intencionalmente. Antonio, habiendo perdido todo, decide volver a Rota, donde conoce a quien va a convertirse en su esposa. En contraposición de lo que se presupone en un

narrador picaresco, nuestro enunciador acaba el final de sus días feliz: casado, formando una familia y ocupando un empleo digno. Pero justo en ese momento enferma, irónicamente, de forma mortal. Esa visión, como recuerda también Cabo Aseguinolaza, cierra el centro de la historia a favor de lo que el protagonista nos quiere contar y cómo nos lo quiere contar (1992: 56). En efecto, esta puede ser una de las razones de esa visión vitalista de la vida del protagonista, ya que en ningún caso nos cuenta sus actos de pillaje más que como un puro modo de supervivencia, como es el caso de la relación con sus primeros jefes: tras ser despedido por causas totalmente dispares (existen dos casos de muerte del amo) se lleva consigo un objeto suyo como recuerdo. Por eso es importante el cariz pragmático del libro mediante dos perspectivas: en primer lugar porque el lector modelo del roteño va a encontrar los temas y el estilo tan característicos de su obra y los va a encontrar de una manera entretenida, en forma de autobiografía, llena de humor y elementos contrastivos.

Estructuralmente el libro no sigue la pauta episódica iniciada por el *Lazarillo*. Se compone, a su vez, de tres libros —o tramos en la terminología que se nos presenta—. Estos tres tramos a su vez están divididos en diferentes subtítulos que anticipan, al más puro estilo personal del roteño, los avatares que se encontrará el lector. El primer tramo trata sobre la presentación del protagonista, su infancia, la muerte de su padre al que tipificará casi como un mito en su relación con el mar, el oficio de pescadera de su madre, sus primeros oficios, tan extraños como fugaces, la llegada de su tío “Fantomas” y su huida a Cádiz para suplantar a un amigo suyo en la carrera de filología. Como se aprecia, los cambios de tramo tienen que ver, en gran parte, con los cambios de lugar del personaje, y por lo tanto, de hábitat (Rota, Cádiz, Sevilla). El segundo tramo versa sobre su año de estudiante en Cádiz en compañía del “Fiti” a quien suplanta, donde conoce a personajes del hampa y de los bajos fondos con quienes se relaciona, para luego solo trabajar para poder comer y mantenerse. Muere la madre del protagonista (Benítez Reyes juega mucho con la antonimia de escenas, entre cómicas y trágicas) y el “Fiti” le abandona por causas muy extrañas. Allí conoce al Séneca, regente de un bar, y a Miranda, con el que trabajará catalogando la excentricidades que colecciona. Miranda le insta a robar una carta que está en la casa de un enemigo de este, pero Rányer rehúsa hasta que el jefe del Séneca, el tunecino, le roba todas sus pertenencias y para huir de la justicia se va con él a Sevilla. Este cambio propicia el tercer tramo en el que se ve a Antonio prosperar como mano derecha del Tunecino. “Toni” (“Padilla”, en este momento) consigue medrar con un trabajo estable

(pero igualmente de pícaro, puesto que vende antigüedades en el mercado negro) e incluso llega a casarse, pero su matrimonio no funciona, se separa, y su maestro, de repente, entra en estado vegetal sin esperanzas de sobrevivir, por lo que huye y sigue vagabundeando con una serie de personajes que le acogen hasta que vuelve a su tierra. Trabaja en una funeraria y conoce a Inma. A su lado vuelve a medrar y regenta una administración de lotería, hasta que enferma y le dan pocos meses de vida por lo que decide escribirle su vida al propio Felipe Benítez Reyes, para que use esta historia como él prefiera.

Además, Rey Hazas afirma que la novela picaresca nace de un modo de análisis histórico, social y económico que se trasluce en el intento de medrar por parte del pícaro en esa sociedad (2003: 21). Esto se refleja por otros motivos en la novela, puesto que Benítez Reyes plantea su propio cronotopo vital: el protagonista, Antonio Jesús Escribano Rangel, nace en 1958 en Rota, de donde es el mismo autor. En palabras de Juan José Téllez el espacio-tiempo “coincide con la geografía vital del escritor que él mismo inició en su época de estudiante” (en línea) pero esto no quiere decir que los avatares del personaje sean los mismos que los del autor. En *Página 2* el autor llega a reconocer que su novela es tan autobiográfica como *Drácula* de Bram Stoker. En definitiva, la vida del autor tampoco es tan importante para comprender la novela. En todo caso, sí que debemos reconocer que la experiencia vital del autor pudo suponer un impulso para retratar la sociedad de la época y los espacios donde ocurre la historia, que tan bien conoce, como reconoce en la entrevista concedida a *El Confidencial* (en línea):

Por suerte, con respecto a lo que le pasa al personaje, no. Siempre hay cosas que uno ha sentido o vivido pero aparecen transformadas en el territorio literario. También hay cosas en la vida que son importantes para mí pero que narrativamente son inoperantes y no sabes cómo abordarlas.

Por esa razón el autor puede, a través de su pluma, presentar la situación dispar de su ciudad, puesto que era, y sigue siendo, base naval estadounidense, y mostrar un microcosmos totalmente diferente al que se presentaba en el resto del territorio español en el tardofranquismo. Coches americanos, trabajos pagados en dólares, el primer restaurante chino de España... y el contacto con asociaciones libertadoras anarquistas, como aprecia Benítez Reyes en su entrevista en *El Confidencial*¹¹ (en línea), o con la

¹¹Aquello nos brindó una realidad muy exótica. La influencia fue determinante por ejemplo en el tema musical porque escuchábamos la emisora de la base. Con quince años conocíamos a Jimmi Hendrix,

música rock americana que se oía en las sintonías que recogía la base norteamericana. Por lo tanto, la identidad del protagonista se forma a través del entorno en el que vive su pronta juventud. Sus relaciones, tanto familiares como de amistad, moldean la forma de ser (y en este caso crean al pícaro) e inciden de una forma certera en la toma de sus decisiones. Por ejemplo, su madre se casa con el hermano de su padre (muerto mucho tiempo antes). “Fantomas”, como lo apoda, resulta ser una mala influencia en su vida, lo que le influye en marcharse a Cádiz, ciudad en la que evoluciona su carácter picaresco, alejándole de su madre quien era su único motivo para quedarse en Rota.

3. EL PROBLEMA DEL NARRATARIO: ESTILO Y ACCIÓN AUTORIAL

Como hemos adelantado anteriormente, al final de la novela existe un juego de voces (textual, estilístico) muy particular. Desde la primera página nos encontramos ante unas memorias escritas (dato importante) que el narrador-actor le entrega a un narratario al que se dirige en todo momento, pero que no conocemos. Este narrador, el protagonista de su propia vida, decide escribir estas memorias puesto que se avecina su muerte, ya en un estado de tranquilidad vital tras haberse casado, conseguido un trabajo estable y haber formado una familia en su vuelta a Rota. El problema, o juego final, aparece justo cuando Antonio nos presenta a quién se está dirigiendo todo el tiempo: al mismo Felipe Benítez Reyes. Esta maniobra, esta técnica, por consiguiente, crea unas cuestiones particulares y pertinentes¹².

¿Es de verdad el protagonista fiable para que nos cuente sus vivencias con un sentido unitario y veraz? ¿O la figura autorial plantea un juego con el final para hacer obvio que lo que lee el lector es un artificio, una obra publicada? El lector habitual (un virtual lector modelo) de Benítez Reyes, conocedor de su obra, sabe que existen marcas claras de su estilo y se podría preguntar si se nos presenta algo creíble. Creemos que existe una relación, puesto que en la poesía figurativa, este grupo de poetas presenta los mismos temas (con variaciones de estilo y voz), en busca de confeccionar poemas reconocibles de

Creedence Clearwater, Deep Purple, Led Zeppelin... Después los soldados y los oficiales norteamericanos viajaban con todas sus pertenencias a cuestas, desde los coches a los muebles. Las calles de un pueblo pequeño, pesquero y marinero, se llenaban de Chevrolets, Plymouths... Íbamos al pueblo de al lado y todos los coches nos parecían ridículos. El primer restaurante chino de España se abrió en Rota y había lavanderías como las de las películas. Y después había muchos bares de alterne con camareras que venían desde cualquier lugar del mundo. Era un ambiente muy peculiar en aquella España, abierto pero muy artificial, como de pueblo invadido.

¹²Queremos aclarar, antes de comenzar con esta lectura, que esta teoría de análisis solo puede ser eficaz desde el punto de vista interno de la trama, sin afirmar la figura de un autor externo, ya que él mismo es un personaje y configura un papel esencial para la interpretación de la novela.

manera experiencial por el lector, buscando un nexo de comprensión, una poesía útil. En este caso, el tono y el estilo son claramente reconocibles—ya lo decía Juan Bonilla—, por lo que el final puede crear confusión por un simple juego de voces estilísticas. Con esta misma finalidad, una de las preguntas que más se ha hecho la crítica en torno a la novela picaresca es si el narrador en primera persona que nos cuenta su vida es fiable por sí mismo. Debido a que es él quien le cuenta su vida a un receptor inmanente interno al texto, puede estar obviando o edulcorando muchas de las cosas que se le (nos) cuentan. Pero en *El azar y viceversa* existe un problema a la hora de dilucidar el estado del narrador interno y es el peso que ejerce la voz autorial.

El protagonista, Antonio, ¿es capaz de narrar de forma recta un texto con las técnicas que se presuponen en él?¹³ ¿O hay un elemento autorial externo a él que crea el artificio, y eso se aparece de forma patente en el propio texto? En primer lugar, como Mateo Alemán, Benítez Reyes hace que su personaje sea estudiante universitario. “Rányer” se interesa mucho por la literatura en la primera parte de la novela y estudia filología por un año en Cádiz, de una manera muy fiel al tono de la novela: suplantando la identidad de un amigo. A su vez, escribe una serie de versos de carácter surrealista (tal y como el autor confesó que hacía en su época de estudiante) y tiene un conocimiento medio de la literatura, por lo cual, sí que es posible que pueda escribir su autobiografía con una intención presupuesta. Pero hay una serie de rasgos, internos en el texto, tanto estilísticos como temáticos, que evidencian que la voz de su autor orquesta la creación del artificio. Veamos un extracto del final de la novela (Benítez Reyes, 2016: 505-506):

Cuando le llegue, al fin, este informe de mi vida, yo estaré muerto. Le habrán avisado de la notaría para que lo recoja allí —y mil perdones por la molestia— este ejemplar único de mis memorias. «¿Y por qué yo?», se preguntará. Pues porque, aparte de escritor veterano, es usted paisano mío y supongo que le entretendrá al menos la parte en que revivo aquella época en que los dos éramos jóvenes, en nuestro pueblo peculiar (del que he venido hablándole —por simple artimaña narrativa— como si fuere un lugar desconocido para usted), aunque me temo que lo restante sólo puede tener interés para mí, y aun eso por ser la relación más o menos ordenada y más o menos esencializada de mi pasado, no porque se sustente en las truculencias y tejemanejes que amenizan las novelas y las hacen inmortales en el sentir de muchas generaciones, a la manera de grandes inventos que jamás envejecen. Sé de sobra que esto tiene menos valor literario que testimonial, pues, a pesar de mi afición intermitente a pergeñar poemas preferentemente surrealistas, no soy ni mucho menos un escritor, lo que

¹³Existen, eso sí, marcados tonos de oralidad en el tono (que no en el vocabulario) del personaje a la hora de disponer el texto y presentarle la acción al receptor interno del texto.

se dice un verdadero escritor, ya que para eso resulta indispensable el disponer de una imaginación que sobrevuele lo terrestre y te sitúe en la perspectiva aérea de los dioses. [...] Sólo le rogaría que si algo encontrara de aprovechable para lo suyo, cambiase los nombres verdaderos —y los apodos— por otros fingidos, para que nadie pueda molestarse por mis juicios de valor sobre su persona o por mí más que probables indiscreciones [...].

Felipe Benítez Reyes es consciente, a través del final de la novela, del juego que está pergeñando. En este extracto la voz autorial deja una serie de pistas que apuntan a la confección de esta artimaña: el narrador sabe que el texto que acaba de leer el narratario no tiene ningún valor literario, y que no tiene gran interés, nada más que para él, ya que piensa que su vida no ha tenido gran importancia y menos la forma de contarla. Por eso, decide otorgárselo internamente al propio escritor de la novela por si en algún caso le sirviera. Esta decisión puede hacer posible la lectura de que lo que el lector se encuentra es la revisión, corrección y publicación (ya que el estilo y los temas son reconociblemente fieles a la obra del roteño) por parte de Felipe Benítez Reyes, de la vida de Antonio Jesús Escribano. Este juego se basa en un doble nivel de espacios narrativos, entremezclando dos realidades: una posible: la de la vida del protagonista, y otra real: la de la lectura física del libro. También, en otro aspecto, se crea la ilusión, como en toda novela epistolar o con un receptor interno, de que el lector está ocupando la figura del mismo autor de la novela. Aunque no dejaríamos de estar en un círculo vicioso de probabilidades, porque nos volveríamos a preguntar si nos encontramos ante la posible escritura de la novela del protagonista o la corrección y publicación del autor-personaje.

La teoría de esta lectura se hace más interesante cuando meditamos sobre quién pudo escribir (o corregir y ampliar) la novela en la ficción interna que constituye la historia. Podemos pensar en la opción en la que el autor-personaje interno reescribe, cambia los nombres (como se le pide) y adecúa a su estilo para formar la novela. Aunque el autor en una posición externa (lo sabemos, pero no es tan importante) está escondiendo varias experiencias vitales propias de su persona en el personaje de Antonio para crear un relato ficticio pero verosímil sobre Rota, Cádiz y Sevilla durante los años del tardofranquismo y la transición. No obstante, podemos determinar la influencia del estilo del roteño porque en él aparece su tema predilecto: la identidad, puesto que enmascara en múltiples ocasiones la identidad de su propio personaje de Antonio, o “Toni”, “Padilla”, “Rányer” a lo largo de una autobiografía que no sabemos hasta qué punto es real y hasta qué punto es ficticia, ni lo sabremos. Con este cambio de nombres continuo (que corresponde también

con el cambio de trabajo o de espacio) se presupone la no identidad del sujeto que está constantemente en un inmenso viaje y, por consiguiente, al que no llegaremos a conocer nunca, siendo el fiel reflejo de la situación del ser humano consigo mismo: una incapacidad de delimitación, un continuo flujo de acciones y decisiones y un cambio en constante movimiento. Además, son realidades constantes de la escritura de Benítez Reyes el humor propio de sus novelas y la configuración de Cádiz como una ciudad-carnaval, como un mundo exótico ante los ojos del forastero junto con la pasarela interminable de personajes secundarios bien definidos de los que depende en gran parte el protagonista.

El narrador de las memorias es totalmente consciente de que está construyendo un relato. En un momento de la novela el narrador en primera persona decide alejarse de los hechos de manera voluntaria. Ese narrador interno sabe que al narrar una acción, una historia en tercera persona el narrador se distancia de los hechos narrados y crea una especie de sapiencia del personaje retratado desde fuera en modo omnisciente, recurso que el mismo Benítez Reyes admite que es un simple juego estético y estilístico (2016: 282):

Al principio del segundo tramo de esta historia, como sin duda usted recordará, me permití suponer que si alguien no consigue hablar en tercera persona, aunque sea una vez en la vida, no pasa de ser un don nadie [...] De modo que, si no tiene usted inconveniente en seguirme en el experimento, allá voy, en una especie de viaje astral...

La voz del autor es demasiado fuerte como para creer que el narrador está contando la verdad (ficticia), o para comprender que está contando cierta parte de la verdad a través de una máscara narrativa. El autor externo incide en entrevistas (Página 2, El Confidencial) que su primera pretensión fue dotar de un pensamiento a un personaje con la intención de construir (o reconstruir) una vida que estuviera fijada en unas bases vivenciales parecidas a las suyas, para poder contar de primera mano el espacio-tiempo reflejado. Por este motivo, podemos suponer que el narrador conoce los mecanismos de la construcción de historias y se atreve a diferenciar el punto de vista de las voces por un simple alarde técnico. Pero, como estamos tratando de demostrar, la utilización de este mecanismo atestigua que, en la ficción, lo que se nos presenta es el producto terminado, la “pseudoautobiografía” de Antonio tamizada y pulida por el estilo y la corrección de Felipe Benítez Reyes-personaje quien es el receptor del manuscrito (¿inacabado?) del moribundo.

Incluso la utilización del lenguaje y de los temas es propio de Felipe Benítez Reyes. La estela artística del autor se presiente entre las líneas de las memorias de “Toni”. El juego nace al leer el final de la obra en la que se construye la identidad de un personaje en un espacio-tiempo preciso, en el que el autor real-personaje se inserta perfectamente. No puede ser el protagonista la única mano escritora, sino que se intuye un problema ficcional de la incursión de otro autor. En el resultado final se aprecian y moldean los temas que trata en la totalidad de su obra, en especial la falta o multiplicidad de la identidad y de la búsqueda del significado de la vida propia que se amolda perfectamente en la forma narrativa que inaugura la picaresca: la autobiografía en un relato de viajes y de aprendizaje. Pero este efecto no tendría sentido si el narratario fuera otra figura humana: este es el indicio claro de este problema ficcional que se nos presenta en *El azar y viceversa*.

