Tejuelo.

(Revista de Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación).

Número 2.
Año I (junio de 2008).

© Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología, 2008.
© Texto, los autores.
Edita: JUNTA DE EXTREMADURA.
Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología.
CPR de Trujillo.
IES Gonzalo Torrente Ballester.
Trujillo-Miajadas. 2008.
Editor y Coordinador: José Soto Vázquez.

ISSN: 1988-8430
URL: http:// iesgtballester.juntaextremadura.net/web/profesores/tejuelo/index.htm

Equipo de este número:

Editor:

Dr. D. José Soto Vázquez (Universidad de Extremadura).

Consejo de Redacción:

D. Manuel Rodas Llanos (IES. G. T. Ballester).
Dª Inmaculada Sánchez Leandro (IES. G. T. Ballester).
D. Eduardo Pérez-García Ortega (IES. G. T. Ballester).
D. José Miguel Carbajo Cascón (IES. G. T. Ballester).
D. Juan Luis García Sánchez (IES. G. T. Ballester).
Dª Mercedes Nacarino Ramos (CPR de Trujillo).

Consejo Asesor:

Dr. D. Jesús Cañas Murillo (Universidad de Extremadura).
Dr. D. Francisco Javier Grande Quejigo (Universidad de Extremadura).
Dr. D. Enrique Barcia Mendo (Universidad de Extremadura).
Dra. Dª Mª Rosa Luengo González (Universidad de Extremadura).
Dr. D. José Roso Díaz (Universidad de Extremadura).
Dr. D. Joaquín Villalba Álvarez (Universidad de Extremadura).

Consejo de Supervisión Externo:

Dr. D. Antonio Mendoza Fillola (Universitat de Barcelona).
Dr. D. Juan Antonio Garrido Ardila (University of Edinburgh).

Consejo Corrector:

Dª Rosa Macarro Asensio (Universidad de Extremadura).

Índice.

Editorial. 4

I.- Artículos. 6

Un ejemplo de evolución literaria: Romance de El prisionero. Francisco Javier Grande Quejigo..... 7
Language Learning and MUDs: and Overview. Rosa Macarro Asensio..... 13
J. Swift, H. Melville y un cuento de Ana Lidia Vega: prostitución y metáforas de la migración. Gemma Delicado Puerto y Mercedes Rico García. 34
Comentario de textos teatrales: La mirada del hombre oscuro de Ignacio del Moral. José Soto Vázquez. 47
Inmenso estrecho: Obstacles to Achieving Post-inmigration Identity Change in Spanish Short Fiction. Ryan Prout..... 66
La presencia de Afrodita y Eros en la música rock. Joaquín Villalba Álvarez. 78

II.- Creación Literaria. 90

Kurro (Francisco Javier Álvarez Izquierdo)..... 92

III.- Reseñas Bibliográficas. 98

José Soto Vázquez [Las Hurdes. Estudio de geografía humana]. 99

Índice. 102

 ISSN: 1988-8430

Editorial.

El segundo número de *Tejuelo* aparece como una recolección ecléctica de estudios relacionados con la lengua y la literatura que esperamos sirva de apoyo a los docentes del área en el aula.

En su corta vida hemos intentado divulgar sus contenidos en el *I Encuentro literario: didáctica y creación artística* celebrado en Miajadas los días 4 y 5 de abril, que fue reseñada en la *Gaceta de Educación* de la Consejería de Educación de la Junta de Extremadura. Igualmente, la publicación se presentó como una herramienta didáctica para los profesores de Educación Primaria y Secundaria en las *Jornadas de Bibliotecas Escolares de Extremadura* celebradas en el Palacio de Congresos de Mérida los días 13 y 14 de mayo.

Como publicación científica de Didáctica de la Lengua y la Literatura aparece indexada en el portal de hispanismo del Instituto Cervantes, en la página web de la Red de Bibliotecas Escolares de Extremadura y en Dialnet.

Finalmente, la publicación de les Centros de Profesores y Recursos de la provincia de Cáceres, *Cáparra*, le va a dedicar un apartado dentro de las referencias a publicaciones y experiencias educativas llevadas a cabo en la región en el año 2008. Por todo ello, animamos a cuantos investigadores y docentes pretendan colaborar con la publicación a que manden sus trabajos a la dirección expuesta en su página web.

http//:iesgtballester.juntaextremadura.net/web/profesores/tejuelo/index.htm.

j.s.

 ISSN: 1988-8430

I.- Artículos.

 ISSN: 1988-8430

Un ejemplo de evolución literaria: Romance de El prisionero.

Francisco Javier Grande Quejigo.

Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad de Extremadura.

Resumen: La riqueza del saber popular modifica las versiones literarias de aquellas manifestaciones que se transmiten de forma oral. En este sentido, la recreación en el siglo XX del tradicional romance de *El Prisionero* es un claro ejemplo de actualización del texto, acomodándolo a su tiempo y lugar, una vez alejado de su génesis. El presente artículo es una muestra de las oscilaciones de significado en la obra que, manteniendo ciertos motivos originarios, incorpora otros nuevos que lo amplifican y alteran su valor, al tiempo que nos demuestra la vigencia de la literatura de romances como ejemplo de literatura viva y en constante transformación.

.

Palabras clave: Romance de *El Prisionero*. Transmisión textual. Literatura oral.

La literatura es palabra en el tiempo. Y por ello, en cualquier situación comunicativa en la que se produzca la lectura, el mensaje literario es autónomo y, de este modo, es necesaria su interpretación. Esta interpretación, históricamente concreta, oscila desde la lectura literal que intenta ser lo más fiel posible a las expresiones denotativas del texto hasta su reinterpretación completa, bien sea desde la tópica de las convenciones sociales o desde la originalidad de la cosmovisión personal[1]. En estos últimos casos la reinterpretación cultural produce unos cambios textuales que reflejan las alteraciones que del significado original realiza el lector en la nueva lectura que mantiene viva a la obra. En este sentido, las versiones del Romancero son testimonios, en su contraste, de cómo se realizan las reinterpretaciones textuales por las que vive históricamente una obra gracias a la funcionalidad social del mensaje de cada una de sus nuevas lecturas. Con ello, la lectura de versiones diferentes del mismo romance puede trazar cómo la obra permanece viva gracias a una cadena ininterrumpida de reinterpretaciones.

Claros ejemplos de estos cambios fruto de las reinterpretaciones y cambios de función que un texto puede alcanzar en diferentes situaciones de lectura pueden advertirse en el contraste de dos versiones del romance de *El Prisionero*. De hecho, entre ambas versiones se advierte un profundo cambio en la ambientación del relato, fruto de su adecuación funcional a la comunidad en la que se reinterpreta su sentido. Así, la versión de 1550 ambienta su aventura en el marco caballeresco propio de su mundo de ficción y de sus relaciones de amores:

Más quien agora me diese un pájaro hablador
siquiera fuera calandria, o tordico, o ruiseñor,
criado fuese entre damas y avezado a la razón,
que me lleve una embajada a mi esposa Leonor: (vv. 13-16)

En la versión contemporánea, recogida en los campos andaluces, el ambiente caballeresco ha sido sustituido por la ambientación rural de una tierra de "recias calores" (v. 2) en la que "los toros son bravos, los caballos corredores" (v. 3)

Junto al cambio de ambientación, se produce en ambas lecturas un profundo cambio en las concepciones culturales que estructuran su anécdota amorosa. El amor, en la versión del Siglo de Oro, se relata desde su propia concepción psicológica y simbólica del servicio cortés:

[1] *Vid.* para la recreación lectora y sus límites la obras de Fernando Lázaro Carreter, *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, y Ricardo Senabre, *Literatura y público,* Madrid, Paraninfo, 1987.

 ISSN: 1988-8430

cuando los enamorados van a servir al amor;
sino yo, triste cuitado, que vivo en esta prisión,
que ni sé cuándo es de día ni cuándo las noches son
sino por una avecilla que me cantaba al albor (vv. 3-6).