4. CONCLUSIONES

Luis Landero, en su coloquio con Felipe Benítez Reyes, dice algo sumamente importante. Según el escritor de *La vida negociable*, nuestro autor sí que pretende recuperar el modelo picaresco en su última novela. Aunque el relato de la novela picaresca sea algo finito (como síntoma de una época concreta) sí que pueden extraerse muchos elementos para la configuración actual de la novela. Por esa razón, en *El azar y viceversa* existen de manera evidente elementos de la tradición picaresca de la que se sirve su autor para crear una nueva historia sobre la vida de una persona de Rota de la misma generación que su autor. Benítez Reyes enmascara en la figura de Antonio, en un mundo difícil, del hampa y ante las mayores vicisitudes, a un pícaro más actual a través de la experiencia y los ojos de su autor. Incluso el mismo autor se inserta dentro de su propia novela (hecho casual en la narrativa contemporánea) para poder demostrar que lo que se le presenta al personaje-autor son unas memorias que se presuponen edulcoradas y cambiadas en parte por la pluma del roteño para su futura publicación. El juego realidad-ficción se enmarca en una historia de rasgos y modos picarescos a través del viaje, la autobiografía y la relación autor-narratario en un mundo lleno de dificultades y de menesterosos. Es en ese espacio donde, de manera tragicómica, se relata la creación de una identidad que parece imposible o que está mezclada por muchas otras cosas. En resumen, *El azar y viceversa* es una novela que prosigue con el relato picaresco (el viaje, el humor, el personaje picaresco, los amos,

etc.) pero con toques que signan la obra de Felipe Benítez Reyes: el tono, el estilo y la falsa identidad no marcada de todos sus personajes, sean narrativos o poéticos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benítez Reyes, F. *Trama de niebla*, Barcelona: Tusquets, 2003.

Benítez Reyes, F. *Las identidades*, Madrid: Visor, 2012.

Benítez Reyes, F. *El azar y viceversa*. Barcelona: Destino, 2016.

Bianchi, M. “La trayectoria de Felipe Benítez Reyes: entre la experiencia, la elegía y algo más”. José Jurado Morales (ed.), *Felipe Benítez Reyes, la literatura como caleidoscopio*. Madrid: Visor, 2014, 55-92.

Bonilla, J. “Tres décimas de F.” José Jurado Morales (ed.), *Felipe Benítez Reyes, la literatura como caleidoscopio*. Madrid: Visor, 2014, 321-328.

Cabo Aseguinolaza, F. *El concepto de género y la novela picaresca*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, D.L. 1992.

Ciclo Encadenados, con Felipe Benítez Reyes y Luis Landero. Biblioteca Nacional de España. <https://bit.ly/2UamNX> consultado febrero 2019.

Jaural de Pou, P. “Introducción”, *El Buscón*. Madrid: Castalia, 7-52.

Jurado Morales, J. “Felipe Benítez Reyes o la escritura caleidoscópica”, José Jurado Morales (ed.), *Felipe Benítez Reyes, la literatura como caleidoscopio*. Madrid: Visor, 2014, 9-24.

Página Dos. *Entrevista a Felipe Benítez Reyes (04/06/2016)*. En línea <http://www.rtve.es/alacarta/videos/pagina-dos/pagina-dos-felipe-benitez-reyes/3625064/> consultado febrero 2019.

Marzal, C. “Un polígamo literario”. José Jurado Morales (ed.), *Felipe Benítez Reyes, la literatura como caleidoscopio*. Madrid: Visor, 2014, 291-294.

Rey Hazas, A. *La novela picaresca*, Madrid: Anaya D.L. 1990.

Rey Hazas, A. *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, D.L. 2003.

Rodríguez-Fischer, A. *Ronda de pícaros*, *El País* 20/06/2016. En línea https://elpais.com/cultura/2016/06/19/babelia/1466341247_959419.html Consultado febrero de 2019

Sanz Villanueva, S. *El azar y viceversa*, *El Cultural* 13/05/2016. En línea <http://www.elcultural.com/revista/letras/El-azar-y-viceversa/38067> consultado febrero 2019.

Téllez, J J. '*El azar y viceversa*', de Felipe Benítez Reyes, *Infolibre* 24/06/2016 En línea <https://bit.ly/2BQx8nx> consultado febrero 2019.

Yuste, J. Felipe Benítez Reyes: "*El humor me permite escribir libros tristes*", *El Confidencial* 05/05/2016 En línea <https://www.elcultural.com/noticias/letras/Felipe-Benitez-Reyes-El-humor-me-permite-escribir-libros-tristes/9254> Consultado febrero 2019.

Zamora Vicente, A. *Qué es la novela picaresca*, Buenos Aires: Columba, 1962.

La influencia de las sociedades ficticias en la formación de personajes LGBT

The Influence of Fictional Societies in the formation of LGBT Characters

Daniel Risco Ruiz
UCLM
Daniel.Risco@uclm.es

Recibido 14 de marzo de 2019
Aceptado 20 de abril de 2020

Resumen

Desde la redada en Stonewall Inn en junio de 1969 hasta la actualidad, el colectivo LGBT ha sufrido muchos cambios desde un punto de vista social; adquiriendo más derechos conforme ha avanzado el tiempo. Sin embargo, el tema de la representación en el cine, televisión y literatura es aún un asunto en el que los colectivos LGBT siguen haciendo mucho hincapié y en el que, aunque se ha avanzado, algunos creen que no tanto como se debería. Este trabajo explora la representación de los personajes homosexuales y bisexuales masculinos en las novelas juveniles de temática fantástica, especialmente en relación con la sociedad ficticia en la que se desarrollan y cómo esta influye en su formación como sujetos. Todo esto teniendo como base la teoría queer y en el marco de la literatura juvenil, orientada a un público adolescente en pleno desarrollo de su propia sexualidad. Para ello se analizarán las sagas *The Nightrunner Series* (Lynn Flewelling, 1996-2014) y *The Black Magician Trilogy* (Trudi Canavan, 2001-2003).

Palabras clave: homosexualidad, gay, literatura juvenil, literatura LGBT, literatura fantástica.

Abstract

Since the police raid in Stonewall Inn in June 1969 there have been a lot of changes in the way society regarded the LGBT community, acquiring more rights as time has passed.

Despite all the advances in this area, the issue of representation in cinema, television and literature is still one of the main focus of LGBT associations, and of people who think that society has not advanced as much as it should have. This paper seeks to explore the representation of male homosexual and bisexual characters in Young Adult (YA) Fantasy novels; specially in relation to the fictional society in which they develop and how it affects their formation as subjects. In order to achieve this, an analysis of two fantasy YA sagas will be carried out, *The Nightrunner Series* (Lynn Flewelling, 1996-2014) and *The Black Magician Trilogy* (Trudi Canavan, 2001-2003). This will be made taking queer theory as a base and always bearing in mind that YA literature is written mainly for a teenage readership, still in development of their own sexuality.

Keywords: Homosexuality, gay, YA fiction, LGBT fiction, fantasy.

1. INTRODUCCIÓN

Vivimos en un mundo cuya diversidad cada vez alza más su voz y se niega a ser relegada, escondida o pisoteada. Desde mediados de los años 50 con el nacimiento de la lucha por los derechos civiles de las personas afroamericanas, enlazándolo con el nacimiento del activismo LGBT a finales de los sesenta, las minorías apartadas por la sociedad han ido reclamando cada vez más, y con más fuerza, su espacio. El mundo es, ahora más claramente que nunca, un mosaico multicolor en el que tienen cabida y representación más tipos de personas que se desvían de la norma, entendiéndose como tal el hombre (en la mayoría de los casos, entendiéndose como “varón”) cisgénero, blanco y heterosexual. Si el arte es un reflejo de la sociedad, es una consecuencia obvia que dicho arte debe reflejar esta diversidad, y en cierto modo, así es. Si miramos a las películas y series de televisión (extranjeras o patrias), a los cómics y a la literatura, cada vez encontramos más variedad de personajes de distinto género, raza u orientación sexual.

No cabe duda, echando un vistazo a la sociedad, que la literatura juvenil fantástica está muy en boga. Las estanterías de las librerías y bibliotecas se encuentran atestadas de libros que se enmarca en esta categoría, y su impulso es aún mayor en la era multimedia. Es raro que una saga o libro de éxito no se encuentre, antes o después, con una adaptación a la pequeña o gran pantalla que amplíe su alcance y la haga llegar a más personas. Sin embargo, y a pesar de esta gran popularidad, no parece que este peso se traslade a los círculos académicos, donde suele ser considerado un género menor, cuando no es directamente ignorado.

Por tanto, la idea de este artículo gira en torno a los personajes homosexuales y bisexuales masculinos que se pueden encontrar en la literatura juvenil fantástica. En concreto, nos centraremos en dos sagas: *The Nightrunner Series* de Lynn Flewelling, escrita entre 1996 y 2014; y *The Black Magician Trilogy* de Trudi Canavan, escrita entre 2001 y 2003. Se han escogido estas obras por la convergencia de los tres elementos objeto de análisis: literatura juvenil, literatura fantástica y personajes LGBT. Si bien es cierto que existen otras obras de literatura fantástica, juvenil y con personajes LGBT —la saga *The Shadowhunter Chronicles*, de Cassandra Clare (2007-2020), los libros de *Percy Jackson & The Olympians* y *The Heroes of Olympus* de Rick Riordan (2005-2014), la saga *The Raven Cycle* de Maggie Stiefvater (2012-2016) o el libro *Carry On* de Rainbow Rowell (2015)—, se han escogido estas dos debido a que acontecen en mundos completamente imaginados por sus autoras. En las sagas elegidas no solo podemos comprobar dicha diferencia entre los mundos ficticios y el nuestro, sino que además podemos ver la influencia de dicha sociedad en la formación de la identidad sexual de los personajes.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO

No es, obviamente, la primera vez que se explora a los personajes homosexuales en la literatura juvenil. Ya en 1998, Christine Jenkins hizo un recorrido por los personajes masculinos gays o bisexuales en la literatura juvenil, si bien se centraba únicamente en el realismo contemporáneo, sin tocar la fantasía (lo que excluía, por ejemplo, a los protagonistas de *The Nightrunner Series*, cuyo primer tomo había sido publicado en 1996). Jenkins realiza, dentro de su artículo, una clasificación de los personajes basándose en una distinción de Morton Hunt, también visible en otros críticos queer como Javier Sáez. Jenkins agrupó a los personajes en dos grupos: *straight gays* (varones con comportamiento típicamente masculino, blancos, de clase media-alta) y *queer gays* (los que desafiaban más abiertamente el binarismo de género y además incluían en su lucha la raza y la clase social) (Cfr. Jenkins 323). Más recientemente, Anne Balay menciona la saga de *The Nightrunner Series* en un artículo publicado en 2012 y titulado “‘Incloseto Putbacko’: Queerness in Adolescent Fantasy Fiction”, donde analiza tres obras de ficción distintas. Alejándose de Jenkins, Balay pone el foco en la literatura fantástica debido a las sociedades ficticias que crea. En concreto, defiende que: “fantasy is about rules, and therefore about rule violations” (2012: 924). Este es, precisamente, uno de los principales motivos que me lleva a explorar la diversidad sexual en la literatura fantástica: las

normativas sexuales de las sociedades ficticias no tiene por qué ser igual a la nuestra. Balay, sin embargo, se centra más en la relación entre los protagonistas y cómo los sentimientos de ambos se van desarrollando durante el libro (incluyendo el despertar homosexual de uno de ellos) que en explorar el papel que dicha sociedad ficticia tiene en ello. El pasado 2019, Anna Stefanova, en un artículo que expande y bebe del artículo de Balay, hace mención también a las obras de Flewelling pero, si bien aporta un examen más extenso de la relación de Alec y Seregil que Balay y lo contrasta con las convenciones de la literatura fantástica, tampoco menciona a la sociedad como condicionante de la sexualidad.

La propuesta es la de analizar estas obras desde un punto de vista didáctico, y tratar de desentrañar qué puede aprender un lector adolescente (cishetero o *queer*) del contacto con estos personajes y estas sociedades. La literatura fantástica nos ofrece, la posibilidad de crear nuevas realidades, tal y como expresa Balay: “One purpose of fantasy fiction is to try out new realities, and expand the limits of possibility, though always referencing the world as we know it” (2012: 925). Dicha posibilidad nos deja con dos opciones: La primera, que a la hora de crear una sociedad nueva, el autor decida que dicha sociedad sea semejante a la suya, de manera que pueda servir de metáfora y, en la mayoría de las ocasiones, de crítica (de manera semejante a Jonathan Swift en *Gulliver’s Travels*). La otra opción es crear una sociedad distinta a la nuestra, con distintas normas y costumbres, de manera que deje en evidencia que ciertas construcciones consideradas como “naturales” no son tal, sino meras construcciones. Para este artículo, analizaremos las sociedades de dos obras de ficción distintas. Por un lado, la sociedad de los reinos de Skala y Mycena, perteneciente a *The Nightrunner Series* (1996-2014), escrita por Lynn Flewelling; y, por otro lado, las distintas sociedades de los reinos que conforman las Tierras Aliadas en *The Black Magician Trilogy* (2001-2004) de Trudi Canavan. Puesto que trabajaremos con materias de sexualidad y su visión en la sociedad, es necesario emplear la teoría *queer* para analizar las obras seleccionadas, sin perder de vista que estamos trabajando con literatura para adolescentes.

Menciono en el párrafo anterior la palabra “construcción”. A la hora de hablar de teoría *queer* y de aplicarla a la literatura, es esencial entender este concepto, cuyo germen se encuentra en las teorías de Butler y Sedgwick, madres de dicha teoría. Ambas autoras lo aplicaron principalmente al género y las ideas sociales que se vertían sobre el mismo, y a su estrecha relación con la “heterosexualidad obligatoria”: “Gender norms operate by

requiring the embodiment of certain ideas of femininity and masculinity, ones which are almost always related to the idealization of the heterosexual bond” Butler (1993: 22). No es solo el concepto de “construcción” lo que une la teoría *queer* y la sexualidad con el tema del género, sino que, sin el concepto de género, tampoco tendríamos conceptos de homo- o heterosexualidad (Cfr. Sedgwick, 2008: 31). Tanto Sedgwick como Butler beben de las teorías de Foucault, quien, mediante su análisis de la historia de la sexualidad, describió varios de los procesos que culminaron en la creación del “homosexual”. Concretamente, Foucault señala en su *History of Sexuality* (Vol 1):

We must not forget that the psychological, psychiatric, medical category of homosexuality was constituted from the moment it was characterized—Westphal’s famous article of 1870 on “contrary sexual sensations” can stand as its date of birth—less by a type of sexual relations than by a certain quality of sexual sensibility, a certain way of inventing the masculine and feminine in oneself. (1981: 43)

Foucault realiza un análisis histórico de las sexualidades basado en las diversas relaciones de poder que se establecen entre los individuos. Según Foucault, el poder no es algo puntual que se ejerza en un momento determinado, sino algo permanente y que subyace constantemente en la sociedad y en todas las relaciones, ejercido mediante los conceptos de conocimiento o verdad:

Truth is a thing of this world: it is produced only by virtue of multiple forms of constraint. And it induces regular effects of power. Each society has its régime of truth, its ‘general politics’ of truth: that is, the types of discourse which it accepts and makes function as true; the mechanisms and instances which enable one to distinguish true and false statements, the means by which each is sanctioned, the techniques and procedures accorded value in the acquisition of truth; the status of those who are charged with saying what counts as true. (1980: 131)

Este concepto de las sexualidades y su desarrollo en la sociedad en función de las estructuras de poder creadas en ella será el punto clave a analizar en las obras. Foucault muestra no solo que la sociedad tiende a ser represiva con la sexualidad en general, sino que esas estructuras de poder, por medio del lenguaje, *crean* nuevas formas de sexualidad. No existía el concepto de “homosexual” hasta el siglo XIX, cuando fue acuñado por primera vez por un médico que estudiaba los motivos que llevaban a los hombres a cometer sodomía. Sin embargo, este estudio no se habría realizado sin una sociedad que castigase

esos comportamientos por desviarse de la norma. Foucault asegura que a partir de ahí se empezó a tratar a los homosexuales no cómo personas que participaban en ciertos actos, sino que pasaban a ser definidos por esos actos.

Los adolescentes se encuentran en una etapa en la que están formando su identidad, sus valores y su personalidad. Es, por ello, importante analizar qué estímulos y mensajes están recibiendo de la literatura que consumen, y cómo puede afectarles en ese punto tan crítico y maleable de su formación. Puesto que los textos de la literatura juvenil “hablan directamente a los jóvenes, hasta lograr una posible identificación entre ciertos personajes y los hipotéticos lectores” Montesino (2005: 53), se trata de una literatura de gran influencia sobre los mismos. Juan Emilio Adrián Serrano y Esperanza Rangel Gascó, en un artículo sobre la adolescencia como periodo evolutivo, recogen las principales características del mismo, basándose en Onrubia (1977). Entre otros rasgos, como el desarrollo de las formas de pensamiento, la mejora de las capacidades cognitivas, etc, destaca la “revisión y construcción de la propia identidad personal”, dentro de la cual encontramos el “establecimiento de compromisos vocacionales, profesionales, *ideológicos y sexuales*” (2007: 3, énfasis mío). Encontramos, pues, que los potenciales lectores de aquella literatura que es objeto de análisis en este texto se encuentran, a la vez, formando su identidad y su sexualidad. Jagose menciona, a la hora de tratar el debate sobre qué constituye la “homosexualidad”, la división entre esencialistas y construccionistas a la hora de tratar la identidad, que para los primeros es algo innato y fijo, mientras que para los construccionistas es algo fluido, producto de la sociedad y los modelos culturales. Es este último enfoque, el de los construccionistas, el que nos interesa. Si tomamos las palabras de Gascó y Serrano, es en el periodo de la adolescencia donde se construye la identidad, y por tanto la sexualidad. ¿En base a qué? En base a la sociedad en la que se desarrollen los sujetos y sus estructuras de poder, como hemos referido anteriormente con Foucault. Más en concreto, vamos a tomar muy en cuenta los procesos de identificación a la hora de desarrollar dicha identidad en la sociedad ya que, según dice la propia Jagose: “identity, then, is an effect of identification with and against others: being ongoing, and always incomplete, it is a process rather than a property” (1997: 79). Es decir, la identificación no es un proceso que tenga lugar en un único momento, y pasado el cual finalice. Es un proceso que continúa, y en el cual la adolescencia es un periodo clave.