La "cuita de amores", el "servicio" a la dama, la "prisión de amores", el "albor" como momento de la unión o separación de los amantes, son tópicos del amor cortés que se mantiene vigente en la cultura occidental desde los trovadores hasta la nueva concepción amorosa de los románticos[2]. Por su parte, el romance contemporáneo ha transformado plenamente su concepto de la relación amorosa. En una aldea andaluza de principios del siglo XX no tiene sentido mantener el servicio de amores cortesano. Por el contrario, la versión del romance tradicional altera su texto para hacerlo corresponder con las actitudes y actividades propias del cortejo popular:

cuando los enamorados regalan a sus amores;
unos les regalan lirios y otros les regalan flores.
Oh, desgraciado de mí, metido en grandes prisiones
sin saber cuándo es de día ni me nos cuándo es de noche
sólo por una calandria que me canta a mí a las doce. (vv. 4-8)

El servicio de amores ha sido transformado en el más cercano regalo de amores, que como marca la costumbre social del XX se concreta en flores. La cuita amorosa, desconocida en la España contemporánea, se transforma en el lamento ante la desgracia de un amor quizás no correspondido. Así mismo, la tópica "cárcel de amor" ha perdido su vigencia y se transforma en la "grandes prisiones", cuyo plural impide una interpretación denotativa y obliga al receptor a entender su desgracia y su encarcelamiento en términos simbólicos. Así mismo, es muy significativo el cambio en el canto del pájaro. Para el hombre medieval y del Antiguo régimen, el alba es la hora del encuentro amoroso en el campo, entre las clases populares, o de la despedida de amores entre las clases pudientes que pueden gozar de su intimidad en el sigilo de sus habitaciones. Para el hombre del campo andaluz de principios del XX, el canto del ave que simboliza al amor se produce "a las doce". ¿Qué "doce" son estas? No las del mediodía, que nada tienen que ver ni con la imaginería ni con las costumbres de los amores rurales de la época. Necesariamente esta hora ha de ser la de medianoche, la hora de las rondas de amores, la hora en la que, como se hacía imagen viva en *Nobleza baturra*, los mozos recorrían las calles agasajando, "regalando", a sus amadas en las calles

[2] *Vid.* C. S. Lewis, *The allegory of love. A study in medieval tradition*, Oxford University Press, 1936 ; M. Lazar, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII siècle*, París, Klincksieck, 1964 ; J. Menéndez Peláez, *Nueva visión del amor cortés. El amor cortés a la luz de la tradición cristiana*, Universidad de Oviedo, 1980; E. Carrillo, "Amor cortés y contexto social en la poesía de cancionero", en *Proceedings of the Ninth Colloquium*, London, Department of Hispanic Studies, Queen mary and Westfield College, 2000, págs. 165-174; y A. Mª Rodado Ruiz, *Tristura conmigo va. Fundamentos del amor cortés,* Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

de la aldea, aunque en algunas ocasiones pudieran dar lugar a encuentros amorosos inesperados o fingidos. Recuérdese la copla que motiva la trama de la película:

A eso de la medianoche,
dicen que han visto saltar
a un hombre por la ventana
de María del Pilar.

A esa misma hora, sin compañía de rondadores y sin encuentro amoroso alguno, evoca su tristeza y su soledad el melancólico rondador del romance tradicional.

Por último, el contraste entre el final de las conocidas versiones del XV y el final de la versión breve del XX muestra en sus transformaciones textuales cómo en su lectura se ha generado una nueva función social del texto. El final de la versión larga del Siglo de Oro testimonia cómo el texto se difundía como mera ficción de aventura cortesana cuyo fin era el de solazar o entretener, sin más pretensiones. Por ello, el transmisor incluye un verso para cerrar la historia satisfaciendo de esta manera la intriga narrativa suscitada en sus receptores:

que me lleve una embajada a mi esposa Leonor:
que me envíe una empanada no de trucha ni salmón
sino de una lima sorda y de un pico tajador,
la lima para los hierros y el pico para la torre.–
Oído lo había el rey, mandóle quitar la prisión. (vv. 16-20)

En las versiones breves que de este romance se conservan desde el siglo XV, el romance se configura, como documentan sus glosas y sus comentos, como aventura amorosa ejemplo de la fidelidad de amores. Así se pone de manifiesto en su final trunco en el que el cuitado de amores queda completamente aislado del mundo, sin ni siquiera el pobre contacto con el tiempo de amores correspondidos que podría significar el avecilla que muere y lo deja confinado en su rigurosa prisión:

sino yo, triste cuitado, que vivo en esta prisión,
que ni sé cuándo es de día ni cuándo las noches son
sino por una avecilla que me cantaba al albor;
matómela un ballestero, déle Dios mal galardón. (vv. 4-7).

Frente a estos finales, la canción de ronda de amores tradicional abandona el motivo central de la queja del prisionero antiguo, la muerte del avecilla, para sustituirlo por el motivo amplificado del pájaro perdido cuyo paradero se desconoce:

 ISSN: 1988-8430

Oh, desgraciado de mí, metido en grandes prisiones
sin saber cuándo es de día ni menos cuándo es de noche
sólo por una calandria que me canta a mí a las doce;
tres días que no la oigo, qué será de ella, señores:
si andará de mata en mata entre terrón y terrones
cogiendo la semillita que tiran los labradores. (vv. 6-11).

La calandria del siglo XX no muere, porque la función social de su relato ha cambiado. No se trata de entretener a sus receptores con una aventura de invención caballeresca o de emocionarlos con un ejemplo vivo de la fidelidad amorosa encerrado en su cárcel de amor. El romance tradicional andaluz es canto que sirve de agasajo, pero también de queja, ante la moza a la que se ronda y a la que quizás, con el nuevo motivo del pájaro inconstante, que come en la mano de otro, se le reprocha su falta de atención. Con ello, los celos pasan a ser el motivo significativo central del poema, transformando, por la nueva función social del romance, su significación y su protagonismo originales. Gracias a ello está vivo en la cultura tradicional del siglo XX, tras más de quinientos años de pervivencia en la memoria colectiva que lo recrea y lo transforma activamente en cada una de sus incontables lecturas.

 ISSN: 1988-8430

Language Learning and MUDs: and Overview. Rosa Macarro Asensio.

Facultad de Formación del Profesorado.
Universidad de Extremadura.

Resumen: This article shows the potential of MUDs in Language Learning Acquisition. At the same time, it intends to serve as an introduction to these nonprofit virtual environments so that those who have never been in a MUD could be able to discover and explore these virtual text worlds in the future. It starts with a brief definition and history of these computer environments, together with some comments and ideas found in previous studies. The article continues to enumerate the several features that make MUDs ideal spaces for language learning, ending with an introductory guide to use a specific MUD, NannyMUD. It also includes extra information to access this and other similar worlds.

Palabras clave: Language learning. MUDs. Internet.

Introduction.

CALL (Computer-Assisted Language Learning) existed long before there was something known as the Internet. At those times, it mainly consisted of drill exercises. But the real breakthrough came with the Internet, and then a new term was born: CMC, that is, Computer-Mediated Communication[1].

It is not easy to overestimate the worth of the Internet as a tool for practising languages: it provides us with the capacity to talk to anybody in the world, in any language, without leaving home, and for free.

Many of us do not use all the resources the Internet offers for practising a foreign language, but at least some of these resources have been generally spread among Internet users: Instant Messengers, Chat rooms, Forums/Messageboards, Mail lists and the huge amount of information available on the Web, where we can read everything we want on issues of our interest, in any language.

Students have never heard a word about MUDs, as these are not so well known worldwide, and scarcely in Spain[2]. This is why the principal aim of this article is precisely to introduce MUDs to those who have never heard of them[3], and to explore and highlight their value as language laboratories. With the information provided, students will be free to decide if they are willing to spend some of their time practising the language with this communicative resource.

Definition and origins.

A MUD (Multi-User Dungeon or Multi-User Dimension) is a virtual reality without pictures, just text. Many users can be connected at the same time sharing experiences or walking alone through the many virtual places described in it. A MUD also has multiple descriptions of objects any user can manipulate.

There are many names for this type of virtual reality, being MUD the one normally assigned to those classified as a game, and to the general class. Others are

[1] M. Warschauer, "Computer-assisted language learning: An introduction. In S Fotos", *Multimedia language teaching*, Tokio, Logos International, 1996, pages 3-20.

[2] There was a mud (Medina) at the University of Castellón. Some years ago I was able to login, but it was empty. Last time I tried, the connection failed, being my guess that it is no longer in existence. Joan Mayans i Planells (2000) wrote several articles on Muds.

[3] Section "An example of MUD: NannyMUD" for practical/technical information.

 ISSN: 1988-8430

called MOO[4], MUSH, MUSE... showing in their acronyms a difference in their environment conditions or general aim. They all have many features in common, so a few of the concepts here could be applied to all of them. However, everything referring to a game is typical of MUDs.

What is now considered the origins of MUDs started more or less at the same time in the universities of Essex (UK) and Illinois (USA), in the 70s. These were inspired in games where an adventurer found himself in the *world* looking for treasure, fighting monsters on his way.

Nowadays, some graphic online games resembling MUDs have been created. But these are commercial sites whereas MUDs have kept their nonprofit spirit. Mortensen[5] says that recent gaming studies tend to ignore the history of games[6].

There are many, varied, and at the same time similar, definitions of MUDs, but I would like to finish this brief section with a special definition:

> *I have found in Nanny a place of wonder*
> *A timeless place to be young forever*
> *My heart feels free and my soul unfettered*
> *I fight valiantly and share experiences with friends I care for dearly*
> *I wander through the forests my soul one with nature*
> *I smell the soft scents of nature and hear sounds that lift my soul*
> *I search out the treasures that Nanny has hidden joyfully...*
>
> Sharlana, *druid from NannyMUD*.

Research and Difficulties.

> *A MUD can be an excellent research site, it offers unprecedented opportunities for observation, manipulation, and control of relevant variables.*
>
> Alan Schwartz.

Notwithstanding Schwartz's words, many studies complain about the lack of conclusive research on MUDs/MOOs and computer-mediated communication (CMC) as a whole[7].

[4] Moo is the name most commonly used by the language environments not intended as games . for some research on moos: Holmevik, Hayines (2000), Turbee (1996), Haas (1999), Cerrate, waern (2003), Shield, Weininger, Davies (1999).
[5] Mortensen, T.E. "WoW is the New MUD: Social Gaming from Text to Video", *Games and Culture*, Vol1, N4, 2006, pages 397-413.
[6] His article compares MUDs and WoW (World of Warcraft).
[7] *Vid.* Arnold & Ducate, 2006; Bork, 2001; Sempsey, 1995.