3. ANÁLISIS

a. Skala y Mycena (*The Nightrunner Series*)

Lynn Flewelling, en *The Nightrunner Series*, nos presenta una saga de fantasía ambientada en un mundo creado e imaginado enteramente por ella. Dicha saga sigue las aventuras de Alec í Amasa, un joven que decide hacerse aprendiz de Seregil tras quedarse huérfano. Skala, donde se sitúa la mayor parte de la acción, es un reino al sur del continente, muy cercano al reino de Aurenen, donde viven los Aurenfaie, una raza similar a los elfos de otras sagas de fantasía. Debido a esta cercanía geográfica, la sociedad de Skala está fuertemente influida por la de Aurenen.

A diferencia de nuestra realidad, la sociedad de Skala se nos presenta sin una normativa sexual clara, la heteronormatividad no existe. No existe la salida del armario, ya que no existe el rechazo hacia este tipo de prácticas sexuales, y ni tan siquiera existe una nomenclatura para las distintas sexualidades. Recordemos la idea de Foucault de que el lenguaje, más que describir, es capaz de crear. Según menciona Gutting, refiriéndose justamente a esta idea:

[Foucault] thinks that modern power created new forms of sexuality by inventing discourses about it. For example, although same-sex relations have occurred throughout human history, the homosexual as a distinct category, with defining psychological, physiological, and perhaps even genetic characteristics, was created by the power/knowledge system of the modern sciences of sexuality. (2005: 92-93)

En nuestra realidad, la preferencia de la heterosexualidad le da un estatus de poder que permite “crear” nuevas sexualidades distintas a la misma al investigar y teorizar comportamientos que se alejen de dicha sexualidad. En Skala, al no existir este contexto ni esta preferencia, no existe ningún estatus de poder que permita al lenguaje crear nuevas categorías descriptivas de sexualidad. Por tanto, al estar (y haber estado históricamente) aceptadas todas las formas de sexualidad, el lenguaje no ha creado distintas categorías para referirse a ellas. Como señala Sedgwick: “prior to the reification of ‘the homosexual’ there goes a necessary reification of “society” as against him” (1985: 86). En la sociedad creada por Flewelling, por tanto, no existe la posibilidad de señalar a los individuos con conductas “extrañas” ni, por tanto, de categorizar a los individuos en función de la misma. Esto recuerda a una idea de Judy Grahn que recoge Jagose: “if anyone were allowed to be in love with *anyone*, the world ‘homosexual’ would not be needed” (1997: 42, énfasis en el

original). Por lo tanto, para Alec, Seregil, el príncipe Korathan o cualquier otro practicante del sexo con personas del mismo género en Skala, esto no forma parte de su identidad. Del mismo modo que pasaba en nuestra realidad antes del siglo XIX, “Sexual acts with boys were only acts” Sussman (2012: 142). En Skala, las relaciones y actos sexuales con personas del mismo sexo son solo actos, no delimitan que el sujeto *sea* nada.

No obstante, no es del todo cierto que en las novelas de Flewelling todas las sexualidades estén aceptadas. Si bien es verdad que esto es aplicable a Aurenen y a Skala, Alec proviene de las aldeas de Mycena, un país colindante con Skala por el norte, donde no es una práctica muy extendida. En parte, eso es debido a que, de los cuatro dioses que forman el panteón principal, en el norte el culto principal es hacia Dalna, el hacedor. Como hacedor, y por tanto también dios de la vida, los sacerdotes de su culto recomiendan alejarse de las prácticas sexuales, puesto que no son fértiles. Vemos aquí también algo muy habitual al hablar de la homosexualidad, y es el contraste entre los asentamientos pequeños, como aldeas o pueblos, y las grandes ciudades. Comúnmente, la aceptación de la diversidad sexual suele ser mayor en los segundos que en los primeros, aunque solo sea porque, al haber mayor densidad de población, también se encuentra un mayor número de sujetos LGBT. Siendo esta sociedad una sociedad inspirada en lo medieval, es también relevante la influencia de la fertilidad en los asentamientos pequeños, que ayudan al crecimiento de la población, no tan necesario en las grandes urbes. Adamczyk y Pitt dividen las sociedades teniendo dos prioridades: la supervivencia o la expresión propia. En las sociedades que tienen como prioridad la primera, la tolerancia a comportamientos como la homosexualidad es menor ya que impiden la supervivencia, mientras que, al desarrollarse, una vez asegurada la supervivencia, cambian de prioridad, permitiendo el auge de comportamientos que desafían la norma (Cfr. 2009: 339-340). Por tanto, la llegada de Alec a la sociedad de Rhíminee, la capital de Skala, es para él un choque cultural, especialmente cuando llegan a “la calle de las luces”, donde se encuentran los burdeles:

“But why are the lights different colors? I can’t make out any pattern.”
“They aren’t meant for decoration. The color of the lanterns at each gate indicates the sort of pleasures the house purveys. A man wanting a woman would look for a house with a rose-colored light. If it’s male company he craves, then he’d choose one showing the green lamp. It’s the same for women: amber for male companionship, white for female.”
“Really” Alec stood up and walked to the far side of the fountain for a better view. When he turned back to Seregil he looked rather perplexed.

"There are almost as many of the green and white ones as there are the others".

"Yes?"

"Well, it's just that—" Alec faltered. "I mean, I've hear of such things, but I didn't think they could be so—so common. Things are a lot different here than in the north."

"Not so much as you might think," Seregil replied, heading off again in the direction of the Street of the Sheaf. "Your Dalnan priests frown on such couplings, I understand, claiming they're unproductive—"

Alec shrugged uncomfortably, falling into step beside him. "They would be that." (Luck in the Shadows 255-256)

Hay varios aspectos a tener en cuenta en esta escena. El primero, como ya hemos expuesto, es la normativa sexual de la sociedad de Skala: inexistente. En la calle de los burdeles están todos ellos juntos, señalizados con luces en función de lo que ofrezcan, y como menciona Alec, hay un equilibrio entre todas ellas. Esto nos presenta una sociedad totalmente dispar a las que conocemos, empezando por la nuestra propia. No observamos que haya ninguna categorización respecto a la sexualidad (Seregil habla de las luces verdes como "hombres buscando a hombres", no como "homosexuales") y, por tanto, tampoco existe una jerarquización. Sin ninguna de estas cosas, no existe tampoco la presunción de ninguna sexualidad. A lo largo de la obra conocemos a bastantes nobles y asistimos a bastantes fiestas, en las cuales encontramos a bastantes personajes con parejas del mismo sexo, todo tratado con total normalidad. El choque entre esta sociedad ficticia y la nuestra sirve para poner de manifiesto la falacia de la heteronormatividad. Como explicaba Foucault, las relaciones de poder se establecen mediante el concepto de verdad. Durante siglos, la verdad establecida en nuestra sociedad era que las únicas parejas válidas eran las de hombre-mujer, siendo las demás antinaturales. Dicha verdad venía reforzada por la religión, especialmente las principales religiones monoteístas, que a su vez tenía influencia de la idea mencionada anteriormente de aumentar la fertilidad, aunque entraremos en el papel de la religión en la regulación de la sexualidad más adelante. Aquí, sin embargo, nos encontramos con una sociedad donde todo este contexto histórico es inexistente. Las consecuencias van a ser entonces bastante claras: desaparecen los problemas derivados de la homofobia presentes en la sociedad. Si bien esto provoca que la sociedad creada por Lynn Flewelling no pueda funcionar como un espejo, similar al de Lacan, donde los jóvenes *queer* vean reflejados sus problemas, sirve para evidenciar, como hemos comentado, la jerarquización de las sexualidades presente en nuestra sociedad. Al ver la sociedad de Skala y contrastarla con la nuestra, queda

puesto de manifiesto que todo lo que hemos construido en torno a las distintas sexualidades es arbitrario, y no algo natural.

No es hasta su llegada a la sociedad Skalana y a establecer más contacto con Seregil que Alec empieza a descubrir y definir su propia sexualidad. Al inicio de los libros, donde cuenta con 17 años, Alec es descrito como heterosexual, sintiéndose atraído por la princesa Klia en un primer momento y manteniendo relaciones con una prostituta más adelante. No obstante, conforme su relación con Seregil avanza, se da cuenta de sus propios sentimientos hacia él. Deberíamos decir, por tanto, que también se da cuenta de su propia bisexualidad, pero eso en ningún momento ocurre. Como mencionábamos arriba, las etiquetas “homosexual”, “bisexual” y demás solo son aplicables a estos personajes bajo nuestros propios criterios, ya que para ellos no existen. Alec reconoce sus sentimientos hacia Seregil, pero en ningún momento eso le *convierte* en nada. Al comparar esto con el debate entre esencialistas y construccionistas en torno a la sexualidad, es el enfoque construccionista el que cobra fuerza, ya que, Alec, si bien no ha asumido ninguna identidad sexual, sí que ha desarrollado su propia sexualidad una vez ha encontrado una sociedad que lo ha favorecido, siendo así los factores externos a su persona, principalmente sociales, los que han propiciado ese hecho.

Sin embargo, aunque la sociedad de Skala y Aurenen carece de una jerarquización basada en la sexualidad, lo cierto es que Lynn Flewelling juega con el choque con otras culturas para reflejar los problemas que nos podemos encontrar en una sociedad con otras características. Como veíamos arriba, Alec no es oriundo de Skala, sino que viene del norte, donde prima el culto a Dalna, el hacedor. Esto hace que su cultura respecto a la sexualidad sea diferente a la de Seregil, criado primero en Aurenen y luego en la capital de Skala. El encuentro y la relación entre Alec y Seregil van a servir para ilustrar el desarrollo de la sexualidad de Alec. Sin embargo, aquí no solo se observa la aceptación de Alec de su propia sexualidad, sino que observamos el propio descubrimiento de la misma al salirse de los cánones de la sociedad en la que se ha criado. Al conocer una sociedad con unas normas sexuales distintas a las suyas y tener un modelo *queer* que funcione como espejo, Alec reconstruye su propia identidad, dando rienda suelta a su propio deseo y desarrollando plenamente su sexualidad. Mediante la historia y el camino de Alec, desarrollada principalmente en los dos primeros libros de la saga, Lynn nos muestra el camino que recorren todos los sujetos *queer*. No es hasta que Alec conoce un modelo de sociedad distinto y tiene de referencia a otro sujeto *queer* que sus procesos de identificación

empiezan a funcionar y desarrollar su propia identidad sexual. Mediante esto, Lynn Flewelling no solo dota a los lectores de un modelo de sociedad distinto al nuestro, sino que evidencia cómo estos patrones culturales relacionados con la sexualidad son los que definen y dan forma a la identidad sexual de las personas.

No deja de ser notoria la presencia de la religión en este aspecto. Como referíamos arriba, es el trasfondo religioso de Alec, como seguidor de Dalna, el que le provoca cierto rechazo a las parejas entre personas del mismo sexo. Esas parejas están mal vistas porque “no son productivas”. Es sencillo identificar este discurso con el transmitido durante años por la religión católica en el mismo aspecto. La elección de Lynn Flewelling de la religión como el motivo que hace que Alec no esté cómodo con la homosexualidad no puede ser sino intencionada, como reflejo del papel regulador que la religión ha tenido a lo largo de la historia en la heteronormatividad. Así, al contrastar el trasfondo religioso de Alec con una sociedad más abierta sexualmente, Flewelling no solo nos ofrece el choque cultural que ayudará a desarrollar la identidad sexual de Alec, sino que señala y acusa a la religión como uno de los principales mecanismos reguladores del comportamiento y, por tanto, perpetuadores de la heteronormatividad. Ni siquiera es necesario que el personaje sea excesivamente devoto para que esta opinión religiosa haga mella en él; a Alec no se le describe en ningún momento como una persona especialmente creyente, sin embargo, su actitud hacia la sexualidad sí que se ha visto formada sobre una base religiosa, como se puede apreciar en las distintas ocasiones en las que se recuerda que “evidently he still retained his Dalnan attitude toward establishments like Azarin’s” (1997: 170). Como señalaban Adamczyk y Pitt, “even people who are not personally religious may be influenced by the religious culture in which they live” (2007: 339). Así, la religión trasciende de lo personal a lo cultural, dando forma también a las opiniones y creencias de las personas no creyentes que habitan en esa sociedad donde la religión juega un papel importante.

La diferencia entre la relación de Seregil con su sexualidad y Alec con la suya propia es claro y evidente. Estas dos respuestas ante la sexualidad no se dan únicamente por motivos internos y personales de cada uno, sino que muestran las fuertes conexiones entre la autoconcepción de las personas *queer* y el entorno en el que se mueven. El contraste entre Seregil y Alec no es sino el reflejo de cómo la sociedad ha otorgado distintos espejos a dichos sujetos a la hora de construir su identidad. En Alec í Amasa, puesto que su sexualidad se desarrolla a partir de su llegada a Rhíminee y su relación con

Seregil, no vemos las consecuencias en un autoconcepto negativo, aunque sí que hay referencias a que en ocasiones le avergüenzan las muestras de afecto de Seregil en público por su, según mencionan tanto el narrador como Seregil, “crianza dalniana”. Sí que podemos observar una disimilitud mayor entre Seregil, criado en una sociedad sin normativa sexual y, por tanto, sin homofobia, para el cual su sexualidad es algo completamente natural, sin etiquetas ni preocupaciones por cómo la percibe el resto; y Alec, cuya sexualidad es motivo de vergüenza y secretismo debido a su educación en una sociedad heteronormativa y homófoba.

b. Las Tierras Aliadas: Kyralia, Elyne y Lonmar (*The Black Magician Trilogy*)

Tal vez el choque cultural y la influencia de la sociedad se vean más claramente en *The Black Magician Trilogy*, de Trudi Canavan. La trilogía cuenta las aventuras de Sonea, una aprendiz del gremio de los magos que proviene de la zona pobre de la ciudad. En su aprendizaje la acompañan varios personajes, como Lord Rothen, su tutor, Lord Akkarin, el Gran Lord del gremio o Lord Dannyl, el antiguo aprendiz de Rothen. Este último personaje será en quien nos centremos en este artículo debido a su sexualidad.

En el segundo libro de la trilogía, titulado *The Novice* (2004), Lord Dannyl es enviado en un periplo que le lleva a recorrer las llamadas Tierras Aliadas, viaje en el que le acompaña Tayend of Tremmelin, un académico elyneo.

Al inicio del libro, antes de partir de viaje, se descubre un secreto que se había insinuado durante el primer libro: Lord Dannyl había estado a punto de ser expulsado del gremio cuando aún era un aprendiz, acusado de mostrar un interés “inapropiado” en un compañero algo mayor que él (2004: 10). A falta de pruebas, las acusaciones pasaron a rumores y fueron finalmente olvidados. No obstante, Dannyl sufrió rechazo por parte de compañeros y superiores debido a ello, siendo Rothen el único en aceptarle como aprendiz y amigo.

Ya en Elyne, Dannyl asiste a una fiesta con varios miembros de la aristocracia. Uno de los asistentes se acerca a él y le comenta que los rumores han llegado hasta ellos, pero que no se preocupe, que esos asuntos no son tabú en Elyne (2004: 83). Tras esa conversación, Tayend se le acerca, y le informa de que su interlocutor era homosexual, y que, para la mayoría de las personas “the idea that a Kyralian magician might be a lad¹ —which is the polite term here for men like Agerralin— is *amusing*” (2004: 84, énfasis mío). A raíz de esta escena, observamos el choque cultural entre Kyralia y Elyne. Mientras que en Kyralia

¹ En la versión española, se tradujo como *doncel*, así que ese será el término que utilizemos.

las relaciones entre personas del mismo sexo están mal vistas, no sucede así en Elyne, donde hay conocidos miembros de la aristocracia con tendencias homosexuales. Por el contrario, en Kyralia, dichos rumores traen vergüenza y desgracia sobre la persona a la que señalan. Por ello, la idea de que un mago (miembros importantes de la sociedad kyraliana) sea un doncel es *divertida*. La intolerancia de los kyralianos hacia dichos comportamientos es conocida en el reino vecino, de hecho, Tayend le comenta a Dannyl que temía que el mago fuese a reducir a Agerralin a cenizas (2004: 84). La diferencia entre las dos sociedades a la hora de tratar las relaciones homosexuales es obviamente muy dispar. No obstante, Dannyl, habiendo sufrido en sus carnes la homofobia (aunque solo en forma de rumor), se muestra bastante tolerante; hecho que sorprende a los elyneos, ya que no es la actitud esperada de alguien de Kyralia.

El choque es aún más fuerte cuando comienzan su viaje y llegan al reino de Lonmar, donde, paseando por la capital, presencian una ejecución pública:

Dannyl kept his eyes on the translator's back, but a voice rose above the jeering of the crowd and Loryk slowed.