Sempsey, in particular, states that "one of the most evident aspects of MU* related research is that there seems to be so little of it; even though computer mediated environments seem tailor made for experimental observations, there seems to be a general bias on the part of MU* researchers towards non-experimental research designs; all of the MU* research I could find was ethnographic and narrative in nature". He would think the same of mine here now. There have been studies from 1995, but I am sure there is still room for many.

Nevertheless, there is agreement on several aspects regarding the use of these Internet environments as language learning tools:

- They facilitate the constructivist learning approach in which learners create their own personal interpretation of the world, based upon their experiences and their interactions with the world[8].
- Their social nature offers unique opportunities for communication and, thus, language learning.
- These worlds can suit different learning styles and support long-life learning.
- Interaction, a very important factor to consider in learning methodologies, takes place both with the tool and with other users.
- Technology is a major obstacle when using or instructing in the use of MUDs/MOOs[9].

Educative implications for learning languages in MUDs.

In this section, a new analysis of MUDs as tools for language learning will be stated. Considering all the possibilities the Internet provides for learning and practising foreign languages, what can a MUD offer?:

Diversity. In a MUD we can communicate syncronically with other users connected at that particular time (say, tell, shout...). We can as well communicate asyncronically by email, or with the help of noticeboards.

It is possible to enter to simply explore the world, reading numerous descriptions and searching for hints to solve *quests* and *puzzles*. This is a very important feature to consider, since not everybody likes talking to others all the time, and this is something the rest of programs, like IRC or Messengers, cannot offer, because they only serve as a vehicle of communication.

Motivation. The social and ludic side of MUDs is attractive in itself, to the extent that many people do not use them as a learning tool, but as a way to enjoy part

[8] Q. Jin, "Design of a virtual community based interactive learning environment", *Information Sciences,* t. 140, Japan, 2002, pages 171-191.
[9] *Vid.* Haas & Gardner, 1999; Shield et al., 1999; Turbee, 1997.

 ISSN: 1988-8430

of their spare time; thus, we can find a high number of native English speakers in a MUD written in English. It is not surprising, then, that those of us who in addition have the possibility to practise a foreign language, feel inclined to frequent it.

The bonds of friendship here created, the satisfaction of succeeding in solving a mystery or fulfilling some deed, are motivational factors that foster our participation. This way, without considering we are making a great effort to learn, we will be exercising our ability to understand and exchange ideas in that language.

Vocabulary. A MUD describes a reality, although this real world might have a tint of fantasy or be inspired in remote times. When existing in such an environment, we will need the average, typical vocabulary of life, which can be broken down like this:

> BASIC: All those verbs used to express or satisfy our most vital necessities: from a physical perspective of well being (eat, drink, sleep); mood (cry, laugh, smile, beam); or communication (shake hands, wave, poke, stare).
>
> PUBLIC ESTABLISHMENTS: We will find meat markets, town halls, village squares, etc.
>
> NATURE: There exist areas of unique floral richness, where it will be possible to admire specimens of the most beautiful flowers. In the same manner, we can find ourselves in the middle of vast areas like forests, jungles or deserts; all with an enormous variety of trees and animals. Because of its special qualities, we will also be able to dive in rivers, lakes or oceans, and study their animal and vegetal life.
>
> CHARACTERS: Apart from our own personal descriptions, which will make us appear in front of the rest with particular characteristics chosen by ourselves, an infinite number of varied personages will unexpectedly appear along our way, such as guardians, monks, beggars, kings, maids, alchemists, bakers...
>
> BUILDINGS: In a MUD, we can learn the usual vocabulary depicting a church, palace, hut, pyramid or monastery, to mention some examples of the buildings raised in this world.
>
> ACTIONS: Like in real life, in a MUD one must act and react in front of whatever circumstances the person may encounter, naturally here the actions might be more adventurous or unreal than in our normal life, as most of us are not archeologists, wizards or warriors for a living. If there is a book or manuscript, the logical instinct will be to *read* it; facing a cave we may decide to *enter* it, and for that we would probably need to *light* a torch; it is possible to *sail* if there is some ship on sight, or we could also try to *swim* or *dive* in the sea;

> it is good advice to *open* cupboards and drawers and to thoroughly *search* their inside; here our dexterity will be such as to be able to *climb* trees and walls, to *dig* up hidden objects or *read* ancient runes; we will also have to *press* or *extract* objects, depending on their attributes, to find out what they are concealing.

Individualization. So far, it has been difficult to adapt to students' diversity of learning styles from a theoretical and methodological viewpoint[10], and neither will a MUD satisfy the different preferences in method. But a MUD is indeed complex and flexible enough to adapt to many of them. Being available 24 hours a day, we will connect at the time most adequate for our interests and timetables, and there will always be users connected, given its international nature.

Cultural richness. This is a very important attribute of the Internet as a whole. Although it is true that some prefer to gather in circles where there are exclusively people from their own city or village, the international condition of the Internet means that individuals from all over the world can meet in a MUD. We will learn about the popular habits in many countries, typical meals, festivals, mythology, etc. since the different areas of a MUD will be often influenced by the distinctive culture of their creators.

Interactivity. The fact that a MUD addresses us awaiting an answer, and the fact that our reactions and words cause different effects, is a stimulus to go on searching and exploring, getting in touch with the world around us, for we sense we are a main character in it. Our stay in a MUD is like an immersion in a real foreign language environment; with the exception that communication will only take place by means of the written word.

Co-operation. In a MUD we will be able to explore solo, but we will also be able to share the experience with other partners if we prefer it that way. Mechanisms exist which allow us to walk through the MUD as members of a pair or group, apart from the many communicative resources that are available to chat, ask for help or make a comment. This is a very interesting aspect for our language practice, because of the varied styles of expressions we will meet, and because of the motivation implied by being part of a group.

Role-play. In most MUDs users are encouraged to play a particular role so that their stay there can be more interesting, although it is easier to find users role-playing more in some than in others. Being able to follow a plot means that we can think beforehand the type of discourse we want to use, reflect on which expressions can be adequate to our character, and on the clothing and physical appearance as well. We do not have to be the same character forever. On the contrary, it is possible for us to be a

[10] Chapelle, C.A. "Technology and second language learning: expanding methods and agendas", *Journal System*, t. 32, 4, 2004, pages 593-601.

 ISSN: 1988-8430

vampire today, for instance, and a knight tomorrow, very different roles we can try to represent with all the depth and imagination our minds can afford.

Creation. The crowning glory of your stay in a MUD is when you stop being a common character to become a wizard, that is, the creator of an area. At first, you will be a beginner creator, under the supervision of a more experienced creator who will help you with the comprehension of the programming language required to make the area, and also with correcting your descriptions when needed. This way you will have the chance to develop all your ideas in a foreign language, always trying to create an atmosphere in connection with that of the MUD in general. When your area is finished, it will be reported to the person in charge, who will revise it to check if it suits the mandatory requirements. Once it has been given approval, it will become visible to all users, who then will be able to explore and enjoy it.

Difficulties.

> *Perhaps you thought there would be flowers. Perhaps you thought there would be fireworks. Perhaps you thought there would be rainbows. Perhaps you thought there would be the sweetest soul sensations. Perhaps you thought there would be more to this plain than just grass, and the occasional stone shooting up from the ground the odd metre. Perhaps you thought something exciting would finally happen. Perhaps you wished for a little more. Sorry to disappoint you, but life is like this. Most of it is a seemingly endless plain, shut in by mountain walls, unfilled with exciting things. You will have to move on, find new exciting things and places. Like more plain. But wait, is that not a house to the northeast? And is that not a tree on the plain to the northwest? And is that not an outhouse, some way to the north? Life is short, especially an adventurer's life, so hurry off while you can. There are four obvious exists: east, west, north and south.*
>
> Room in Drechbrel's area, NannyMUD.

MUDs are difficult. They are even more difficult when the language of the MUD is not your mother tongue, and when you are not an expert in computers. This article has been talking about the wonders of MUDs, and to balance this enthusiasm, some words of warning should be included:

- You will feel lost at first not knowing what to do.
- You will have to read help files.
- You will get lost (again) in the world when you start walking around.
- You should find out about a good client (mud program) to make your life in the MUD easier. Some have many features that help you remember routes and all show a "cleaner" screen.
- At first, it will be hard to distinguish if a character is a real person or one of the many characters of the MUD.
- It is normal to die as a beginner. If you see you are about to die, "quit" could be a possibility to have in mind.

- There is a lot of nostalgia floating around in MUDs, so it is common to hear about the "good old times".
- You will have to fight monsters to advance in the game. Sometimes people say it is possible to advance by only solving mysteries, but I think this is not really true of a beginner.

If you are able to overcome all these difficulties, you will find yourself learning, finding playmates and enjoying a very special world.

Teachers intending to use a MUD in their classes must be prepared to invest a lot of time in the instruction. On the other hand, a possible approach that teachers may consider is to facilitate the information related to MUDs or joining students in a MUD like Achaea, where a guide (non real character) welcomes new guests and shows them the basic commands and concepts of the world.

An example of MUD: NannyMUD[11].