"Ah... he says: this man has shamed his family with his unnatural... what is your word? Lusts? He has earned the ultimate punishment for corrupting the souls and bodies of men. Just as the sun sets and darkness purges the world of sin, only his death may cleanse those souls he has soiled".

Despite the heat, Dannyl felt cold spread through his body. The condemned man was slumped against a pole, his expression resigned. The crowd began to shout, their faces twisted in hatred. Dannyl looked away, struggling to hold back a tide of horror and anger. The man was going to be executed for a crime that in Kyralia earned only dishonor and shame, an in Elyne—according to Tayend—was no crime at all.

Dannyl could not help thinking back to the scandal and rumor that had caused him so much trouble as a novice. He had been accused of the same "crime" as this man. Proof hadn't mattered, once the rumor had started, he had been treated as an outcast by both novices and teachers. He shivered as the crowd roared again behind them. *If I'd been unlucky enough to be born in Lonmar, this might have been how the matter ended.* (2004: 140, cursiva en el original para indicar pensamiento).

La sociedad lonmari es mucho menos tolerante que la kyraliana. Prueba de ello es que no solo la homosexualidad conlleva la vergüenza y el ostracismo para quien la practica, sino que es considerada un crimen castigado con la muerte. Aquí no nos encontramos con una sociedad que rechace la homosexualidad socialmente, sino que directamente la penaliza

de manera legal. En la reflexión de Dannyl al presenciar la escena, encontramos la superposición de las tres sociedades en las que se mueve, comparando el distinto tratamiento de la homosexualidad en cada una de ellas. Lo que es más, también comprobamos el efecto que observar la sociedad lonmari tiene en la propia identidad de Dannyl: él sabe que, de haber ocurrido los rumores en ese lugar en vez de en Kyralia, posiblemente él habría sido ejecutado.

Esta escena es relevante no solo porque, gracias al choque cultural, pone de manifiesto las construcciones sociales de la homosexualidad y cómo estas varían de una sociedad a otra, tema que ya hemos analizado en el apartado anterior; también es importante porque, a través de Dannyl, vemos cómo la homofobia opera en la psique de los sujetos *queer*. Al observar la escena, Dannyl inmediatamente se *identifica* con el sujeto y se pone en su lugar. Observamos así cómo se producen las identificaciones de un sujeto *queer* con otro, especialmente en las sociedades homófobas, lo cual va a tener repercusiones negativas. Podemos ver en este extracto un ejemplo de penalización del comportamiento de las minorías para controlar el de las mayorías, uno de los mecanismos reguladores de la sociedad, según Sedgwick, que deriva en lo que ella llama el “*homosexual panic*”: evitar aquellos comportamientos que puedan tacharte de homosexual para evitar el castigo asociado a ellos (Cfr. 1985: 88-89). Con castigos tan duros, el resto de personas con este tipo de inclinaciones ven seriamente afectados sus procesos de identificación, pues la imagen que reciben es la de que lo que sienten *está mal*.

La escena, por tanto, cobra relevancia porque nos muestra la reacción de un sujeto *queer* ante la homofobia ejecutada hacia otro sujeto *queer*, la de identificarse con él y posicionarse en su lugar. En las sociedades heteronormativas, no es extraño que haya, incluso en las más avanzadas, actos de violencia hacia las personas del colectivo LGBT. Ante todas estas noticias, las respuestas de las personas pertenecientes al colectivo son semejantes a las de Dannyl: *ese podría haber sido yo*. Por ello, también, cobran relevancia las representaciones positivas de las personas del colectivo LGBT en la ficción con el fin de hacer de balanza frente a todas las representaciones e imágenes negativas que nos devuelve nuestra sociedad.

No deja de ser destacable que, al igual que pasaba con la sociedad del norte de Skala, la religión juega un papel muy poderoso en Lonmar, según nos cuenta la autora en el primer libro (*The Magicians' Guild*, 2001). No se nos escapa que, en el discurso del guía, aparecen las palabras “antinatural” y “pecados”; palabras recogidas por Adamczyk y Pitt como

algunas de las utilizadas por las religiones para catalogar los comportamientos homosexuales (Cfr. 2007: 339). La religión, que se nos presenta en los libros como un pilar fundamental de la sociedad lonmari, es también el origen y principal perpetrador de la homofobia en dicho reino. La religión está entretejida fuertemente en la sociedad, hasta el punto de que tiene influencia sobre las leyes de la misma. Observamos que el hombre que va a ser ejecutado lo es por haber cometido un crimen, sin embargo, el hombre que explica su sentencia utiliza palabras relacionadas con la teología. Recogiendo este ejemplo en Lonmar, Canavan, al igual que hacía Flewelling con las aldeas de Mycena, reconoce el papel de la religión como elemento que da forma a la sociedad y su ideología, y muestra la influencia que puede llegar a tener, especialmente en lo que concierne a la diversidad sexual.

Si bien hemos presenciado la reacción de la sociedad lonmari ante la homosexualidad, Dannyl nos explica con más detalle, un poco más adelante, al descubrir que Tayend es homosexual, cómo se comporta la sociedad kyraliana:

Tayend feared that Dannyl would reject his friendship. It was a reasonable fear. Though Kyrilians didn't execute men for this "unacceptable" behavior as the Lonmar did, it was still considered wrong and unnatural. Men were punished by the removal of titles and by the man's family being treated as if they were all tainted by association. If a family discovered one of their own had such unnatural tendencies, they sent him away to manage small estates or family interests. Dannyl had read of Guild magicians in the past who had been punished in this way. Though they weren't expelled, they became outcasts in every other way. He had been told, during the troubles he faced as a novice, that if the rumors proved true he might not be allowed to graduate. In all the years since, he had been careful to avoid drawing suspicion on himself again. (2004: 225)

Además de apreciar cómo, aunque no se penalice con la muerte, la homosexualidad no está exenta de castigo en kyralia, lo que llama la atención es que, una vez más, tenemos la reacción de Dannyl ante esto: ha decidido no llamar la atención sobre él. Ante las consecuencias negativas de su rumoreado comportamiento, Dannyl decide optar por el silencio. La homofobia, por tanto, ha cumplido con su papel en las sociedades heteronormativas y ha actuado como regulador del comportamiento. Dannyl ha interiorizado el odio y el rechazo que supone dicho comportamiento y ha actuado en consecuencia, modificando su comportamiento para evitar las posibles consecuencias negativas. Opera así el *homosexual panic* en el primer sentido en el que Sedgwick lo

describía: “the most private, psychologized form in which many twentieth-century western men experience their vulnerability to the social pressure of homophobic blackmail” (1985: 89). Si bien aquí tenemos solo una pequeña muestra de este *homosexual panic*, su relevancia es aún mayor en una escena posterior, en la cual Dannyl, tras reflexionar, llega a la conclusión de que él también es homosexual:

He looked around, at the trees, the sky, then Tayend. *He really is a beautiful man*, he thought suddenly, remembering how he had been struck by the scholar’s fine looks that first day at Capia’s docks. He felt something at the edge of his thoughts, like a memory just out of reach. It grew stronger as he concentrated on it, and he felt a familiar uneasy feeling steal over him. He tried to push it away.

Suddenly he was acutely aware of his lack of magical strength. He frowned, wondering why he had reached for his powers unconsciously. Then realization came. He had been about to use his Healing powers to take away the uneasiness, or at least the physical reaction that had caused it. *As I always do, without realizing it.*

“What’s wrong?” Tayend asked.

Dannyl shook his head. “Nothing.” But that was a lie. All these years he had been doing this: turning his mind from the thoughts that had caused him so much trouble and anguish, and using his Healing power to stop his body from reacting in the first place.

Memories came rushing back. Memories of being the object of scandal and rumor. He had decided that, **if how he felt was so unacceptable, then it was better not to feel at all**. And perhaps, with time, he would begin to desire what was right and proper.

But nothing had changed. The moment he lost the ability to Heal, there it was again. He had failed.

“Dannyl?”

Looking at Tayend, Dannyl felt his heart skip. **How could he look at his friend, and consider that being like him was a failure?**

He couldn’t. He remembered something that Tayend had said. “There is a... a certainty in me about what is natural and right for me that is as strong as his own certainty about what is natural and right.”

What was natural and right? Who really knew? The world was never so simple that one person could have all the answers. He had fought this for so long. What would it be like to stop fighting? To accept what he was. (2004: 409, énfasis mío en negrita, cursiva para pensamientos en el original)

Hay varias cosas a destacar en esta escena, siendo la primera de ellas, como introducíamos arriba, el fuerte efecto que ha tenido el *homosexual panic* en Dannyl. Tal y como se describe en la escena, Dannyl ha estado “usando sus poderes de Sanación para evitar que su cuerpo reaccionase en primer lugar”. Lo que Canavan llama “poderes de Sanación” es en

verdad una metonimia, pues en los libros se explica que esos poderes van más allá de la mera curación, implicando el control de todas las funciones vitales. Así pues, la homofobia de su sociedad, interiorizada en su psique desde su juventud, ha provocado que Dannyl usase dichos poderes de manera inconsciente para, de algún modo, “castrarse químicamente”. Observamos pues, en Dannyl, las consecuencias que conlleva una sociedad que rechaza la homosexualidad en una persona homosexual. No deja de ser curioso que esa consecuencia sea una suerte de castración química, que fue uno de los castigos aplicados a aquellos encontrados “culpables” de homosexualidad, entre ellos el científico Alan Turing. Para Dannyl, los procesos de identificación y la formación de su identidad, especialmente la sexual, tan solo le han devuelto imágenes negativas, lo que provoca en él, a diferencia de cómo pasaba con Seregil, una incapacidad de asumir libremente su sexualidad.

Sin embargo, vemos en esta escena cómo esto cambia. A pesar de que él considera que “ha fallado” al no poder “curarse” de su sexualidad, la propia homosexualidad de Tayend, que para él no es motivo de vergüenza ni la esconde, le hace reflexionar. ¿Si él no considera que lo de Tayend fuese “un fallo”, por qué ha de considerarlo sobre sí mismo? Tenemos aquí entonces el mismo espejo que encontrábamos en la escena de la ejecución, pero invertido. Mientras que en la escena anterior, el encuentro con un sujeto *queer*, también castigado por ello, sirve para reforzar su propia homofobia interiorizada, aquí el encuentro con un sujeto *queer* que no se esconde, y en una sociedad donde no es negativo, produce en Dannyl un efecto positivo que es el que finalmente le lleva a su propia aceptación. Referíamos arriba, hablando de Skala, Seregil y Alec, cómo el encuentro de un lector con la sociedad Skaliana, sin ningún tipo de normativa sexual, era relevante porque ponía en duda la idea de la heteronormatividad como algo natural y universal, poniendo de manifiesto su arbitrariedad. Habiéndose criado en una sociedad sin tolerancia alguna por la diversidad sexual, para Lord Dannyl la idea de la homosexualidad como algo antinatural y negativo era una *verdad indiscutible*. Sin embargo, al encontrarse con la sociedad Elyna, donde las normas sexuales son distintas, se percata de esta falacia (“¿Qué era natural y correcto?”) y su percepción sobre su sexualidad, y por tanto sobre sí mismo, cambia. Es el choque cultural el que pone en jaque valores de verdad que consideraba universales e inmutables, el que le permite entender que lo que parece una realidad en su sociedad no es sino una construcción, y a raíz de ahí, puede deconstruir y reconstruir su

propia visión sobre la diversidad sexual, especialmente en lo que atañe a sus propios deseos e identidad sexual.

4. CONCLUSIONES

Con este artículo se ha pretendido constatar el valor casi único de la literatura de fantasía, permitiendo mostrar sociedades distintas, con diferentes construcciones culturales que sirvan para hacernos cuestionar los constructos que consideramos naturales. Como explica Sullivan, “we are never simply consumers of popular cultural texts, but in and through our very ‘reading’ of them we actively (re)create them” (2003: 189). Según hemos mencionado anteriormente, tanto la concepción del género como las distintas sexualidades son construcciones culturales, lo que nos permite relacionarnos con ellas de manera distinta, y desvelar su verdadera naturaleza, una vez nos encontramos con ideas que nos llevan a replantearnos su estatus de verdad. Esto tiene lugar especialmente en la adolescencia, momento en que las personas están desarrollando su identidad, su sexualidad y sus valores; de esta manera, pueden desarrollar una mirada más crítica hacia la sociedad que les rodea, y combatir los mensajes negativos que les pueden llegar al criarse, siendo *queer*, en una sociedad heteronormativa.

Es importante evidenciar que las sexualidades y todo lo que hay construido a su alrededor (la jerarquización de unas sobre otras, por ejemplo) no son más que un producto cultural. Con ello, se desmonta la falacia de la universalidad. Aquello que es cultural y no universal es, por ende, arbitrario. Al colocar la arbitrariedad como la base sobre la que se sostiene el sistema, en lugar de un orden natural o universal, se demuestra que igual que se creó, puede ser desmontado. La asimilación de que tanto las sexualidades como la heteronormatividad son meros constructos culturales es el punto de inicio para desmontar dichas producciones en pos de una igualdad real.

Nos hemos encontrado aquí con dos autoras que, a la hora de crear una sociedad ficticia, tienen perspectivas muy distintas: Mientras que Flewelling crea una sociedad sin normativa de género o sexual (lo que podríamos considerar una sociedad ideal en términos de igualdad), Canavan nos muestra tres sociedades distintas que reflejan diferentes actitudes que podemos encontrar en nuestra propia realidad. Sin embargo, ambas ayudan a desmontar la creencia de que la normativa sexual es algo natural, además de mostrarnos cómo influyen en los personajes. Mediante el choque de distintas culturas, podemos ver cómo la asimilación de estas ideas negativas entran en jaque y su valor como

“verdades universales” queda en entredicho, permitiendo al sujeto redefinir su identidad (Alec í Amasa, Lord Dannyl).

A pesar de las diferencias entre las sociedades en las que se desenvuelven las obras, encontramos muchos puntos en común entre los personajes de Alec y Dannyl. Primero, su proceso de autodescubrimiento y asimilación de la propia sexualidad es similar al que han de vivir los lectores objetivo durante el periodo de la adolescencia. Así, los adolescentes podrán encontrar en estos personajes un espejo en el que verse reflejados. Los propios personajes utilizan este “espejo”, tal y como lo llamaba Lacan, en sus propios procesos de autodescubrimiento: Alec con Seregil y Dannyl con Tayend. No deja de ser notorio, también, cómo el espacio y el lenguaje juegan un papel importante. Es apreciable en estas obras cómo la sociedad y las respuestas de la misma hacia la diversidad sexual afectan al desarrollo del sujeto. Mientras que en sociedades donde esta es condenada, el sujeto recibe respuestas perniciosas que asimila como parte de su identidad (Lord Dannyl), mostrando cómo opera el *homosexual panic*; observamos cómo otras donde no existe esa respuesta negativa, el sujeto no tiene en ningún momento ninguna interiorización perjudicial al respecto (Seregil í Korit). Incluso, en las obras de Canavan, en aquellas sociedades donde se es más tolerante (Elyne) sí tienen un nombre para ello, marcando una distinción y por tanto creando una jerarquía, lo que contrasta con el completo nivel de igualdad que tenemos en las obras de Flewelling, donde no hay nomenclatura alguna.

También es apreciable en ambos mundos cómo las autoras optan por dar un papel relevante a la religión a la hora de influir en estas respuestas hacia la diversidad sexual. Mediante esto, las autoras señalan el papel regulador de la religión en nuestra propia realidad y su influencia en los distintos niveles de la sociedad, señalándola como uno de los principales perpetuadores de la homofobia y de todas sus consecuencias, incluido el *homosexual panic*.

Centrándonos en los personajes antes que en las historias, y volviendo a la clasificación que realizó Jenkins, podemos comprobar como todos los personajes aquí presentados entrarían dentro de la categoría de “straight gays”, aquellos que no desafían la norma. Todos son blancos, jóvenes, siguen las directrices esperadas para su género y pertenecen a una clase social elevada (Seregil es noble y Alec lo acaba siendo por extensión, tanto Dannyl como Tayend ostentan puestos de poder y privilegio en sus sociedades). No deja de verse, por tanto, como incluso en las sociedades imaginarias, y con autoras que tratan de alejarse de la norma, esta sigue imperando.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adamczyk, A y Cassady P.** "Shaping attitudes about homosexuality: The role of religion and cultural context". *Social Science Research*. 38 (2009): 338-351. Web. [dx.doi.org/10.1016/j.ssresearch.2009.01.002](https://doi.org/10.1016/j.ssresearch.2009.01.002).
- Adrián Serrano, J E, y Rangel Gascó E.** "La transición adolescente y la educación." *Aprendizaje y Desarrollo de la Personalidad* (2007). Web. www3.uji.es/~betoret/Instruccion/Aprendizaje%20y%20Personalidad/Curso%2012-13/Apuntes%20Tema%201%20La%20transicion%20adolescente%20y%20la%20educacion.pdf.
- Balay, A.** "'Incloseto putbacko': queerness in adolescent fantasy fiction." *Journal of Popular Culture*, 2012, Vol. 45, Num. 5, 923-942.
- Butler, J.** 'Critically Queer'. *GLQ*. 1 (1993): 17-32.
- Canavan, T.** *The Magician's Guild*. London: Orbit Books. 2001.
- Canavan, T.** *The Novice*. London: Orbit Books. 2004.
- Canavan, T.** *The High Lord*. London: Orbit Books. 2004.
- Flewelling, L.** *Luck in the Shadows*. NY: Random House. 1996.
- Flewelling, L.** *Stalking Darkness*. NY: Random House. 1997.
- Flewelling, L.** *Traitor's Moon*. NY: Random House. 1999.
- Flewelling, L.** *Shadow's Return*. NY: Random House. 2008.
- Flewelling, L.** *The White Road*. NY: Random House. 2010.
- Flewelling, L.** *Caskets of Souls*. NY: Random House. 2012.
- Flewelling, L.** *Shards of Time*. NY: Random House. 2014.
- Foucault, M.** 'Truth and Power'. *Power/knowledge. Selected Interviews & Other Writings by Michel Foucault, 1972-1977*, Brighton: Havester, 1980: 109- 133.
- Foucault, M.** *The History of Sexuality, vol 1: An Introduction*. Trans. Robert Hurley, Harmondworth: Penguin. (1981).
- Gutting, G.** *Foucault: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press. 2005.
- Jagose, A.** *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press. 1997.
- Montesinos Ruiz, J.** "Necesidad y Definición de la literatura juvenil: un subgénero literario imprescindible en el sistema educativo". *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*. 18.180 (2005): 52-55. *Educarm*. Web. servicios.educarm.es/templates/portal/ficheros/websDinamicas/154/827dabe7.pdf.