As mentioned before, there are many and varied types of MUDs. However, with a particular example, we will be able to observe some distinctive aspects occurring in most of them. NannyMUD is an LPMUD which promotes the practice of English, created by Lysator, the academic computer association at Linköping University, Sweden.

To connect to this MUD with a client/program, we need to know:

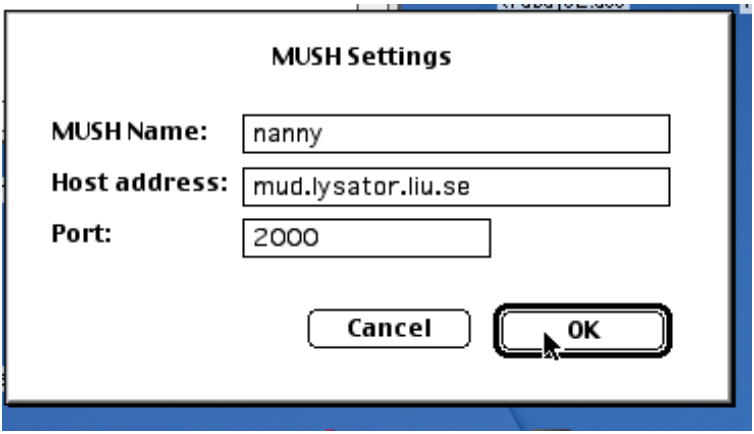

Figure 1: Connecting to NannyMUD.

[11] More information in the section How to connect.

 ISSN: 1988-8430

The next picture will vary depending on which program we are using, but somehow we will have to choose the option "Connect"[12].

Figure 2: Choose "Connect" from the menu.

We will be asked to enter a name. A good idea is to join letters together until we obtain a name of our liking, with no particular meaning. For example, here we are going to be Tehlsem, and there will be another user with whom we will interact at times. His name will be Tholsom.

Next, we will be asked a password. It is advisable to note down name and password, because they will be needed to enter the game in the future. We will also be asked to select a sex for our character: female, male or neuter. Optionally, we can enter an email address.

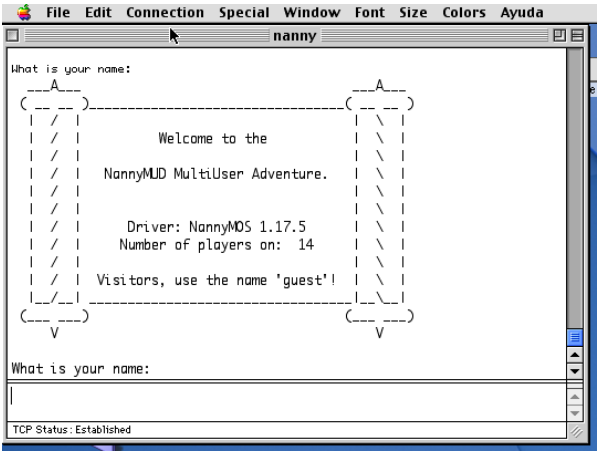

Figure 3: Entry to NannyMUD.

[12] Sites to download MUD programs in the section Recommended Links.

In the next figure we can see the first room after connecting. A message will appear showing us how to read the help (HELP ADVENTURERS[13], READ PAGE 1. To see the room, what we have to do is LOOK (l), and when we feel ready to walk: NORTH (n), SOUTH (s), EAST (e), o WEST (w).

Any character we create will start as an adventurer. As we get to know the game better, we will learn about the different guilds (druids, knights, darks, etc) and decide if we want to become a member in one of them. The druid guild is a very good option to start in NannyMUD: it has plenty of interesting and funny feelings, and is probably the best suited for new players.

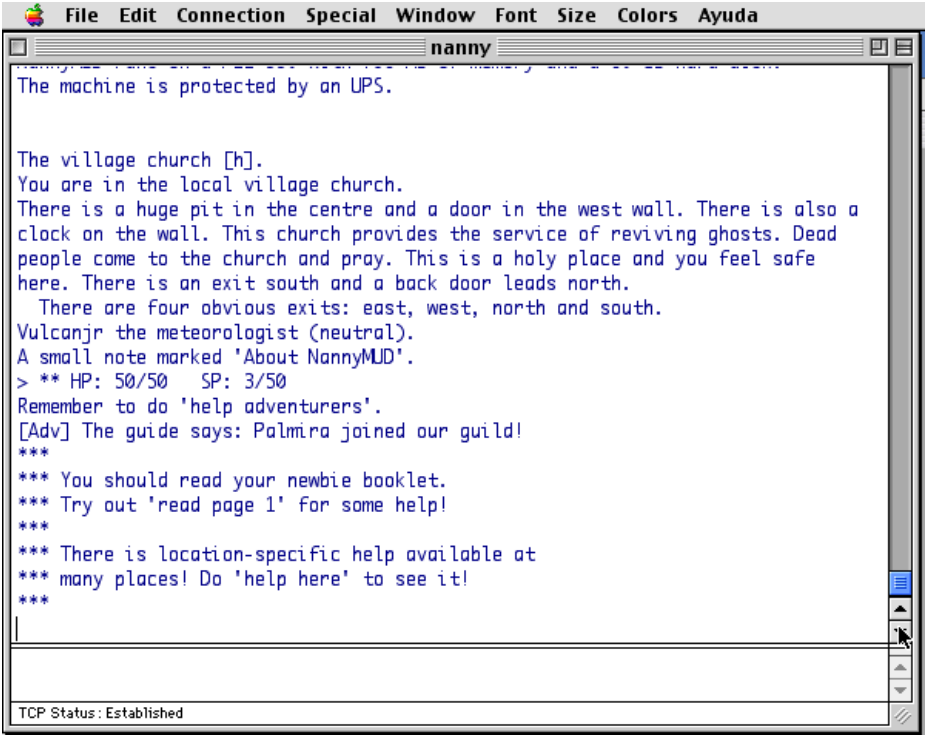

Figure 4: First room with help notes and a character.

[13] Commands appear in CAPITAL LETTERS, abbreviations for those commands (between brackets). MUD original text in italics.

 ISSN: 1988-8430

Seeing the description, now we know that if we ever die in this world, we may come to this church and PRAY.

We will see that we have a book with us, *newbie booklet*, with the necessary information to survive in this world. This is also available at *http://mud.lysator.liu.se/www/newbie_booklet.html*

Everything we carry is considered the INVENTORY (i). If I type I with a small character who is a druid, I will see:

Tehlsem's shell.
A druidic ashwood staff.
The Newbie booklet.
A cloak made of twigs and leaves (worn).
A miniature globe of NannyMUD.

Part of that inventory are elements that show the character's connection to some clubs, groups or associations. We can EXAMINE (exa) any of those items to see what they are for. There is a maximum amount of items we can carry with us, depending on our strength.

If I type EXA GLOBE

I can see the description of a globe, together with information about the explorer's club, reminding me that writing HELP/CLUBS/EXPLORERS I will see the commands this club has to help us exploring the world.

This small globe depicts the surface of NannyMUD in relief. Some of the areas are very well filled in with perfect detail, while other areas are entirely blank. For more info, try help clubs/explorers

The description of some other objects in my inventory is simpler:

EXA STAFF
It's a long ashwood staff. You can wield it and use it in combat, or just point it at something, and see what happens.

If I want to check the way I am seen by other characters in the MUD, I will write EXA TEHLSEM. We can describe ourselves in several lines with the command DESCRIBE. Also, there is the possibility to get your favourite hair style at the hairdresser's; and the rest is automatic, depending on which guild you belong to, your health at the moment, etc.

EXA TEHLSEM
Tehlsem the ancient druid of ashes (nice)
She is in good shape.

The marks of all the thorns that caressed her skin give her that wild look you see. This girl looks as innocent and helpless as when she was a baby lying alone on a dead trunk.

She has spiked, black hair, reaching her shoulders.
Tehlsem is a member of the Druid's Guild.
Tehlsem is a Commentator of All Events.

I could have added more physical descriptions in my personal lines, or any other information. Some characters' descriptions are quite long.

As we can see in the above example, Tehlsem is *nice*. Each character will have an *alignment*, which ranges from very evil to very good. This especially affects role playing. Some guilds, like *simyarins* (magic makers), are free to choose their alignment. They can be more or less malefic, but others are forced to follow a path of beatitude or evil; for instance, *knights* must be good. We all are neuter when we start.

In this world, we will be able to interact both with other characters and with the objects that we will encounter on our way; I enter a room and have a LOOK (l), and can see everything there at first sight, included people, whom I will also see coming and leaving:

You are in a large open grassy place just south of the village church, which dominates the scene. The main village lies over to the east and Ingis lane leads off south. To the west, there is a humpback bridge crossing a wide river, and beyond that, untamed wilderness.
It is day; the sun hangs high in the sky.
There are four obvious exits: east, west, north and south.
> Tholsom arrives.
Tholsom leaves south.
Tholsom arrives.
Tholsom leaves west.

If I type SMILE THOLSOM when Tholsom is in the same room as me, I will see:

You smile happily at Tholsom.

And Tholsom will see:

Tehlsem smiles happily at you.

 ISSN: 1988-8430

If I type "SAY Where is the Post Office?", everybody in my same room will see:

Tehlsem says: Where is the Post Office?

Tholsom says: 3e, 2s, w

What Tholsom said means walking 3 rooms towards east, two south and one west.