Sedgwick, E K. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Carolyn G. Heilbrun y Nancy K. Miller, Eds. Columbia: Columbia University Press. 1985.

Sedgwick, E K. *Epistemology of the Closet*. New York: Penguin. 2008.

Sullivan, N. *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York: New York University Press. 2003.

Sussman, H. *Masculine Identities: The History and Meanings of Manliness*. Santa Barbara: Praeger. 2012.

Poe's Unreliable Narrator: the Reader as a Privileged Witness and the Narrator's Credibility¹

El narrador poco fiable de Poe: el lector como testigo privilegiado y la credibilidad del narrador

Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez
UNED
fjsanchezverdejo@valdepenas.uned.es

Recibido 8 de marzo de 2019
Aceptado 24 de marzo de 2020

Resumen

Un narrador en quien no se puede confiar (preso de la locura, lleno de mentiras...) es una de las armas más poderosas que puede usar un autor. Como veremos, los efectos se multiplican cuando ese escritor es Edgar Allan Poe. Por otro lado, o además, si hay algo que pueda deleitar más que leer a Poe, eso es enseñar a Poe. Sus narradores, los que aparecen en historias como "The Tell-Tale Heart" o "The Black Cat", ofrecen un ejemplo magnífico para nuestro proyecto. Mentalmente inestables, a pesar de sus (¿)pretendidas(?) intenciones de credibilidad, dichos narradores suelen alejarse subjetivamente de los hechos. Es por ello que estas historias formarán parte del corpus de narraciones que aquí presentamos.

Palabras clave: Unreliable narrator, percepción, Edgar Allan Poe, credibilidad.

¹ This contribution comes to light as a research carried out with several (under)graduate students. This research is included in a project designed in the form of cooperative work with students of different educational levels, and presented at a round table entitled "Edgar Allan Poe in the classroom: new proposals for teaching in the 21st century", in the I International EAPSA Conference, "Poe in the Age of Populism", held in Valladolid between January 31st and February 2nd, 2018. The participating students are:

- María Victoria Arenas Vela
- María Belén Casado Rodrigo
- Beatriz Garrido García
- Rubén Pareja Pinilla

Abstract

An unreliable narrator (prisoner of madness, full of lies...) is one of the most powerful weapons an author can use. As we shall see, the effects multiply when that writer is Edgar Allan Poe. On the other hand, or in addition, if there is something that can delight more than reading Poe, that is teaching Poe. His narrators, those that appear in stories like "The Tell-Tale Heart" or "The Black Cat" offer a magnificent example for our project. Mentally unstable, despite their (intended?) intentions of reliability, these narrators often move away subjectively from the facts. That is why these stories will be part of the corpus of narratives that we present here.

Key words: Unreliable narrator, perception, Edgar Allan Poe, credibility.

1. INTRODUCTION

The narrative technique of unreliable narration was first coined by Wayne C. Booth in his 1961 book *The Rhetoric of Fiction*. Ever since Wayne C. Booth explained this concept, it has been considered to be among the basic categories of textual analysis. According to Booth, the distinction between reliable and unreliable narrators is based on the degree and type of distance that separates a given narrator from the implied author of a work. Booth (1983: 158-59) states that "I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author's norms), unreliable when he does not."

When the narrator is reliable, the reader accepts without any doubt the statements of fact and judgment. However, when the narrator is unreliable, the reader questions or seeks to qualify the aforementioned statements. Thus, following Greta Olson (2003: 93-110), an unreliable narrator reveals an interpretation of events that is somehow different from the author's own interpretation of those events.

Further, Booth (1983: 378) adds that if an author wants the reader to be confused, then unreliable narration may help him. Abrams (1993: 168) defines this type of narrator as the one whose perception, interpretation, and evaluation of the matters he¹ narrates do not coincide with the implicit opinions expressed by the author, which the author expects the alert reader to share. Gargano, regarding Poe's narrators, asserts this: "Poe intends his

¹ We consider pertinent to clarify that the narrators presented by Poe and which we analyse here are always male.

readers to keep their powers of analysis and judgement ever alert; he does not require or desire complete surrender to the experience of the sensations being felt by his characters.” (Gargano, 2004: 825).

On his part, Baldick (2001: 268) identifies the unreliable narrator as the one whose account of events seems to be faulty, misleadingly biased, or distorted. Thus, it departs from the true understanding of events shared between the reader and the implied author.

It is significant that many of the narrators in Poe's works have descended into the madness. In fact, in some occasions, they assert without any hint of vacillation that they have lost their minds, most of the time due to the uncanny facts that they are about to narrate. Indeed Poe himself, in a letter in which he comments his suffering after his wife Virginia Clemm's death, holds this: *“I became insane, with long intervals of horrible sanity.”*²

Facing a narrator who does not define himself as unreliable at the beginning of the story, we can guess that the facts that he will tell us next are not completely true. There can be some exaggerations, fantasies, hallucinations, in a way that his testimony seems unacceptable. E. A. Poe does not use madness to give authenticity to the unbelievable; that is simply a technique to justify the irrationality of the upcoming narrator's testimony or confession. In any case, Edgar Allan Poe's use of madness is the highest form of intelligence. Moreover, in some occasions it can lead the protagonist to his downfall, as happens in “The Tell-Tale Heart”.

Lying, hiding information, judging in a wrong way and, as a consequence, confusing the nature of the facts narrated to the reader, are parts of the universe of the unreliable narrator (McCoppin, 2012). Telling about oneself that you are not mad –reported information that have not been required– makes the reader call into question the narrator's declaration. This is the way, facing any of Poe's narrations, in the first paragraph where the narrator usually betrays himself trying to hide his own madness. Thus, we can interpret that the amazing facts that are about to be narrated maybe could be explained as the result of a delirious mind. In spite of the fact that one may think that the narrators lie, it's just the opposite, they tell a truth that only gets validity inside the frame of the madness and that frequently results unacceptable to reasoning. Furthermore, it is more than possible that the homodiegetic narrator –that is, a narrator who is also the main character in the storyworld (Martens, 2008: 79)– is so weak that he does not perceive the reality just as it is, he gets really confused and all this finally leads him to

² Taken from <https://www.eapoe.org/works/letters/p4801040.htm> (retrieved from the Internet on January 23rd, 2019).

madness. Particularly, we refer to the weakness of the protagonist of “The Pit and the Pendulum”. His weakness confuses him and he confuses us. It is not reliable although he is not really lying. He is weak and he does not accept the surrounding reality. He has a fragmented, limited vision of his situation due to his mental, physical state for having been tortured; and what is more, he is in complete darkness most of the time.

What Poe brings to light in the first paragraphs is that the inexplicable facts, in the story, belong to a higher dimension of reality, and that is only accessible through madness. Some critics as Brett Zimmerman point out that, although the term did not indeed exist in Poe’s days, several of the narrators suffered from a case of schizophrenia. Throughout the short stories, several of the signs fit inside this psychological profile: the sound and auditory hallucinations, his inability to recognize the real facts from the imaginary ones, etc. (Zimmerman, 1992: 40-41). From his view, Robert Shulman (1970: 261) points out that Poe, in his short stories, gives an anatomy of the psychological paralysis that in a claustrophobic way is trapped in his own depth of insanity that is fighting in vain to release himself from unknown and threatening forces (May, 1991).

E. A. Poe does not make any effort to hide his belief that madness is, or could be, the highest state of consciousness. In fact, he holds that view very often, from “Ligeia” to “Berenice”, going through “Anabel Lee” to “The Fall of the House of Usher” and, as we will reveal with examples, in the stories we are going to analyse throughout this research.

The purpose of this contribution is to analyse several of the techniques that Edgar Allan Poe (1809-1849) controls and uses masterfully in some of his works and the incomparable processes that he defines with the intention of designing what he calls an unreliable narrator. Regarding this resource, it is undeniable that his way of writing manages to surprise, terrify, mislead, etc. the reader. As we will see through these pages, Poe uses this resource with the intention of building a world full of suspense, and, what is more, with the intention of catching the reader’s soul and carrying it to the hell of the narrator’s mind. The reader wonders what it is true and what is not. In this contribution we are going to analyse Poe’s writing, and his techniques, in short, to the grotesque, the distorted, the dreadful and the uncanny, which are intimately connected. For Laura Kranzler, this last concept, a key to understand Poe, refers to “the shadowy world that is the complex underbelly of familiar experience” (in Gaskell, 2000: xi)..

2. THE UNCANNY IN POE'S WRITING

The German word *Unheimliche* is considered as untranslatable; the equivalent term in English, *uncanny*, is by itself difficult to define. This indescribable quality is in fact an integral part of the understanding of the uncanny experiences. These recurrent topics that activate our more primitive desires and fears are the true signature of this kind of fiction.

According to Freud's description, the uncanny represents "that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar" (1985: 340); in other words, it projects its terror not only from something external or externally unknown, but, on the contrary, from something strangely familiar which avoids our efforts to separate us from the origin of that terror. Freud argues that an author can evoke an uncanny answer in the reader when he places the action between the boundary of reality and unreality inside fiction itself; for these purposes, Freud treats the uncanny as a psychological fact and at the same time as a literary one. Focusing on Poe, in very few authors one is able to find with so much accuracy the boundaries between fantasy, unreality and reality itself.

When a story is narrated, one of the most useful elements to make the reader feel uncanny effects is to create a sense of distrust and uncertainty in the reader about whether a certain character is good or bad, real or unreal, sane or insane, and do it in order that this attention is not centred directly on that doubt so that we cannot explain that matter. The hesitation of the certainty about what one sees is the essence of Poe's productions with which he manipulates the capability of the reader's reasoning (Shen, 2008: 321-45.). On the one hand, a character perceives (or thinks he does) extraordinary things that perhaps are hallucinations projected by his own mind; on the other hand, it is possible that some common elements hide under the most banal appearance a second disturbing, mysterious, terrible nature.

The fear of the uncanny appears when we face the disguised and distorted images of our repressed desire. It is possible that terror derives simply and directly from our own feelings of fear, pain or death, the threats that can harm us or that we simply do not recognize. The intensity of the emotions that are produced by the supernatural creates doubts and confusion. For Kilgour, in his book *The Rise of the Gothic Novel* (1995), by means of the uncanny something becomes estranged from us.

The uncanny appears as a breakdown of the universal coherence; an aggression (threatening) is produced that breaks the stability of a world in which the laws were

considered as rigorous and unchangeable until then. The impossible occurs without warning in a world where it was believed that the impossible was dismissed by its own nature. Caillois (1967: 9-10) asserts that its essence is the appearance, what cannot happen and despite everything it happens, in a precise moment, in the middle of a known universe and in which it was thought mystery was excluded. Everything seems to be peaceful, without anything unusual, and suddenly the unacceptable is suggested or it is displayed unexpectedly. For Ana M^a Barrenechea (1985: 48), a violation of the worldly, natural or logical order takes place; the strange is everything that on the level of the natural or supernatural, physical or metaphysical is considered out of what is socioculturally accepted.

Some critics (Tatar, 1981; Madden, 1993; Royle, 2003; Schöpp, 2006; Windsor, 2019) maintain that Poe is able to intensify the emotional impact of the feeling of the uncanny in his works to unsuspected limits. In these terms, Freud points out some ideas about the relation between the uncanny in real life and in literature: "...many things that would be uncanny if they occurred in real life are not uncanny in literature, and that in literature there are many opportunities to achieve uncanny effects that are absent in real life" (cited in Chieffalo, 2001: 15).

The essence of the uncanny is connected to the concept of the unreliable narrator (the rational versus the irrational, the natural versus the supernatural), they are dimensions that at the same time are mingled in a surprising and strange way from the main character and the reader's perspective who are living the experience of that tension and/or conflict (Herrero, 1998: 27). Just as professor Herrero pointed out, this can be read in Rosemary Jackson's words, who, before in time, asserts that "It has to do with inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and *apparently* 'new', absolutely 'other' and different" (1981: 8).

In the short stories we are going to analyse, Poe introduces common characters; thus, there is a taste for the real, that is, according to Sancho Cremades, the emphasis on daily life is typical of the terror during all historical times (1995: 381). Even worse is the fact that the agents of terror are found in our closest surroundings. Horror, if set up in a familiar environment and close to the reader, is much more fearful since it provides the feeling that it can happen to him at any time. Poe introduces *common* characters (with whom the reader could identify himself), happening horrible things, in a *familiar* environment (such as a house similar to that to the reader's, or with *nice* neighbours such

as those of the reader's...). We are not so afraid of a seven-headed dragon as of a sweet and affectionate man since we plainly know we will never meet the former, where the latter is really possible.

3. THE RATIONAL AND THE IRRATIONAL IN POE'S STORIES

Focusing on the historical context that frame Poe's stories, we should highlight the fact that the atmosphere of that period was favourable for the exploration of the two sides of the humanity: the rational thought and the belief in the supernatural. The rationalist position holds that human reason is the supreme tool to understand and rule the world. Man, accompanied by reason, becomes independent from God and from religion; moreover, everything that evokes any religious postulate or beliefs is rejected. All natural and social events can be explained only by the intervention of reason. Thus, many of the popular beliefs that have been steadily maintained during many centuries are rejected by rationalism and they are considered as simple superstitions typical of ignorant people.

María Teresa Ramos González asserts that in this age rationalism and irrational beliefs coexist and at the same time they reject each other, because their conception of reality is the opposite from one to the other. And, it turns out that the second trend is a reaction against the scientific and deterministic vision of the first one (1988: 42). In this sense, this type of literature is an exaltation of the irrational, in which the inexplicable and supernatural mystery shatters our assumptions about the world and reality, our belief in the scientific laws that rationally rule (or at least that is what is expected) the universe, and opens the abyss, the chaos, under our feet (Pardo García, 1992: 145).

Giving light to this point, Rosemary Jackson considers that this literature brings in "something completely other and unseen, the spaces outside the limiting frame of the *human* and the *real*, outside the control of the *word* and the *look*" (1981: 179). Her position consists of introducing what it is called *otherness*. The emergence of works where the double is fundamental coincide wholly with some consequences that include a desire of subvert reality (1981: 4).

At this point, it is essential to consider these ideas from a new and complementary point of view: the artistic manifestation of the fears and consciousness of human beings. Thus, we cannot avoid referring, perhaps concisely, to the literary and artistic perspective that comes as a last resort from the revolution and the impregnated the consciousness during the period that preceded romanticism: we are regarding, obviously, to the Enlightenment.

It would be a good example of this relation between the perception and use of the play between consciousness and unconsciousness of human mind and the creation of an unreal nightmarish world that affects the feelings of the people who read a story or contemplate an artistic painting. Now we can recall the ideas that Goya expressed in his etching “El sueño de la razón produce monstruos” (1799).³

It is precisely the eagerness of understanding and reasoning reality to its last consequences what leads the reader to the rediscovery of the artistic genre that Poe masterfully ruled. The beliefs in the past are rejected, and this literature needs the involvement of the reader, the suspension of his disbelief in order to provoke fear. The dream of reason produces literary monsters in which we can conjure up the spirits of personal fears. Since 1793, Goya executes his series of *Caprichos*, populated by threatening monsters. Nevertheless, the existence of these beings is not objective: they are inside ourselves, at the inner depths of our subconscious and, they break away from it as soon as our logical intelligence rests. For modern man, monsters in general are not only terrifying because they exist, but because they carry out their fears and their most secret desires.

Poe's literature is not directed to a superstitious audience which believes in ghosts and supernatural beings. His readers accept the rules of the game that propose the new genre (“and if it would be true that...”)

First, the reader is conditioned to consider the world of the characters as a universe of real people and it makes him doubt about whether it is truthful or a supernatural explanation of the events that occurred. Secondly, this doubt is also experienced by a character; in this way, the roll of the reader is identified the real intentions or features that have any relation to the narrator and the plot in order to find clues to the best understanding of the story. This explains that one of the most favourite narrative techniques would be the narration in first person. Thirdly, the reader adopts a determined attitude to the text: realistic interpretation and explanation of the events (Todorov, 1970).

Tzvetan Todorov, in his *Introduction à la littérature fantastique* (1970), holds that one essential feature is precisely astonishment when facing an incredible fact, indecision between a rational and realistic explanation, and acceptance of the supernatural.