Apart from SMILE, there are hundreds of emotions (HELP FEELINGS) that we can test and use. Some are general for all players, and the different guilds have their own personal feelings. Also, we could get extra feelings when joining a club, buying an item, etc.

Among the general feelings, we find ways to show the most common emotions: laugh, cry, fear; or verbs to communicate with others:

SHAKEHANDS THOLSOM (everybody can do it).

You shake hands with Tholsom.

SPOWER (if you are a simyarin).

You raise your arms and let the power of the Flux fill you.

LDANCE THOLSOM (having a special medallion that can be bought).

You take Tholsom's hand and move him in a romantic slow dance that ends with a deep, passionate kiss.

But we can also communicate with the rest of users in the distance, with the command TELL; if I type "TELL tholsom thanks for your help, I was able to find the Post Office", Tholsom would see:

Tehlsem tells you: thanks for your help, I was able to find the Post Office.

We can also WHISPER in the same room, so that only one person can "hear" it:

Tehlsem whispers something to Tholsom.

That is what the rest of users in the room will see if I type something like "WHISPER THOLSOM I was fighting a dangerous snake in a desert".

On the contrary, the command SHOUT will make everybody "hear" what we say:

Tohlsom shouts: I am lost in a forest! Can someone help me?

We could also communicate with others through the mail service; we will go to the Post Office to receive and send messages. It is very useful because it serves to communicate with someone even if that person is not connected at that particular moment. There are also message boards for communicating; we will find them in the different guild buildings, clubs, general, etc.

Besides, there is a communication line in every guild so that members can talk about private issues to keep secret to the rest of the world, or simply to talk about issues only concerning its members. In every guild there is some particular letter/s providing the line of communication. Being a druid, these letters are *dr*:

"DR" Hello, my fellow druids. Could you tell me if I need to store my staff somewhere to keep it safe?

Interactivity with room objects is infinite; there is no limit to the possibilities. The most commonly used commands are LOOK (l) EXAMINE (exa) and SEARCH. But each area creator may have thought of different terms to access the objects of his/her creation. I am going to go into a pub in order to see what can be done with objects.

You are in The Rose and Dragon, the local pub.
You can order drinks here.

Water	*: 10 coins*
First class beer	*: 12 coins*
Special of the house	*: 50 coins*
Coffee	*: 50 coins*
Firebreather	*: 150 coins*

A dartboard hangs on the wall. It costs 5 coins per dart.
On the east wall hangs a calendar, a plaque and a clock.
There is one obvious exit: west.
An empty bottle.

I am going to pick that bottle that someone left empty in the pub:

 ISSN: 1988-8430

GET BOTTLE
You take a bottle.

Walking for a little while, I find a cow and test if I will be able to obtain some milk:

MILK COW
You must put an empty bottle in position first. That is, on the ground.

DROP BOTTLE
You drop a bottle.

MILK COW
You milk the cow.

This time, after dropping the bottle, I managed to milk the cow. Let us see what is inside the bottle:

EXA BOTTLE
A bottle filled with fresh milk.

I am going to drink it:

DRINK MILK
Ah, milk! It does your body good.

Great!

Interaction will not only take place with people, or by handling objects; we can live authentic adventures like sailing, climbing tres, being teleported by magic, etc.

Tehlsem is now in a magic forest, and enters a room with this description:

Mist fills the air around you, coating you with a cool watery dew. The air before you is filled with rainbows, glistening and shifting as the water cascades down the cliff next to you. The waterfall speeds past close enough to touch, plunging down into the pool below. The bluff beneath you ends here in a sheer wall, rising up the mountainside.
There is one obvious exit: west.

If I examine the cliff:

EXA CLIFF

I will see:

This sheer cliff wall rises straight up before you, leading toward the top of the waterfall above. The rock is rough-hewn and solid; you might be able to climb it if you are really brave.

Then, now I know I can try climbing the cliff, and I will:

CLIMB CLIFF

I read:

You stand high above the forest, on a narrow ledge. A mighty river comes plunging out of the mountainside above you and cascades down the cliff, before taking its final plunge from just beside you, into the pool several hundred feet below.
There is one obvious exit: down.

Wow, what a wonderful view! I feel encouraged to analyze everything around:

EXA POOL
The pool lies directly below you... far below you. You know, if you jumped, you might hit the pool... wouldn't that be quite the rush!

But, of course! I'll jump into the pool:

JUMP
What? Jump? Wow, you are brave . . . or stupid. Well, if you are really, really sure, and willing to face the consequences, try 'brave the plunge'!

Oh! Now I am not so sure I want to jump, we said it is very high from the pool...maybe it is better if we leave it for some other day, I could get hurt and would not be able to finish this description of MUDs.

One of the most interesting aspects of a MUD is *Quests*: missions we can try to fulfill to grow in power and strength, and especially, because they are truly entertaining.

Let us see an example of quest in NannyMUD. It is called *Message in a bottle*:

An old seaman.
Baines bends down towards the water. He moves some stones and pokes around in the sand for awhile. He seems to be looking for something.
Baines says: 'My favourite hobby used to be wandering around at the waterfront looking for bottles with messages. I must say it is a fabulous hobby! You get lots of fresh air and if you are lucky, you can get in touch with interesting people all over the world.
And the excitement... You never know what to expect...
I just love opening the bottle, unrolling the note and ...
Can't you go and find me one? My legs are too old to walk all those beaches...'

 ISSN: 1988-8430

If we agree, he will give us a hint about where to find a bottle with a message inside. If we find it, we must come back here and give it to him. Our efforts will be rewarded and we will feel satisfied for having made a good action.

There are more than a hundred quests in Nanny, some of them too difficult, but some other attainable and perfect to learn in an entertaining manner.

Another very important feature of MUDs are puzzles. NannyMUD has lots of them –more than quests-. Some may be as easy as feeding a little donkey; others are even more complex than some of the quests, having to uncover numerous mysteries and enigmas to solve them.

QUIT means we say goodbye to Nanny for now.

There are many different ways to live in the world of Nanny, and it does not matter how hard I try to describe them all. It is to some extent like the real world: each of us can see it and live it in a particular and special way.

How to connect. To connect to a MUD, we can simply login through their web page, if they have one. But MUD users normally connect with a program especially designed for MUD/MOOS that allows chosing the type of letter, has a neater interface and also provides useful devices to walk around. In these programs, the connection data will have to be entered. In the section *Recommended links*, there are pages containing information about hundreds of MUDS. These listed below are some MOOs and MUDs designed to learn languages:

EDUCATIONAL MOOs.

MundoHispano: *http://www.umsl.edu/~moosproj/mundosp.html*
Connect: admiral.umsl.edu (ó 134.124.15.13)
Port 8888
(connect guest)

Moo at the University of Saint Louis (Missouri), to learn Spanish.

MooFrançais: h*ttp://www.umsl.edu/~moosproj/moofrancais.html*
Connect: admiral.umsl.edu
Port 7777
Moo at the University of Saint Louis (Missouri), to learn French.

Schmooze: *http://schmooze.hunter.cuny.edu/*
Connect: schmooze.hunter.cuny.edu
Port 8888
Moo at the City University of Nueva York, for English as a Second Language (ESL) and cultural diversity.

GAME MUDs.

NannyMUD: *http://www.lysator.liu.se/nanny/*
Connect: mud.lysator.liu.se
Port 2000
MUD game at the University of Linköping (Sweden), to practise English.

DiscWorld: *http://discworld.atuin.net/lpc/*
Connect: discworld.atuin.net
Port 23 or 4242
British MUD, game based on the Discworld books by Terry Pratchett.

Achaea: *http://www.achaea.com*
Connect: achaea.com or 208.185.247.26
Port 23

American game MUD, great help for beginners. It is free, but there is the possibility to grow and advance in the game by paying credits (money). Anyhow, you can play for as long as you want for free.

All these MUDs/MOOs can be accessed through their web sites.

Recommended links:

MUD clients (computer programs):

http://www.ourplace.org/software.shtml
http://www.gammon.com.au/muds.htm
http://www.stick.org/software.php
http://www.mudconnect.com/index.html

RESOURCES/MUD RESOURCES/MUD CLIENTS

The Top 20 MUDs based on telnet requests:
http://www.mudconnect.com/index.html LISTINGS/TMC STATS: TOP 20

 ISSN: 1988-8430

References.