Regarding the topic of the double which we have mentioned, this was dealt with by Otto Rank in an essay (1914). Rank looked into the connections that the double has with the

³ It can be accessed via <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280> (retrieved from the Internet on February 18th, 2020).

reflections in the mirrors, with the shadows, with the guardian spirits, with the belief in the existence of the soul and with the fear to death. The technique of the *doppelgänger* is described as a reflection or duality of a character's identity, it refers to its twin, its double shadow, its double demon, the double personality (Snodgrass, 2005). The double has become an element of terror, the same way after the collapse of religion gods became demons.

The figure of the double can be analysed not only from the psychological point of view, but also as a contrast, as a duality, as a figure that is projected in a mirror where the reflection emerges as a unit with two different faces, that sometimes takes us to a surprising similarity, obsessive, exasperating. In Antonio Ballesteros González's words, "*el desdoblamiento de la personalidad y sus consecuentes más inmediatos son elementos privilegiados de toda manifestación de la literatura fantástica*" (1992: 136).

Many people experience a sense of the uncanny to the highest degree in relation to death and dead people, with the return of the dead and with the spirits and the ghosts. However, there is hardly any other topic such as death where our thoughts and feelings have almost not changed since the beginning of time and where the ways have been so completely under a weak disguise.

The situation is modified as soon as the writer presents the story inside the world of common reality. In this case he will also accept all the conditions in order to produce uncanny feelings in real life; and all that could have an uncanny effect in reality is present in his story. But in this case he can increase the effect –and indeed multiply it– going further than what could happen in reality, by introducing events that never, or almost never, factually occur. Doing this, he is, in some way, handing us over to the superstition that we had surpassed in an evident way; he misleads us promising to give us the whole truth and, in the end, overtaking it. We react to his inventions as we would have reacted to the real experiences; but by the time we have realised about his deception it is too late and the author has achieved his purpose. Poe's narrations make us think if what we perceived, fiction, is not at last, the reality (Penzoldt, 1965: 16). Therefore, we are presented a burst of supernatural in the real world, an intrusion of mystery in everyday life, a breakdown of the recognizable order, "*una irrupción de lo inadmisible en el seno de la inalterable legalidad cotidiana*" (Caillois, 1965: 36). Poe demonstrates that the macabre can happen at any time and in any place.

4. THE UNRELIABLE NARRATOR

As we have pointed out before, this research is going to be focused in the previously referred works from Edgar Allan Poe. He was an American author who lived during the first part of XIXth century and who managed to leave his footprint in the history of universal literature. The works which we are going to deal with are his essay "The Philosophy of Composition", his poem "Annabel Lee" and four of his most famous and significant short stories: "The Pit and the Pendulum", "The Black Cat", "The Cask of Amontillado" and "The Tell-Tale Heart".

The reasons we have chosen these works for this research are explained below. In the essay "The Philosophy of Composition", Poe defines and details his artistic and creative theory whose conception allowed him to design, mould and build his short stories and poems. This essay is of great interest since we can see how the author, meticulously, looks after the election of the settings, characters, language and many other elements to influence the reader, direct his attention to the author's interests, manipulate his spirit and disposition to a specific goal with the intention of provoking in him the desired effect as we will see later. Poe does not leave anything left to chance and that is what he manifests explicitly in his essay.

We have included the poem "Annabel Lee" as a paradigmatic example to be analysed from the same point of view as the other narrative works. We will show and give an example of Poe's writing skills. Within the wide range of possibilities to choose from among the vast amount of Edgar Allan Poe's works, we selected the works above mentioned, as they present many examples for analysis.

There is no doubt that Poe was the one who gave literature a psychological appearance without any precedent in English language narrative. The American writer either created a series of psychologically tormented characters or he played in his productions with possible subjective interpretations: "Tension is often created in Poe's tales by the dichotomy between the rational tone which the narrator adopts, and the perverse, irrational nature of unconscious mind which the narrative reveals" (Walker, 1993: 120).

Consequently, focusing on the narrator, we must say that the fact that a story is written in first person gives strength and some aspects that could not be achieved in another way. We can quote David Roas' words in which he makes reference to this type of narrators and the effect that it provokes in a text: "*... la utilización del narrador-protagonista va a causar siempre un mayor efecto emocional sobre el lector que el que pueda generar un narrador*

extradieético-heterodieético" (Roas, 2011: 21). Hence, in all of them we will analyse the figure of the narrator and assess if it has any hidden interest or if we can find any intention of manipulating the reader. The confidence of the reader will depend on the conclusions observed about the narrator's psychology and credibility found in the story or the confession in some cases thereby putting in doubt what he is reading. This fact entails a fairly interesting game between the narrator and the reader, because the reader validates all the arguments and explanations of the narrative voice, but he is immersed in an continuous analysis of reality searching for the truth which is not very clear at all times (Rein, 1960; Gargano, 2004; Shen, 2008; Alber et. al., 2010).

Poe is a groundbreaking writer with his tales of mystery since he diminishes importance to the classic gothic elements that had been used since the origin of the genre. Not only does he inspire horror through supernatural elements, haunted houses, medieval ruined castles or ghosts which torment the characters of the stories; he goes well beyond and introduces with great skill the daily terrors and the domestic horror that surrounds us in our daily life that at the beginning, we do not see it as a threat. True scary stories work and achieve their purposes if they get the reader to put aside his incredulity and, what it is as important or even more than this, abandon his own daily fears for a while.

We –or our primitive forefathers– once believed in the possibility of these things and were convinced that they really happened. Nowadays we no longer believe in them... but we do not feel quite sure of our new set of beliefs, and the old ones still exist within us ready to seize upon any confirmation (Bloom, 1998: 290).

As we will see in the development of this research, some narrators will show us their story from the perspective of a psychopath. In this way, through the sensory stimulus that he uses so well in his short stories as in this closeness and everyday nature of evil personified in people of our close environment, Poe is able to exponentially increase the horror the reader feels while he is delving in as a witness or accomplice, inside the universe that the author defines and makes us tremble.

5 VISUAL AND HEARING PERCEPTION AS A TRIGGER OF THE UNRELIABLE NARRATOR

In this point of our analysis, we are going to see how the perception of these sensitive stimuli affect the credibility given to the narration by the reader and, definitely, to the (double or not) narrator's intention.

Attending to the definition given in the *Oxford Dictionary of Literary Terms* about the term unreliable narrator, we can say that the description of this kind of narrator matches mainly the one used by Poe:

A narrator whose account of events appears to be faulty, misleadingly biased, or otherwise distorted, so that it departs from the "true" understanding of events shared between the reader and the implied author... The term does not necessarily mean that such a narrator is morally untrustworthy or a habitual liar (although this may be true in some cases), since the category also includes harmlessly naïve, "fallible", or ill-informed narrators.⁴

On the one hand, we can highlight that in "The Pit and the Pendulum" we find a person whose health is affected due to the torture and confinement he is suffering. Awakening after the shock of receiving a death sentence in the Spanish Inquisition, the narrator first seeks to gather his mental abilities before trying to gather his physical abilities (Ballengee, 2008: 27). To create a sense of doubt in the reader, Poe never makes clear the "narrator's particular crime, nor is it indicated that he himself knows his crime" (Ballengee, 2008: 30). Poe reinforces the unreliability of the narrator due to his mental and physical state; "isolated within his dungeon chamber, the narrator undergoes horrifying bodily discomfort and pain that simultaneously suggest and provoke an experience that eludes rational knowledge and communicability" (Ballengee, 2008: 30).

Right from the very beginning it is made clear that the character's senses are abandoning him: "I was sick — sick unto death with that long agony; and when they at length unbound me, and I was permitted to sit, I felt that my senses were leaving me." (Mabbot, 1978a, 681)⁵ Thus, he explains to us how he feels physically. He also gives details that his death sentence was the last auditory stimulus he perceived and, from that instant, he can see how the inquisitors move their lips but he was not able to grasp any sound. He discerns an uncertain reality among the shadows, the weakness and the loss of the conscience he suffers in some moments. He is not able to see with a clear mind the reality that surrounds him and he spends a good part of his confinement investigating his surroundings.

⁴ Taken from

https://literature.proquest.com/searchFulltext.do?id=R04454571&divLevel=0&queryId=3096997849985&trailId=167EF3BADB2&area=ref&forward=critref_ft (retrieved from the Internet on January 28th, 2019).

⁵ For all Poe's quotes, we have followed Mabbott's edition project, which can be consulted online at: <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tominfo.htm> (retrieved from the Internet on January 28th, 2019).

Sometimes he touches the walls and at others he tries to guess the depth of the well which he discovers when he is about to fall down the well. Due to the *fallacy of the senses*, he gives us mistaken information that comes from the distorted information provided by his own senses. He does not want to confuse us but, undoubtedly, the reader guesses he cannot trust him because he is very confused.

Poe gives another perspective completely different when the narrator is a murderer as in the other short stories we are studying. As readers, we perceive some contradictions and incoherence inside the narration. In some occasions, as in "The Tell-Tale Heart", the narrator makes a series of assertions based on his hearing sense. These clues warn us that we cannot trust him too much: "The disease had sharpened my senses — not destroyed — not dulled them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth." (Mabbott, 1978c, 792) The narrator considers his hypersensitivity as a unique feature that makes him special and he does not consider it as clear evidence of his mental disorder. At the story progresses, we can see how the visual perception and, over all, the auditory one, are increasing in importance. On the one side, an obsession is awakened towards the old man that, supposedly, comes from the feelings provoked by one of the old man's eyes: "I think it was his eye! yes, it was this! One of his eyes resembled that of a vulture — a pale blue eye, with a film over it." (Mabbott, 1978c, 792) Moreover, when he commits the crime he starts to listen to, even stronger, the old dead man's beating heart. Thus the reader knows that it is an impossible fact and that sound only exists inside his mind, mistrusting everything coming from the narrator. There are many examples we could choose to demonstrate that he is completely convinced that he is listening to the old dead man's heart. Indeed if he has been dismembered and confined: "But the beating grew louder, louder! I thought the heart must burst. And now a new anxiety seized me — the sound would be heard by a neighbor!" (Mabbott, 1978c, 795).

The visual perception that Poe uses in the story "The Black Cat" reveals that the narrator is not telling us the truth. We know this because we realize that although some facts can be considered as supernatural, the source of that information comes from the narrator's perception affected by a mental illness and overwhelmed by his own emotions. It is important to note that we know he is an alcoholic and that leads us to doubt all he is describing.

When his house burns and the walls fall down, with the exception of one of them, we can observe on its surface a stain in which something completely unexpected and unbelievable

appears: "The impression was given with an accuracy truly marvellous. There was a rope about the animal's neck." (Mabbott, 1978d, 853) But, was it really a gigantic figure? The narrator, in his effort to find a logical explanation for the fact (and remove any sense of guilt if he may have) sees its shape was engraved on the wall. However, if this were true, it would not justify that the stain could be as big as he suggests. The reader finds here one more of the narrator's numerous incongruities and he understands that is inside the narrator's mind where the image takes on such great dimension.

And, finally, in the story "The Cask of Amontillado" it is not precisely the visual and auditory stimuli that are connected to the fact that the reader mistrusts the narrative voice. There are other different reasons besides the sensorial factors. Effectively, the reader considers him as an unreliable narrator, but for some reasons we are going to analyse later in this research.

6. MISTRUST AS A WITTY DEVICE TO REINFORCE THE UNRELIABLE NARRATOR

If in the previous section of this research we have mentioned some aspects related to the narrator's credibility basing our thoughts on his physical perceptions, from now on we are going to search the credibility from a new point of view. We will focus our attention on the reasons that cause mistrust in the reader by different narrators (Walsh, 1997: 495-513). We will examine short stories as well as the poem "Annabel Lee" since the poem is written in first person.

Whereas several readers could read this poetic composition as a declaration of eternal love, our goal will be to analyse the narrator's psychology. In order to do that, we will focus our attention on the lover's anger and the strange behaviour he exhibits as the poem progresses.

The sweet and peaceful tone of the first lines induces the reader to think that he is facing a fairy tale. However, in the second stanza, the narrator asserts that indeed the angels were jealous of their love: "With a love that the wingéd seraphs in Heaven / Coveted her and me." (Mabbott, 1969, 477)

Little by little, we are convinced of the narrator's paranoid state of mind when in the fourth stanza he says "as all men know" and refers to the idea that these angels killed her lover:

*The angels, not half so happy in Heaven,
Went envying her and me*

*Yes! — that was the reason (as all men know,
In this kingdom by the sea)
That the wind came out of the cloud by night,
Chilling and killing my Annabel Lee.” (Mabbott, 1969, 478)*

The fears and suppositions about the narrator's demential condition due to the mourning and pain that he feels are so deep rooted and are accentuated when we discover at the end of the poem that the narrator sleeps close to the deceased's grave.

*And so, all the night-tide, I lie down by the side
Of my darling — my darling — my life and my bride,
In her sepulchre there by the sea —
In her tomb by the sounding sea. (Mabbott, 1969, 478)*

The separation from the woman he loves makes him gradually lose his capability of reasoning. Thus, the soft and pleasant initial atmosphere is changing into darkness, at the same time that the narrator's reliability is vanishing.

Let us study the narrators' actions and the personality in some of his stories. In these works written by Poe, the narrator's personality is declared through the language and the tone he uses and the acts he commits. All these, help us to uncover his true intentions. Personality will be a key element to discover if the characters' testimonies are real or have been manipulated and we cannot assume their veracity.

In “The Tell-Tale Heart” and “The Cask of Amontillado” the characters try to show us their reasons to commit the crime. Once we reach this point and have verified that these motives are baseless –since Fortunato's injuries and the old man's strange eye are not true reasons to commit a murder– the narrators' sanity is called into question (Kennedy, 2016: 541). It is the notion, realization and assumption of irrationality by a narrator who is rationalizing his actions that is most discomforting to readers. Poe is a master at creating narrators who force readers to question the nature of sanity, by focusing on the narrator's mental and physical status while hardly placing mental and emotional stress on the reader.

It's revealing that in the first paragraph of “The Tell-Tale Heart” in which the narrator starts with the strong assertion that he is not mad, really, he is warning the reader that the simple fact of defending his sanity makes him seem to be mentally disordered:

TRUE! [sic] — nervous — very, very dreadfully nervous I had been and am; but why will you say that I am mad? The disease had sharpened my senses — not destroyed — not dulled them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell. How, then, am I mad? Hearken! and observe how healthily — how calmly I can tell you the whole story. (Mabbott, 1978c, 792)

In the same paragraph we find another incongruity: he tells us that he is very nervous and he ends asserting that he is about to expose his story in a “healthy” and “calmy” way.

Regarding this, Gargano makes a correct assertion about this narrator due to the way in which he defends his own sanity and he brings us into “his” story: “The sharp exclamations, nervous questions, and broken sentences almost too blatantly advertise Poe’s conscious intention; the protagonist’s painful insistence [on] “proving” himself sane only serves to intensify the idea of his madness” (2004: 825).

It is obvious that the protagonist of the story is obsessed with the old man’s eye, killing him finally but without any reasonable motive or regret. He delights himself about the extraordinary way he designed his plan and how he concealed his terrible intentions when confronting the old man. He realizes that he was never as kind to him than during the week when, night after night, he tried to kill him until he did. Also he emits loud laughs while he explains the macabre details of his crime: “A tub had caught all — ha! ha!” (Mabbott, 1978c, 796) At the end of the narration it is amazing when the protagonist and narrator’s mental instability and stress make him listen to the heartbeats of the dead, dismembered old man’s heart which is hidden under the floor boards.

Criticism (Spiekermann, 2007) focuses on the state of mind of the narrator of “The Tell-Tale Heart”; whether or not he is perceived to be insane, or whether his act of murder and subsequent attempt to convince the reader of his mental stability can in fact be attributed to the mind of a sane man. Through the narrative, the readers are in a position that is close to the narrator; he is the source of all information received by the reader, and can manipulate his recollection of events, emotions, and perceived traits at will; everything that we come to understand in terms of the events of the tale, the narrator’s actions, are through a specific lens, one of which readers have little comprehension. The narrator shows a lack of believability throughout the narrative, not the least of which is when he is attempting to find a motive for his murder. It seems that the judgements made on this narrator by the reader, by us, as being insane are made entirely on the picture painted by the narrator himself. Zunshine (2006: 125-7) suggests that we import the figure of an

unreliable narrator because we need to frame a pattern of textual ambiguities... projection of the unreliable narrator can be seen as a result of the reader's pragmatic interpretation of textual elements within their specific literary context.

Therefore, thanks to these details, it is unveiled from the very beginning that we are facing an unreliable narrator.

The reading of the first chapter of the story "The Black Cat" also warns us about the fact that the narrator does not ask for or expect to be believed. Indeed, he expresses that his mental condition is healthy. In the reader, as well as in the narration mentioned above, a sense of mistrust is awakened by the words coming from the narrator defending his sanity.

FOR [sic] the most wild, yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I be to expect it, in a case where my very senses reject their own evidence. Yet, mad am I not — and very surely do I not dream. (Mabbot, 1978d, 849)

The narrator assumes the reality and the facts that are happening in his home not as if it was his fault, but as an external threat. He does not recognise that the problem comes from its own mind just as Shulman (1970: 251) explains. He states that it is irrational because the narrator establishes that the cat has been responsible of his wife's murder. In this way, the narrator hides the true motives for which he has decided to end his wife's life (Shulman, 1970: 257).

In this same vein, he tries to direct the attention of the reader to what he calls "the Fiend Intemperance" that consists of blaming alcohol for part of his own violence.

Our friendship lasted, in this manner, for several years, during which my general temperament and character — through the instrumentality of the Fiend Intemperance — had (I blush to confess it) experienced a radical alteration for the worse. I grew, day by day, more moody, more irritable, more regardless of the feelings of others. I suffered myself to use intemperate language to my wife. At length, I even offered her personal violence. (Mabbot, 1978d, 851)

The way in which he has to tell what happens creates some reasonable doubts to suspect about if we should trust him or not. In this story we gradually see the transformation of a human being who defines himself as a kind-hearted lover of the animals and his wife. Later we will see that through his acts and his own words, we are really facing a monster who tries to justify his crime manipulating his discourse. He tries in this way to excuse his

legal faults, not his spiritual stain just because he has never demonstrated any hint of feeling regret or remorse.

In Magistrale's words we find some of these motives compiled that provoke mistrust in the reader: "The narrator's alcoholism, his propensity for violent behaviour, his acute isolation, and his volatile temper are all characteristics of perverseness, that is, they are reflective of self-destructive behaviour." (2001: 87)

Finally, we will discuss all the aspects related to the narrator of "The Cask of Amontillado". In spite of the fact that this short story has also a homodiegetic narrator who murders another human being and narrates the history for us in first person, there are various differences that contrast with the two stories we have previously discussed.

The main feature we would like to highlight is that this is a story of vengeance. However, it is not an impulsive and passionate vengeance committed when the murderer feels that he has been offended or disturbed in that very moment, but a cold and extremely well calculated revenge. We don't know if the motives of this settling of scores are so serious to produce so much hate toward Fortunato or if it is simply an unhealthy obsession. The narrator starts his narration talking about the vengeance and his decided intention of punishing someone he considers as his enemy. He is determined to do it in a way in which the crime remains unpunished.

The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could; but when he ventured upon insult, I vowed revenge. You, who so well know the nature of my soul, will not suppose, however, that I gave utterance to a threat. At length I would be avenged; this was a point definitively settled — but the very definitiveness with which it was resolved precluded the idea of risk. I must not only punish, but punish with impunity. (Mabbott, 1978e, 1256)

The reader realizes that Montresor behaves hypocritically towards Fortunato whom he calls a friend several times and pretends to be worried about his health. We also guess that he is intelligent and that he has thought/calculated about every single detail. For example, he has hidden the mortar to cover the wall and brick in his *friend* Fortunato. His attitude toward him is mean and he also lies to his victim-friend; first, the narrator convinces Fortunato to go with him, then to drink even more, in order to be easier to manipulate him and continue going into the deepest part of the crypts of the *palazzo*. That is why, added to a condemnation and thirsty for vengeance, the reader realizes that this narrator tends to the machination and that he has a low level of morality.

Based on everything said above, we can value the importance of making an exercise of criticism based on the narrator's words and attitude in order to understand what is really happening in the story. Besides, we have to take into account different factors as their intelligence, interests, limitations, fears, obsessions... and many details that can help to increase the information we are compiling.

7. CONCLUSIONS

By creating all these narrators, who are unavoidably unreliable, Poe forces the reader to question the validity of everything within the stories. In doing so, readers are left with a sense of uneasiness and a need to question the world around them. After finishing reading Poe's productions, readers are undoubtedly close to crossing the line between sane and insane.

It is clear that Poe is right using this type of narrators to give an important dramatic effect to the reader, catching and getting him closer when he feels that he is inside the story.

In other words, Poe gets the reader not only to read and imagine all that happens in a story, but also the author makes the reader analyse all the data that has been given to him, since he is aware of the fact that he is facing an unreliable narrator who, either he does not realize what is happening or he is manipulating the facts he is narrating for his own interest.

Poe's narrations make us think if what we perceived, fiction, is not at last, the reality. Therefore, we are presented a burst of supernatural in the real world, an intrusion of mystery in everyday life, a breakdown of the recognizable order. Poe demonstrates that the macabre can happen at any time and in any place.

The common features in Poe's texts, thus, consist in putting at the forefront both visual and auditory suggestion. The true topic is the reality about what we can see and hear: believe or not believe, discern another haunted and hellish world behind the daily appearance. It seems his productions are meant to enter through the eyes and ears, to be limited to a succession of images. It is not surprising that cinema has been fuelled so much from these stories.

Once the short stories have been read, it is clearly observed that one of the highlighted features and that stands out because it is a characteristic of the narrators' psychological field, is the ambivalence and duality. We have to specify here that in some moments (and why not in all the stories?) the duality not only is circumscribed to the story, but also

sometimes affects the reader-narrator binomial. Therefore, the universe of fiction of the work is not kept inside itself, but it is projected outside.

The narrators of Poe's writings shown here provide clear examples of an unreliable narrator. The narrator's unreliability relies on his attempts to confuse the reader, to digress and thus hide the relevant information. The study has further shown that the narrator is unreliable due to his accumulation of direct addresses to the reader and his conscious attempts to direct the reader's sympathy.

At another point, the analysis of the textual signals in the story has proved that the narrator is unreliable because of the frequent discrepancies between his statements and actions. The many textual signals included in the discourse create a distance between narrator and reader. Unreliable narrators are used to generate a sudden and unexpected reaction in readers, usually by a final and impressive plot-twist. One effective way of achieving that outcome is by leading the reader to blindly trust in what the narrator is telling.

Finally, we turn the floor over to Edgar Allan Poe, with this simple and natural but categorical quote from the short story "Eleonora": "Men have called me mad; but the question is not yet settled, whether madness is or is not the loftiest intelligence..." (Mabbott, 1978a, 638).

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Orlando: Harcourt Brace College Publishers, 1993.

Alber, J., Iverson, S., Skov Nielsen, H., & Richardson, B. "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models". *Narrative*. 2010, 18, 2, 113-36.

Baldick, C. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: OUP, 2001.

Ballengee, J. R. "Torture, Modern Experience, and Beauty in Poe's 'The Pit and the Pendulum'", *Modern Language Studies* 38.1. 2008, 26-43.

Ballesteros González, A. (1992) "El canon en la literatura fantástica", *Revista del departamento de Filología Moderna*. Nº 2 y 3. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1992, 131-143.

Barrenechea, A. M^a "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género". *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires: Kapelusz, 1985, 45-54.

- Bloom**, C. *Gothic Horror: A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*. (ed.), London: Macmillan, 1998.
- Booth**, W. C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Caillois**, R. *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.
- Caillois**, R. *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1967.
- Chieffalo**, A. C. *Poe, Lovecraft and the uncanny: the horror of the self*. Connecticut : Central Connecticut State University. 2011.
- Freud**, S. *Art and Literature*. Albert Dickson, (ed.), Harmondsworth: Penguin, 1985.
- Gargano**, J. W. "The Question of Poe' Narrators". G.R. Thompson (ed.), *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. New York: Norton, 2004, 823-29.
- Gaskell**, E. *Gothic Tales*. Laura Kranzler, (ed. & intr). London: Penguin Classics, 2000.
- Herrero Cecilia**, J. "Estrategias discursivas y procedimientos narrativos en el relato fantástico. Análisis de *Le Horla* de Maupassant", *Revista del departamento de Filología Moderna*. 1998, 7, 25-46.
- Jackson**, R. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981.
- Kennedy**, J. G. "The Violence of Melancholy: Poe against Himself", *American Literary History* 8.3, 1996, 533-551.
- Kilgour**, M. *The Rise of the Gothic Novel*. London: Routledge, 1995.
- Mabbott**, T O (ed.) "Annabel Lee", *The Collected Works of Edgar Allan Poe — Vol. I: Poems*. Cambridge MA: The Beknap Press of Harvard University Press, 1969, 468-481.
- Mabbott**, T O (ed.) "Eleonora", *The Collected Works of Edgar Allan Poe — Vol. II: Tales and Sketches*. Cambridge MA: The Beknap Press of Harvard University Press, 1978a, 635-647.
- Mabbott**, T O (ed.) "The Pit and the Pendulum", *The Collected Works of Edgar Allan Poe — Vol. II: Tales and Sketches*. Cambridge MA: The Beknap Press of Harvard University Press, 1978a, 678-700.
- Mabbott**, T O (ed.) "The Tell-Tale Heart", *The Collected Works of Edgar Allan Poe — Vol. III: Tales and Sketches*. Cambridge MA: The Beknap Press of Harvard University Press, 1978c, 789-799.
- Mabbott**, T O (ed.) "The Black Cat", *The Collected Works of Edgar Allan Poe — Vol. III: Tales and Sketches*. Cambridge MA: The Beknap Press of Harvard University Press, 1978d, 847-860.

- Mabbott**, T O (ed.) "The Cask of Amontillado", *The Collected Works of Edgar Allan Poe — Vol. III: Tales and Sketches*. Cambridge MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978e, 1252-1266.
- Magistrale**, T. *Student Companion to Edgar Allan Poe*. Westport: Greenwood Press, 2001.
- Martens**, G. "Revising and Extending the Scope of the Rhetorical Approach to Unreliable Narration". D'hoker, Elke and Gunther Martens (eds.) *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin: De Gruyter, 2008, 77-105.
- May**, C. *Edgar Allan Poe. A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne, 1991.
- McCoppin**, R. "Horrific Obsessions: Poe's Legacy of the Unreliable and Self-Obsessed Narrator", Perry D.R., Sederholm C.H. (eds) *Adapting Poe*. New York: Palgrave Macmillan, 2012, 105-117.
- Olson**, G. "Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators" *Narrative*, Vol. 11, 2003, 93-110.
- Pardo García**, P. J. "Misterios, prodigios y problemas: relaciones genéricas entre la ficción fantástica y la policíaca". *Revista del departamento de Filología Moderna*. 1992, 5, 143-159.
- Penzoldt**, P. *The Supernatural in Fiction*. New York: Humanities Press, 1965.
- Poe**, E. A. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. London: Penguin Group, 1982.
- Ramos González**, M^a T. *Ficción y fascinación. Literatura fantástica prerromántica francesa*. Valladolid: Servicio de Publicaciones, 1988.
- Rein**, D. M. *Edgar A. Poe: The Inner Pattern*. New York: Philosophical Library, 1960.
- Roas**, D. *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*. Madrid: Devenir, 2011.
- Royle**, N. *The Uncanny*. New York: Routledge, 2003.
- Sancho Cremades**, P. "El relato de terror en la cultura de masas". *Tropelías*. 1995, 5 y 6, 371-392.
- Schöpp**, J. C. "'Vast Forms That Move Fantastically': Poe, Freud, and the Uncanny". *Poe Studies*. 2006, 39, 1, 46-54.
- Shen**, D. "Edgar Allan Poe's Aesthetic Theory, the Insanity Debate, and the Ethically Oriented Dynamics of 'The Tell-Tale Heart'". *Nineteenth-Century Literature*. 2008, 63, 3, 321-45.
- Shulman**, R. "Poe and the Powers of the Mind". *ELH*. 1970, 37, 2, 245-262.
- Spiekermann**, L. "Is there an unreliable narrator in Edgar Allan Poe's 'The Tell-Tale Heart'?", Munich: GRIN Verlag, 2007, <https://www.grin.com/document/180522>.

- Snodgrass**, M. E. *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts on File, 2005.
- Tatar**, M. M. "The House of Fiction: Toward a Definition of the Uncanny". *Comparative Literature*. 1981, 33, 2, 167-182.
- Todorov**, T. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- Walker**, Ian M. "Edgar Allan Poe". Marcus Cunliffe (ed.), *American Literature to 1900*. London: Penguin, 1993.
- Walsh**, R. "Who Is the Narrator?" *Poetics Today*, 18(4), 495-513, 1997, doi:10.2307/1773184.
- Windsor**, M. "What is the Uncanny?". *The British Journal of Aesthetics*. 2019, 59, 1, Pages 51-65, <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayy028>.
- Zimmerman**, B. "Moral Insanity" or Paranoid Schizophrenia: Poe's "The Tell-Tale Heart". *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. 1992, 25, 39-48.
- Zunshine**, L. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Ohio: Ohio State University, 2006.



RESEÑAS

Rubén Benítez. *El extraordinario proceso de retorno a la lírica popular y tradicional en el siglo XIX español*. Basuri: Ediciones Complutense, 2019.

Rubén Benítez, *El extraordinario proceso de retorno a la lírica popular y tradicional en el siglo XIX español (The extraordinary process of return to popular and traditional poetry in the Spanish 19th century)*. Basuri: Ediciones Complutense, 2019.

Alberto Fadón Duarte
Universidad Complutense de Madrid
afadon@ucm.es

Recibido 24 de octubre de 2019

Aceptado 12 de abril de 2020

Resumen

El objetivo de esta reseña es examinar algunas de las ideas que se dan cita en la reciente obra de Rubén Benítez *El extraordinario proceso de retorno a la lírica popular y tradicional en el siglo XIX español*. Especial importancia revisten aquellas concernientes al desarrollo de un nuevo marco ideológico para la interpretación de la poesía popular --el sensismo-- y aquellas relativas a la manera en que algunos poetas, partiendo de esa base, elaboraron su obra.

Palabras clave: Siglo XIX, España, Sensismo, Lírica, Popular, Tradicional, Romacero, Oralidad, Bécquer

Abstract

The purpose of this review is to examine some of the ideas present in the recent work of Rubén Benítez *El extraordinario proceso de retorno a la lírica popular y tradicional en el siglo XIX español*. Especially important are those concerning to the development of a new ideological frame for the interpretación of the popular poetry --the sensism-- and those

relating to the way some poets, starting from this point, created their own work.

Key Words: 19th Century, Spain, Sensim, Poetry, Popular, Traditional, Romancero, Orality, Bécquer.

«En esa muchedumbre que no ha oído hablar de nuestros literatos de cartel hay una vida difusa y rica, un alma inocente en ese pueblo zafio al que se desprecia sin conocerle», dejaría escrito Unamuno (2005: 264) en los crepúsculos de nuestro turbulento XIX.

Mucha razón tenía el escritor vizcaíno al reconocer la existencia de una fecunda vitalidad entre las gentes iletradas, entre el pueblo ajeno al trajín de modas y polémicas artísticas; erraba, sin embargo, al generalizar la idea de que este era percibido con desprecio.

En *El extraordinario proceso del retorno a la lírica popular y tradicional en el siglo XIX español* Rubén Benítez, reconocido especialista en Bécquer, demuestra cómo a lo largo del Ochocientos un puñado de autores españoles, aún bajo el influjo del rígido y racionalista criterio galo, se propusieron rescatar, limpiar, fijar y dar esplendor a nuestra rica vena popularizante.

Dividida en dos mitades, la primera parte de la obra centra su análisis en ese rescate, limpieza y fijación que llevaron a cabo autores como Juan Meléndez Valdés, tempranamente, Lista, Quintana y, sobre todo, Agustín Durán, quien en su *Romancero general* no solo recuperaría poemas sumidos bajo el polvo de bibliotecas extranjeras, sino que también bosquejaría una teoría sobre los orígenes y desarrollo de esta poesía bajo el marco filosófico del sensismo, estudiado por Benítez en los primeros capítulos de su estudio.

La segunda parte recoge toda una nómina de autores –de Arriaza a Rosalía de Castro y Bécquer– que, a partir de la simiente popular plantada en las décadas anteriores, hacen florecer con cada vez más lustre una lírica propia, genuinamente nacional y de notable singularidad.

De entre las múltiples ideas expuestas por el autor a lo largo de la obra, es forzoso detenerse unos instantes en ese sensismo que colorearía el fondo ideológico de la compilación de Durán. Hijo del empirismo propio del mundo de las luces, se distingue de este en que hace de la percepción sensible y externa la única fuente de conocimiento. Ferrater Mora recuerda que, como la percepción externa se identifica frecuentemente

con las sensaciones, es también llamado sensacionalismo, y cita entre sus adeptos a Feuerbach, Czolbe, Rudolf Willy y Condillac (1964: 643-644).

En general, el sensismo va ser fundamental por ofrecer unas nuevas coordenadas estéticas capaces de tumbar la hegemonía crítica francesa, capaces de valorar los romances. El romancero tradicional --nunca está de más subrayarlo-- es fruto de la frescura creativa de un pueblo siempre vivo y siempre cambiante, no de las finas manos de un erudito geómetra que aspira a la obra clausurada y sin mácula. Es una obra de muchos padres en la que se reflejan el sentir y los desvelos seculares de una sociedad. No será extraño que, por ello, en la misma época que Unamuno, Ganivet exclame «nuestra *Summa* teológica y filosófica está en nuestro Romancero» (2004: 13).

Locke y Burke son autores próximos a esta constelación de ideas sensistas, y es resultado de la pluma del segundo una de las versiones más depuradas del concepto de lo sublime, categoría imprescindible para entender la desmedida admiración que suscitarían las controvertidas poesías de Ossian.

A través de la lectura sensista de Ossian, se va a abrir una de las vías de apreciación de lo popular: al ser narradas las peripecias vitales de pueblos semibárbaros, con instituciones de racionalidad puramente técnica, la sensación y el sentimiento van a convertirse en los núcleos esenciales en torno a los cuales se organiza el saber comunitario. Si el autor estudia a Ossian y al sensismo en relación con la literatura popular, y deja de lado a pensadores esenciales sobre el asunto como Herder –defensor de la mutuamente irreductible idiosincrasia de cada pueblo y de la necesidad de empaparse de tradición (Berlin, 2015: 103)–, es por su comercio directo con nuestra poesía–y no solo con nuestro pensamiento– como ocurre en el caso de Espronceda y su *Óscar y Malvina*.