- Arnold, N.; Ducate L. "Future foreign language teachers' social and cognitive collaboration in an online environment", *Language Learning and Technology*, t. 10, nº 1, 2006, pages 42-66.
- Bartle, R. "Hearts, Clubs, Diamonds, Spades: Players who suit MUDs". *The Journal of Virtual Environments,* 1997. *http://www.brandeis.edu/pubs/jove/HTML/v1/bartle.html*
- Bork, A. "What is needed for effective learning on the Internet?", *Educational Technology & Society*, 2001, pages 139-144.
- Cerratto, Pargman T.; Waern Y. "Appropriating the use of a Moo for collaborative learning", *Journal Interacting and Computers,* t. 15, nº 6, 2003, pages 759-781.
- Chapelle, C.A. "Technology and second language learning: expanding methods and agendas", *Journal System*, t. 32, nº 4, 2004, pages 593-601.
- Chu Turbee, L. *MOO and IRC: what's the big difference to the language learner*? 1996. *http://www.lonniechu.com/mooandchat.html*
- Chu Turbee, L. *Mooing in a foreign language: how, why, and who?* Information Technology Education Connection's International Virtual Conference on Schooling and the Information Superhighway at Charles Sturt University, 1996.
- Curtis, P. *Mudding: Social Phenomena in Text-Based Virtual Realities,* 1991.
- Haas, M.; Gardner, C. "Moo in Your Face: Researching, Designing, and Programming a User-Friendly Interface", *Computers and Composition*, t. 16, Dakota State University, Salt Lake College, 1999, pages 341-358.
- History of MUDs available at *http://en.wikipedia.org/wiki/MUDs*
- Holmevik J. R.; Haynes, C. *Mooniversity: A Student's Guide to Online Learning Environments,* Estados Unidos, Allyn & Bacon, 2000.
- *http://tecfa.unige.ch/edu-comp/WWW-VL/eduVR-page.html*
- *http://www.nicoladoering.de/Hogrefe/keegan.htm*
- *http://www.scara.com/~ole/literatur/mudding.html*
- Ingram, A. L.; Hathorn, L. G.; Evans, A. "Beyond chat on the internet", *Computers and Education*, t. 35, 2000, pages 21-35.
- Jin, Q. "Design of a virtual community based interactive learning environment", *Information Sciences,* t. 140, Japan, 2002*,* pages 171-191.
- Keegan M. "A Classification of MUDs", *Journal of MUD Research,* Cambridge, 1995.
- Mayans i Planeéis J. "MUDS. Rol on-line (1) y (2)", *iWorld*, t. 26 2000, pages 56-64. *http://www.cibersociedad.net/archivo/articulo.php?art=25*
- Mortensen, T.E. "WoW is the New MUD: Social Gaming from Text to Video", *Games and Culture*, Vol. 1, nº 4, 2006, pages 397-413.

- Reid E. *Cultural Formations in Text-Based Virtual Realities,* University of Melbourne, 1994. *http://www.nicoladoering.de/Hogrefe/reid94a.htm*
- Schneider, D.K. *Educational Technology: Educational VR (MUD) sub-page,* 1996.
- Schwartz, A. "Comments on Mud Research", *The Journal of Virtual Environments,* 1997. *http://www.brandeis.edu/pubs/jove/HTML/v1/intro.html*
- Sempsey J. *The Psycho-Social Aspects of Multi-User Dimensions In Cyberspace*, In Fulfillment of the Requirements for The Comprehensive Examinations for the Department of Psycho-educational Proceses, Temple University, 1995.
- Shield, L.; Weininger, M. J.; Davies, L. B. *MOOing in L2: constructivism and developing learner autonomy for technology-enhanced language learning*, 1999. *http://jaltcall.org/cjo/10_99/mooin.htm*
- Towell, J.; Towell, E. "Presence in Text-Based Networked Virtual Environments or *MUDS*", *Presence-Teleoperators and Virtual Environments*, t. 6, nº 5, 1997, pages 590-595.
- Turbee, L. MOO and IRC: what's the big difference to the Language Learner?, 1996. *http://web.syr.edu/~lmturbee/mooyirc.html*
- Turbee, L. "Educational MOO: Text-Based Virtual Reality for Learning in Community", *ERIC Digest,* 1997.
- Warschauer, M. "Computer-assisted language learning: An introduction. In S Fotos", *Multimedia language teaching*, Tokio, Logos International, 1996, pages 3-20.

 ISSN: 1988-8430

J. Swift, H. Melville y un cuento de Ana Lidia Vega: prostitución y metáforas de la migración. Gemma Delicado Puerto y Mercedes Rico García.

Facultad de Formación del Profesorado.
Centro Universitario de Mérida.
Universidad de Extremadura.

EE.UU. es el único lugar del mundo donde la libertad es una estatua.
Nicanor Parra

Resumen: En diálogo con *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift y *Moby Dick* de Herman Melville, y teniendo en mente la imagen degradada de la Estatua de la Libertad, a la que se compara con una ramera, Ana Lydia Vega en "Encancaranublado," nos ofrece una personal perspectiva sobre las migraciones económicas que se desplazan de Latinoamérica a Estados Unidos. La autora construye su cuento sobre dos niveles: el real y el alegórico. Ambos planos ilustran la manera en que los ricos prostituyen a los pobres y en la que, en ocasiones, los pobres se prostituyen en términos metafóricos, para alcanzar el "Pursuit of Happiness."

Reading Ana Lydia Vega´s "Encancaranublado" in the light of Jonathan Swift´s *Gulliver´s Travels* and Herman Melville´s *Moby Dick* and taking into account the degraded image of the Statue of Liberty showed in Vega´s tale, the reader will have the opportunity to reflect from a controverted personal perspective upon the migrations going from Latin-America to the United States to pursue happiness.

Palabras clave: Swift. Melville. Vega. Prostitución. Metáfora. Migración.

En este siglo XXI, el fenómeno de la migración se ha convertido en un drama complejo, a pesar de que su movimiento natural se remonta a nuestros más antiguos ancestros. A través de relatos orales y escritos las diásporas se han metamorfoseado recurrentemente en la historia y, por ende, en la historia de la literatura. Desde Homero hasta Defoe, pasando por los conquistadores, muchos han sido los viajeros que, movidos por diversas motivaciones, se han servido del viaje en busca de aventura, conquista, descubrimiento del *Locus Amoenus*, y sobre todo, de la mejora de sus condiciones de vida. Muchos también han sido los escritores que desde diferentes perspectivas han problematizado estas traslaciones. Entre los que han abordado el tema de la migración se haya la escritora puertorriqueña Ana Lydia Vega, quien en diálogo con las obras *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift y *Moby Dick* Herman Melville lleva los sucesos hasta el plano de lo grotesco, lo cual ya habíamos visto antes en la literatura de viajes de estos autores, que no sólo se limitaron a parodiar el género sino también los vicios más concupiscentes del ser humano.

Con la mordacidad que la caracteriza, ofrece en su cuento "Encancaranublado[1]" una perspectiva sugerente con respecto a las migraciones económicas que se desplazan de Latinoamérica, en concreto del Caribe, hacia Estados Unidos. Atendiendo a este movimiento migratorio del sur al norte, la autora pone cara a cara a dos culturas: la hispana y la anglosajona, tan cercanas y ajenas. Vega también reflexiona sobre el hambre, las deplorables condiciones laborales, la incertidumbre del día a día, e ironiza sobre la determinación de muchos caribeños a dejar atrás esta vida y a alcanzar lo que en el texto se denomina "Pursuit of Happiness." Pero la búsqueda de una salida a tanta miseria económica por medio del mito del viaje y del romantizado sueño americano se plantea como la *problemática*[2] del texto: ¿qué precio hay que pagar por vivir en una sociedad de las denominadas del bienestar? Teniendo en mente la imagen degradada de la Estatua de la Libertad, a la que sutilmente se compara con una ramera, el lector tendrá que recapacitar y reflexionar sobre esta cuestión. Para ello ha de desenmascarar la estructura del cuento que se construye sobre dos niveles: el real y el alegórico. Ambos planos ilustran la manera en que los ricos prostituyen a los pobres y en la que, en ocasiones, los pobres se prostituyen en términos metafóricos, movidos por la ambición y otros vicios humanos.

La historia comienza *in medias res*, cuando un haitiano, Antenor, único tripulante de una patera, navega ilegalmente hacia la costa norteamericana de Miami y se

[1] Cuento que pertenece a la colección de trece relatos con el mismo título de *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*, premiado en 1982 por la Casa de las Américas de Cuba. La obra está dividida en tres secciones, cuya división hace referencia a la climatología. En la obra y a través de la alegoría se reflexiona sobre los conflictos del mundo caribeño y su soñada unidad. En lo sucesivo, con tal de aligerar el aparato de notas incluiremos el número de página de la cita al final de la misma.

[2] Término utilizado en el sentido en el que utilizó Louis Althusser, es decir, como unidad específica de un texto o un grupo de textos que ha surgido a través del análisis. Véase L. Althusser, *La revolución teórica de Marx,* México, Siglo XXI, 1969, págs. 59-63.

haya desalentado en su periplo. La dramática narración donde afloran el miedo y la desesperanza cala en el lector recordándole la desazón de tantos marineros reales y ficticios. Recordemos al viejo de *The old man and the sea*, que navegaba exhausto por el Golfo en una barquichuela similar a la de Antenor a la espera de pescar algo:

> *The old man still had two drinks of water in the bottle and he used half of one* [...] *at one time when he was feeling so badly toward the end, he had thought perhaps it was a dream* (pág. 84).

La realidad y el sueño, lo cierto y lo mitológico se confunden en la mente cansada del viejo y Antenor:

> *Antenor lleva dos días en la monotonía de un oleaje prolongación de nubes. Desde que salió de Haití no ha avistado siquiera un botecito de pescadores. Es como jugar al descubridor teniendo sus dudas de que la tierra es legalmente redonda. En cualquier momento se le aparece a uno el consabido precipicio de los monstruos* (pág. 13).

En el caso de "Encancaranublado," Antenor no pesca más que dos náufragos, un dominicano, Diógenes y un cubano, Carmelo. Aunque le hubieran venido mejor unos peces, rescata uno por uno a los supervivientes y los tres se acomodan como pueden en tan pequeño espacio, pero la situación es complicada, el hambre mucha y la comida escasa.