Otro de los hilos, más fino esta vez, del que quisiéramos tirar para desenrollar a la obra tiene que ver con la conexión que el autor establece entre el redescubrimiento de las entrañas de la oralidad –lo cual ya es casi decir de la literatura popular– y las prácticas revolucionarias y parlamentarias de origen ilustrado.

Por una parte, tenemos un léxico característico del mundo revolucionario¹ (“frippons”, “contrarevolutionares”, “barbares” o en España “Cortes”, “nación”, “provincias de

¹ Una tesis de interés a este respecto, no recogida por Rubén Benítez, es la que plantea Roland Barthes en *El grado cero de la escritura* (2011: 24-25): en el contexto revolucionario francés, bajo el imperio de la sangre y la violencia, se va a desarrollar una nueva escritura –entendida esta como una moral de la forma, como el *ethos* del lenguaje– caracterizada por la grandilocuencia y el énfasis, por la teatralidad desaforada.

Ultramar”²) y, por otra, la creencia –comentada por autores como Mme. de Stäel, Burke o Blake– en la fuerza de las palabras, en su pujanza política. Partiendo de estas bases, Benítez sostiene que, dado que el parlamentarismo requiere de la persuasión, nos encontramos con una vuelta a la tradición retórica, disciplina nacida al calor de los debates jurídicos en la Siracusa del v a. C. y estudiosa por antonomasia de la oralidad: «En las Cortes de Cádiz se inicia una tradición decimonónica de una oratoria parlamentaria, más moderada y cautelosa que la francesa, que se extiende desde Agustín Argüelles (1776-1844) hasta Emilio Castelar (1832 -1899)» (46).

No suscitan, para el lector atento, menos interés aquellas cosas que el autor calla. Es llamativo, cuando menos, que un estudioso de la historia literaria que no se priva de incurrir en ciertas valoraciones ideológicas a la hora de examinar a sus escritores –«José Selgas es un poeta interesante a pesar de sus ideas políticas» (138) – no se detenga a reflexionar mínimamente sobre una ideología que impregna algunos de los textos más estudiados en la obra: la maurofilia y, en copiosas ocasiones, su reverso anticatólico. Esta va desde el Quintana maduro fascinado con los romances moriscos y autor de *Pelayo* hasta las obras del Duque de Rivas, pasando por el florilegio de Durán.

En esta maurofilia se van a dar cita, pues, varios factores: una ideología liberal-progresista embelesada por el mundo medieval –como se ve en la preferencia por el término “cortes” frente a “parlamento” o “asamblea” (41) –, de la que sí es consciente el autor, una idea de España a veces puramente geográfica, como solar por el que han circulado históricamente varios pueblos (Insua, 2018: 28-29) y, en general, una visión negativa, oscura de la España imperial con su Inquisición, su martilleo a los herejes y su insobornable catolicismo. Roca Barea (2017: 438) ha estudiado cómo, desde el siglo XVIII, los españoles van a asumir la propaganda y las desproporcionadas críticas extranjeras a su política y acción histórica para, con el auge del liberalismo y el comienzo de la caída del imperio, terminar echando la culpa de los males y pesares contemporáneos a las instituciones, prácticas y usos de aquel pretérito imperial.

No solo es importante la visión de la España mora que relatan algunos viajeros decimonónicos, sino también la asunción de esa visión por los propios literatos españoles

² El autor apunta (41) a la sustitución del término “colonias” por el de “provincias de Ultramar”, pero conviene recordar que durante los siglos XVI, XVII y XVIII no se usó nunca ese término en los textos legales españoles (Levene, 1973: 34, 79), sino otros como “los ríenos de ultramar”, “reinos de indias”, “aquellos y estos reinos”, “los reinos de acá y los de allá” (Roca Barea, 2017: 296-297).

que, del mismo modo que el tono popular de la lírica, nos va acompañar hasta nuestros días.

Finalmente, cabría destacar la interpretación que hace de tres de los principales poetas de nuestro XIX –Campoamor, Rosalía de Castro y Bécquer– a la luz de su nutritivo diálogo con la los aromas populares que sus predecesores se habían encargado de rescatar. En esta tríada se ve una indiscutible superación de romanticismo, y gracias ellos se consolidan ciertas formas, como los «cantares», que otros habían tanteado. Campoamor es, además, pionero en introducir el «prosaísmo» en la poesía, mientras que Rosalía se perfila como madrina de la vena popularizante del Novecientos gracias a que va más allá de la mera imitación servil de los cantares del pueblo, reescribiéndolos y reelaborándolos desde su propia sensibilidad y circunstancia.

En cualquier caso, el término y cima de esta aventura lo encontramos en Bécquer, para cuya interpretación Benítez se aleja de las teorías que lo leen a la luz del romanticismo alemán y apuesta por explicar su originalidad a partir de la recreación que lleva a cabo de los ritmos de la lírica del pueblo. Particularmente, el estudioso destaca el recurso a los paralelismos y su manifestación más específica en lo que denomina «fuga desrealizadora»: como ocurre en la Rima II, «cada voz inicia su camino por sí sola y es luego perseguida por las otras voces hasta que todas ellas se juntan en un punto» (180). Los comentarios estilísticos, aunque ocasionalmente presentes en el escrutinio de otros autores, no cobran genuino protagonismo hasta esta parte postrera de la monografía.

Nos encontramos, pues, ante una obra breve, pero llena de ideas, de sugerencias, de desarrollos para penetrar en las causas del renacimiento, a lo largo de un complejo proceso estético-filosófico, de una de las corrientes más fértiles y primordiales para comprender nuestra tradición literaria, sin la cual es imposible admirar parte de la opulencia expresiva de los Siglos Áureos, o las reescrituras de la Edad de Plata llevadas a cabo por los Machado, Juan Ramón, o el 27. De este último y selecto grupo, uno de sus más proteicos miembros resumiría así el garbo sin parangón de la poesía del pueblo:

«no nos hace reír, sino sonreír venturosamente, como si nos cosquillease el ala invisible del ángel» (G. Diego, 1974: 18).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, R., *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2003.

Benítez, R., *El extraordinario proceso del retorno a la lírica popular y tradicional en el siglo XIX español*, Basuri: Ediciones Complutense, 2019.

Berlin, I., *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus. **DIEGO, G.** (1974), *Manuel Machado, Poeta*, Madrid: Editorial Nacional, 2015.

Ferrater mora, J., *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964.

Ganivet, A., *Idearum español*, Sant Viçenç dels Horts: Biblioteca de autores andaluces, 2004.

Insua, P., *1492. España contra sus fantasmas*, Barcelona: Ariel, 2018.

Levene, R., *Las indias no eran colonias*, Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

Roca Barea, M. E., *Imperiofobia y leyenda negra*, Madrid: Siruela, 2017.

Unamuno, M., *En torno al casticismo*, Madrid: Cátedra, 2005.

M^a Azucena Penas Ibáñez, *El cibertexto y el ciberlenguaje*

M^a Azucena Penas Ibáñez, *Cybertext and cyberlanguage*

Raquel Martín Martín
Biblioteca AECID
raquel.martin.martin.r@gmail.com

Recibido 6 de febrero de 2020

Aceptado 20 abril de 2020

Resumen

El cibertexto y el ciberlenguaje (2018) reúne los conceptos clave para entender el uso y la evolución del lenguaje, de los textos, que aplicamos en internet y en medios electrónicos. Gracias a esta obra podemos comprender las nociones y los usos de los nuevos términos acuñados por las nuevas generaciones, así como los procedimientos lingüísticos con ejemplos originales y sus correspondientes análisis. También aporta un material complementario actual muy útil de corpus y referencias bibliográficas consultadas.

Palabras clave: lenguaje, texto, medios electrónicos, nuevos términos, usos.

Abstract

El cibertexto y el ciberlenguaje (2018) gathers the key concepts to understand the use and evolution of the language and texts on the internet and electronic media. Thanks to this work, we can get the notions and applications of the new terms coined by the new generations, as well as linguistic procedures through original examples and their corresponding analysis. It also provides a very useful and updated complementary material of the corpus handled and the bibliographic references consulted.

Keywords: language, text, internet, electronic media, new terms, uses.

El cibertexto y el ciberlenguaje (2018) reúne los conceptos clave para entender el uso y la evolución del lenguaje, textos, semántica y lingüística que usamos en internet o en medios electrónicos. La necesidad de expresarnos en otros medios inmediatos que no son la

oralidad nos lleva a nuevos retos comunicativos como usuarios y a no caer en el ciberanalfabetismo. Gracias a esta obra podemos entender las nociones y usos de términos acuñados por las nuevas generaciones, así como los procedimientos lingüísticos con ejemplos originales y sus correspondientes análisis.

La lectura es sencilla al adentrarnos en el tema. Empieza la obra con las definiciones de los términos y las teorías existentes, centrándose en el ámbito de la cibercultura y el ciberespacio. La teoría aparece referenciada y explicada de forma especializada con descripciones de los sitios utilizados. El resto del libro se dedica a la sección del cibertexto y del ciberlenguaje.

Este libro analiza el lenguaje y los textos “ciber” de forma comprensible y exhaustiva, útil respecto a los estudios transversales de análisis sociolingüístico y evolución en las necesidades lingüísticas actuales en relación con las nuevas formas de comunicación y trabajo. Todos los que usamos el ordenador de sobremesa o un dispositivo móvil estamos obligados a utilizar estos conceptos que han aparecido y que compartimos, sin dejar las fórmulas tradicionales de comunicación de oralidad y escritura.

Según la introducción, se toman en cuenta los estudios y trabajos de especialistas de primera línea. Las fuentes consultadas son actuales y los *links* funcionan, conformando una fuente de datos para los futuros investigadores, también amplían los recursos de búsqueda en las investigaciones respecto a los temas sobre el tratamiento de la lingüística del texto, análisis del discurso, pragmática, sociolingüística, incluso la psicología del lenguaje.

El libro se compone de ocho capítulos: cuatro dedicados al cibertexto y cuatro al ciberlenguaje. Cada capítulo incluye una introducción, definición, explicación y análisis de los conceptos tratados cerrándose con una bibliografía y webgrafía seleccionadas.

El capítulo primero *Introducción a la cibercultura y el ciberespacio* introduce al resto de capítulos; necesario porque informa de los antecedentes de internet. Aporta la definición de los términos *Internet* y *chat* como su prestación más popular. Hay un desglose de las redes sociales y su distribución por el mundo, tipos de redes sociales, generalistas u horizontales, segmentadas o verticales, así como de la presencia del español de internet. Concluye con un espacio dedicado al mundo real y a los mundos virtuales, focalizándose en la comunidad virtual y las novelas de ciencia ficción como laboratorio de ideas en internet.

El capítulo segundo *Texto e hipertexto. Definición de conceptos y palabras clave* profundiza en el *párrafo* como unidad básica textual distinguiendo conceptos como hipertexto,

transtextualidad e hipertextualidad, analizándose las operaciones de textualización y linealización. Resalta la estructura hipermedial textual y las estructuras hipertextuales informáticas consistentes en el estilo secuencial, el estilo jerárquico, el estilo reticulado y el estilo hipertexto (pag. 46 del libro). Esta vinculación de la estructura hipermedial textual con las estructuras hipertextuales informáticas, la autora la retoma en 5.2.1. *Aspectos gráficos referidos a la sílaba en los SMS* para aplicar las estructuras a la sílaba en los mensajes cortos.

En la narrativa hipertextual hay dos tipos: hiperficción constructiva e hiperficción explorativa. Referente a la tipología colaborativa en el espacio digital, se contemplan cuatro categorías: escenarios personales, comunidades virtuales, proyectos virtuales y webs colaborativas. A su vez, estas cuatro se pueden englobar, respecto a la participación, en dos formas de colaboración: cerrada y abierta, siendo esta última la que permite modificar el contenido de la web, superponiendo la información nueva a la ya existente mejorando el texto anterior.

El capítulo tercero *Principios estructuradores del (ciber)texto* es un estado de la cuestión de lo publicado sobre los principios de aceptabilidad y adecuación, cohesión y coherencia; destaca el análisis de los factores que potencian o inhiben la coherencia en los textos, como son el significado explícito e implícito, la progresión temática como factor de coherencia y la legibilidad y comprensibilidad como mecanismos que la facilitan.

En el capítulo cuarto *Tipos de cibertexto* se encuentra el género canónico de la cibercultura: mundo virtual donde se ha producido un género propio que engloba las distintas subculturas. Se aportan distintas tipologías clasificatorias para dar paso a los tipos de cibertexto más representativos: *correo electrónico, chat, www, blog, SMS, WhatsApp, textualidad electrónica Wiki, conferencia electrónica y videoconferencia, foro, videojuego y juego de rol y obra- flujo- proceso-acontecimiento del ciberarte*. En el videojuego y juego de rol la comunicación se realiza a través del mundo virtual compartido donde la autora desglosa las principales características formales y lingüísticas de *Final Fantasy VII, Pokémon rojo/azul, Los Sims, Call of Duty y World of Warcraft*. El último tipo, el de obra- flujo- proceso-acontecimiento del ciberarte, obedece a los videojuegos como germen de escritura narrativa. La escritura creativa digital aborda complejas cuestiones como puente vs. frontera, hiperconectividad, liminalidad, virtualidad, extraterritorialidad, hibridación, extimidad, lectoespectador o jibarización. La interacción narrativa está presente en el fenómeno *fandom*: comunidades de fans que seleccionan tramas no

resueltas o personajes carismáticos, y en el *Proyecto Pop-Pins* de Luisa Miñana respecto a la creación en red o *net-art*.

La segunda parte está dedicada al ciberlenguaje. El capítulo quinto *Un nuevo tipo de comunicación. Una lengua oral escrita o una lengua escrita oralizada* trata la cuestión de oralidad y escrituralidad, los espacios dedicados a aspectos gráficos referidos a la sílaba en los SMS, mencionados anteriormente, a aspectos gráficos de la oralidad en *fotologs*, *Twitter* y *chat*. En el apartado siguiente de características fonomorfológicas, hay ejemplos de *Facebook*, *Twitter* y *WhatsApp*. Respecto a las características léxico-semánticas, destacan nuevas voces y acepciones con la marca de *Informática* en el DEL(2014). Son neologismos semánticos y léxicos: 102 entradas; 22 registradas en M. Tascón (dir., 2012: 457-495) como términos imprescindibles del vocabulario básico. Las 80 voces restantes son aportaciones de la RAE incorporadas. Como ejemplo, se presentan cinco de las voces más usadas: *descargar*, *escritorio*, *memoria*, *nube* y *reiniciar*. Las características pragmático-comunicativas hacen hincapié en la construcción de la identidad en internet.

El capítulo sexto *Otros códigos no verbales* se hallan los emoticonos y la hipermedia del teléfono móvil, y se dedica un apartado a la escritura creativa en redes sociales y foros, en especial al componente visual de la imagen y la grafía. Se ilustra con casos de *memes* humorísticos españoles y chinos, aportándose una comparativa entre ambas lenguas.

Respecto al componente visual de la grafía se encuentran los *emoticonos*: mezcla de caracteres tipográficos diseñada para mostrar expresiones emocionales faciales (*smilies*). Éstos son denominados como *paralenguaje de internet*, con la salvedad de que se añaden conscientemente a un texto, por cortesía positiva dotando al mensaje de un tono humorístico. Éstos presentan diferencias dependiendo de las culturas. Hay estudios donde se comparan las expresiones de los avatares diseñados por usuarios japoneses y occidentales, y demuestran que existen diferencias culturales al interpretar los gestos faciales. Existe una mayor variabilidad cultural en la interpretación de las expresiones faciales positivas que en la de las negativas, donde el acuerdo entre culturas es mayor.

El capítulo séptimo *La ciberalfabetación en usuarios no expertos. Una tecnojerga* nos hace reflexionar como usuarios de las tecnologías ante los avances a los que tenemos que adaptarnos si no queremos quedarnos desfasados. En las redes sociales se hace uso de un léxico técnico-profesional abreviado. Por ejemplo, FA (*follow always*) o FYI (*for your information*), con la variante FYIO (*for your information only*).

Por último, el capítulo octavo *Estudio de caso: la comprensión textual del ciberléxico informático en usuarios de la primera generación digital o generación posmilenial* expone

los datos y la metodología de la recogida de muestras de blogs, análisis y resultados por parámetros cuantitativos y cualitativos con los semas de los ítems seleccionados: *usuario, pirata y sistema operativo*. Es fruto del proyecto de investigación de I+D+i FFI2012-34826. La exposición de los resultados se realiza con rigor y sistematicidad.

Concluye el análisis comprobando que un léxico bien estructurado permite explicar directamente muchos fenómenos, no sólo de cohesión léxica sino de coherencia textual, a través de las muestras de blog, y es una buena guía de interpretación para los usuarios, incluso en aquellos no pocos casos donde se han apreciado errores de comprensión, que vienen a confirmar investigaciones anteriores sobre la criticidad de los escolares ante la web.

Finaliza la obra con una bibliografía y webgrafía seleccionadas y consultadas por la autora a lo largo del libro. Es una obra actual, muy útil para aquel que desea profundizar en temas de internet. Además, se acompaña de un estudio de caso instructivo porque analiza la comprensión textual del ciberléxico informático en usuarios de la primera generación digital a través de blogs.

Por lo tanto, ésta es una obra de investigación seria y rigurosa con una sólida base teórica acompañada de numerosos ejemplos reales que la ilustran. Su característica principal es presentar y analizar el tema de internet en su doble dimensión: textual y lingüística. Su exposición, análisis y distribución tan detallada en capítulos y subcapítulos la convierten en una obra de consulta ineludible tanto para especialistas como para interesados.