Después de tanto sobresalto, las fuerzas flaquean, el fin es incierto y la escena rememora numerosos episodios de la literatura de viajes, en concreto, el del primer viaje de Colón, donde el desánimo sacudía la expedición los días previos al Descubrimiento. Estas efemérides las relata el hijo del descubridor, Hernando, en la obra *Historia del Almirante de Hernando Colón.* En el capítulo XIX del texto, se cuenta la desidia que ofuscaba a los navegantes de aquella expedición, la cual evoca a la que ahora sufren Antenor y sus compañeros:

> *Como toda la gente de la armada era nueva en semejante navegación y peligro, y se veían tan lejos de todo socorro, no dejaban entre ellos de murmurar; y no viendo más que agua y cielo, notaban siempre con atención cualquier señal que se les presentaba, como aquellos que estaban de hecho más lejanos de tierra, que nadie lo había estado hasta entonces* (pág. 129).

En una lectura basada en las influencias literarias, podría compararse a los personajes del cuento de Vega y su viaje con los conquistadores americanos. Estos tres hombres representarían a neoconquistadores en persecución de una nueva conquista, similar en muchos puntos a la de las tres carabelas, la Pinta, la Niña y la Santa María, en su primer viaje a América. A la luz de esta metáfora, la alusión que hace el narrador al precipicio de los monstruos es una pista para alertar al ávido lector de la tragedia que espera a Antenor, Diógenes y Carmelo. De este modo, la alusión a la empresa

 ISSN: 1988-8430

colombina y las dudas que les asaltan a Antenor en pleno siglo XX sobre la redondez de la tierra, y el temor a caer por el consabido "precipicio de los monstruos", anuncian un irremediable final dramático. Como veremos al final de la obra, los tres protagonistas del cuento serán sometidos a vejaciones fundadas en cuestiones de raza, que se producirán incluso antes de pisar suelo estadounidense.

Siguiendo con la metáfora de la Conquista, el haitiano, primer tripulante y por tanto, capitán de la patera, representaría al mismo Cristóbal Colón, con quien comparte el estar a cargo de una difícil empresa donde la tripulación se rebela contra la autoridad que ejercen. Para ilustrar este episodio podemos recordar una vez más la obra del Almirante antes mencionada:

> *No faltaron algunos que propusieron dejarse de discusiones, y si él no quería apartarse de sus propósito, podían resueltamente echarlo al mar, publicando luego que el Almirante, al observar las estrellas y los indicios, se había caído sin querer; que nadie andaría investigando la verdad de ello* (pág. 131).

Estas palabras nos relatan un motín abordo contra el propio capitán que evoca el que los dos nuevos tripulantes de la patera insinuaron contra Antenor, desde el momento en el que el dominicano y el cubano empiezan por imponerse con la lengua de Cervantes y terminan por hacerse con el control de la frágil embarcación:

> *Antenor no había dicho ni esta boca es mía desde que lo habían condenado a solitaria. Pero sus ojos eran dos muecas negras atravesadas por inmensos alfileres* (pág. 17).

Al final y fruto de una discusión entre los protagonistas en medio de una tormenta huracanada, el bote naufraga y los improvisados tripulantes tienen la suerte o la desgracia de ser rescatados por un barco con bandera norteamericana que navegaba por la zona.

Este cuadro de la barca a la deriva y el naufragio se presenta como una suerte de arca de Noé, que, en teoría, les ayudará a librarse del diluvio de pobreza que les amenazaba en sus respectivos países, los territorios más pobres de Latinoamérica donde se "quedan los mangós podridos de la diarrea y el hambre, la gritería de los macoutes, el miedo y la sequía" (pág. 14). La quebradiza patera representa la salvación, la esperanza de alcanzar una vida mejor fuera de la pobreza de su tierra natal. En la nave bíblica se salvó una pareja de cada especie animal de la tierra, y la patera de Antenor contiene una representación etnográfica de los pueblos caribeños. Lo triste del caso es que esta diversidad cultural y lingüística quedará extinguida en cuanto suban al barco

norteamericano, ya que sus diferencias se fundirán en un único vocablo "Nigger[3]," desapareciendo bajo esta exigua denominación.

En el cuento de Vega, los tres protagonistas están marcados por un estigma que los separa de lo central, son inmigrantes que huyen del tercer mundo situado simbólicamente al margen, hacia el primer mundo, que se encuentra en una posición céntrica. Esta dicotomía centro/periferia y su problemática la explica Edward Said en su obra *Orientalismo*[4]. Su tesis principal muestra cómo la relación entre Oriente y Occidente es una correspondencia de poder, edificada sobre la idea de Oriente en el imaginario colectivo occidental que reposa sobre la supremacía de un "nosotros" versus un "ellos," es decir lo europeo en contraposición a lo "otro":

> *"Nosotros" somos esto y "ellos" son aquello. (...) La obra de los grandes expertos franceses e ingleses del siglo XX sobre temas orientales se deriva de esta estructura coercitiva que encadena a todo hombre moderno "de color" a unas verdades generales que el erudito blanco europeo formula acerca de sus prototípicos ancestros lingüísticos, antropológicos o doctrinales* (pág. 316).

Además, el crítico señala que las posiciones de marginalidad se basan en binarismos: central/periférico, rico /pobre, primer mundo/tercer mundo, blanco/negro, esposa/prostituta, etc. Estos términos se construyen arbitrariamente para demarcar diferencias, es decir, no puede haber centro sin márgenes marcados. Sus teorías explican que los márgenes definen el centro tanto como el centro sitúa los márgenes, por ende una posición depende de la otra.

A la luz de sus ideas y, extrapolando la posición central de Europa a Estados Unidos, podemos entender que el hecho de que el capitán del barco norteamericano, como representante del imperio, se sienta con superioridad, depende diametralmente del grado de inferioridad con el que ve a los inmigrantes. En otras palabras, él es "ario y apolíneo," en la medida en la que se le compara con la negritud de los náufragos. Además, su condición de blanco y ciudadano se opone al estatus de los "otros" que son negros, ilegales y pobres. Como consecuencia de esto, el discurso de reafirmación cultural que en la barca se produjo entre Antenor, Carmelo y Diógenes para establecer las diferencias entre ellos se difumina tras las palabras del capitán del navío. El crisol

[3] Término de origen castellano con significado despectivo usado para describir a las personas de color en los EE.UU. A raíz de los movimientos sociales de los sesenta, el término se convirtió en casi un tabú social hasta el punto que la mayor parte de la prensa no imprime la palabra y si lo hace, utiliza la forma eufemística "N-word."

[4] Obra ensayística publicada por primera vez en EE.UU. en 1978. En la reedición española de 2.004, Juan Goytisolo experto en orientalismo español, define a Said del siguiente modo:

> *Su condición de exiliado, primero en Egipto y luego en Estados Unidos, le ha concedido, como compensación personal, la fructuosa marginalidad de quien, en razón de las circunstancias, acampa en una zona fronteriza, en la periferia de Occidente y del Oriente próximo, desde la que contempla su cultura a la luz de las otras culturas, y su lengua, a la luz de otras lenguas* (pág. 13).

 ISSN: 1988-8430

etnográfico caribeño se desvanece porque a ojos del norteamericano no importa la raza, ni el origen, ni la cultura pues para él son simples "niggers," que se encuentran en el margen:

> *El capitán, ario y apolíneo lobo de mar de sonrojadas mejillas, áureos cabellos y azulísimos ojos, se asomó para una rápida verificación de catástrofe y dijo:*
> *-Get those niggers down there and let the spiks*[5] *take care of'em. Palabras que los incultos héroes no entendieron tan bien como nuestros bilingües lectores. Y tras de las cuales, los antillanos fueron cargados sin ternura hasta la cala del barco donde, entre cajas de madera y baúles mohosos, compartieron su primera mirada post naufragio: mixta de alivio y de susto sofrita en esperanzas ligeramente sancochadas* (pág. 20).

A través de las palabras del oficial se intuye que la discursiva del imperialismo moderno sigue basando su superioridad en cuestiones de raza. Dentro de la raza se establecen diferenciaciones, puesto que "spik" es el término despectivo para denominar a los hispanos, que en el cuento están situados en un escalón superior a los hispanos negros. Vale la pena recordar que estas ideas xenófobas no se distancian mucho del aparato discursivo colonialista que españoles y portugueses desarrollaron tras la Conquista para justificar las atrocidades que cometieron en el Nuevo Mundo y que disculparon basándose en la superioridad de unos rasgos sobre otros. En consonancia con el factor raza en el discurso colonialista de los conquistadores españoles, Homi Bhabha observa que:

> *The objective of colonial discourse is to construe the colonized as a population of degenerate types on the basis of racial origin, in order to justify conquest and to establish systems of administration and instruction* [...] (pág. 70).

Habida cuenta de este hecho, podría decirse que el cuento reflejaría una involución histórica, ya que el curso de la historia pasa en balde, pues se siguen repitiendo los mismos errores una y otra vez. Esta idea de la repetición la definió James Joyce en el capítulo dos del *Ulises* como una pesadilla de la cual el ser humano intenta despertarse, "History-Stephen said- is a nightmare from which I am trying to awake" (pág. 42).

Por otro lado, los pueblos que fueron conquistados e infravalorados por los conquistadores no se encuentran en mejor posición ahora, pues para el nuevo imperio de los EE.UU, ellos son simplemente los "otros." De todos es conocido que el estereotipo del norteamericano representa a un individuo para quien su tierra es su propio paraíso. Por esto, su capacidad para soñar con otros lugares donde puede alcanzar la felicidad está castrada y, para él, el resto del mundo es "lo otro." Si volvemos

[5] Según el *http://www.thefreedictionary.com/spick* es spik o spick es el término ofensivo que se usa para describir a los descendientes de Latinoamérica. Para los hispanos tendría la misma carga semántica que para los afro-americanos el término despectivo "nigger."

a Said y su tesis sobre la diferencia entre el occidentalismo y el orientalismo, el este y el oeste, podemos leer las discordancias entre norte y sur en diálogo con las existentes entre el este y el oeste:

> *Al decir esto me refiero a si hay alguna manera de evitar la hostilidad expresada por la división de los hombres entre, por ejemplo, "nosotros" (occidentales) y "ellos" (orientales). Pues estas divisiones son unas ideas generales que se han utilizado a lo largo de la historia y se utilizan en el presente para insistir en la importancia de la distinción entre unos hombres y otros con fines que, no han sido ni son especialmente admirables. Cuando se utilizan las categorías de oriental y occidental como punto de partida y de llegada de un análisis, una investigación o un asunto político (como Balfour y Cramer las usaron), los resultados que se obtienen normalmente son, por un lado, la polarización de la distinción: el oriental se vuelve más oriental y el occidental más occidental y, por otro, la limitación de las relaciones humanas entre las diferentes culturas, tradiciones y sociedades* (págs. 75-76).

Said reflexiona sobre la posibilidad de dividir la realidad humana, como de hecho parece estarlo, en lo cultural, la historia, tradiciones, sociedades y razas diferentes entre sí, y al mismo tiempo continuar viviendo asumiendo las consecuencias. Por causa de estas divisiones se establecen diferencias equidistantes, y por ellas se produce en el ser humano la ansiedad por buscar una vida mejor.

En el cuento, los tres personajes huyen de las pésimas condiciones de vida de sus países en busca del sueño americano. Desgraciadamente, antes de pisar tierra, este *Locus Amoenus* se transforma en *Infernus*, ya que cuando son rescatados por el barco de bandera estadounidense pierden completamente su identidad personal y cultural. Desgraciadamente, este hecho representa tan sólo el comienzo de su sufrimiento, porque una vez en los EE.UU. la posición de estos inmigrantes también se alejará del centro, quedará en los márgenes, lo cual nos lleva a una nueva dicotomía entre centro/periferia dentro del primer mundo.

En cuanto al personaje puertorriqueño del barco, a quien el capitán ordena que se encargue de los náufragos, tampoco se libra de la discriminación que sufren sus paisanos antillanos. A pesar de que en él se produce una amalgama entre el Caribe y los EE.UU., se encuentra situado al margen del centro. Para el capitán es tan sólo un "spik", lo cual es mejor que "nigger", pero todavía en el término subyace la otredad y marginalidad. Él, como conocedor de los dos mundos, es quien previene a los recién rescatados, "-Aquí si quieren comer tienen que meter mano y duro. Estos gringos no le dan na gratis ni a su mai" (pág. 20).

Sin más dilación, esta frase sentenciadora les da la bienvenida a la degradadora tierra de sus sueños. Además de la carga de crueldad que trasciende de las palabras del marinero, en la escena se vislumbra la denuncia de la situación colonial de Puerto Rico y lo que podría suponer una defensa de la independencia política para la isla que es un

 ISSN: 1988-8430

estado asociado a los EE.UU y, por tanto, controlado en casi todos los ámbitos por el vecino norteño. Con este infierno al que hemos aludido está íntimamente relacionada la alegoría que se teje a lo largo de "Encancaranublado" y que simboliza la prostitución a nivel real y metafórico: migración sinónimo de prostitución. De manera subversiva y con la distintiva ironía que la caracteriza, Vega degrada burlonamente el icono norteamericano por excelencia, la Estatua de la libertad:

> *Almorzados el casabe y las mazorcas, los compinches reanudaron su análisis socioeconómico comparado de las naciones caribeñas. Carmelo mascaba tabaco y Diógenes empinaba el codo con la contentura del que liga los encantos de la Estatua de la Libertad bajo la desgastada túnica* (pág. 17).

Con tal fresco alarde de mordacidad, el narrador evoca los encantos de la estatua, dejando al criterio del lector ulteriores interpretaciones. Pero al degradar la efigie, se puede intuir una comparación entre los náufragos y una prostituta, persona situada en posición marginal, desde la cual amenaza el poder y la autoridad central. La doble discriminación que sufren los personajes del cuento negros/inmigrantes, se equipara a la que todavía padece la mujer en algunas sociedades por ser mujer y además prostituta. Por tanto, la alegoría de la venta del cuerpo de la ramera funciona a nivel metafórico como el comercio con la propia identidad del inmigrante y a nivel real con el de sus capacidades físicas. Es decir, como trabajadores ilegales no sólo van a ser vejados psicológicamente ("niggers"), sino que también van a ser explotados, ya que formarán parte de los últimos eslabones del engranaje de esta cadena industrial situada en el primer mundo. En otras palabras, alcanzar la tan deseada felicidad implica prostituirse en el sentido metafórico de la palabra, venderse es la única forma de ser libres. Y todo ello amparado por un recuerdo de la estatua de la Libertad, que de un modo perturbador, se nos presenta como una señora con visos de ramera.

Volviendo a la patera, es paradójico que los tres tripulantes de la barca mantengan una acalorada discusión que analiza la situación socioeconómica de sus respectivos países dado su bajo nivel cultural. A partir de ahí divagan sobre el alentador futuro que les espera en EE.UU. y uno de ellos comenta, "-Yo pienso meterme en negocios allá en Miami, dijo Carmelo. Tengo un primo que, de chulo humilde que era al principio, ya tiene su propio...club de citas, vaya... (pág. 17)." De este modo, el narrador pone en tela de juicio la diáspora de éstos a los que llama "compinches," a quienes animaliza representándolos por medio de los tiburones que merodean alrededor de la patera, enfatizando así lo viciado de sus intenciones, pues aspiran a ser proxenetas, "tiburones", en cuanto pisen suelo de Miami, "al cabo de un rato -y no me pregunten cómo carajo se zapatearon a los tiburones porque fue sin duda un milagro conjunto de la Altagracia, la Caridad del Cobre y las Siete Potencias Africanas- los habían rescatado (pág. 16)." La ironía del caso es que pretenden dedicarse a comerciar con cuerpos ajenos sin percatarse de que lo que van a vender, en realidad, es el suyo propio. Si además de "tiburones" en el sentido metafórico, consideramos que ellos son las rameras, el capitán del barco, como representante de los EE.UU., sería el proxeneta

para quien tendrán que trabajar duramente. En definitiva, a un lado tenemos a las prostitutas y al otro lado al tratante, y como veremos más adelante, bajo un halo de ironía, el dedo acusador del narrador los señalará por sufrir el mal de la codicia.

Podría no ser gratuito que el cuento se desarrolle dentro de una patera en plena huida de los tres personajes "fuera" de sus respectivos países, República Dominicana, Cuba y Haití. Si analizamos etimológicamente el significado del término prostitución, encontramos que deriva del prefijo latino *prostos*, que significa "sobresalir o salir hacia fuera," lo cual describe de forma bastante gráfica uno de los aspectos que han caracterizado el ejercicio de la prostitución: que se desarrolle fuera de los límites establecidos por el centro. El hecho de huir fuera de sus países a un nivel figurado conllevaría la prostitución personal de los personajes, lo cual augura que están dispuestos a prostituirse en sentido metafórico. Asimismo, hay que destacar que estos hombres tienen voz en la obra porque están en medio del mar, fuera de la costa, ya que una vez en tierra, cerca del centro, su voz se acallará, primero porque no hablan inglés, y, segundo, porque los ilegales no tienen derechos en EE.UU. De este modo, la autora pone en tela de juicio las crueldades que esconde la caja de una Pandora norteña que es destapada antes de pisar el suelo de Miami por muchos de los que allí emigran.

En las referencias al mundo prostibulario que visionan los personajes en la patera, antes de llegar a la tierra de sus sueños, se trae a colación la situación en Cuba, donde la política de Fidel Castro prohíbe los burdeles. Por eso, el cubano como exponente de la realidad de su país afirma, "-allá en Cuba, prosiguió Carmelo, los clubes de citas están prohibidos, chico. No hay quien viva con tantas limitaciones" (pág. 17). Parece que la autora, a través de la queja de sus personajes, quiere dejar claro que en Cuba, situada al margen, no pasa lo que en los EE.UU., donde se comercia con todo hasta con el cuerpo. También pretende abrir los ojos al lector sobre las intenciones de los emigrantes y mostrar que los sueños por una vida mejor no son más que egoístas intenciones por un enriquecimiento rápido y vil. En la plática entre los otros dos hombres y Carmelo les recuerda que antes de la era de Fidel las cosas no funcionaban así cuando se hablaba de la isla como el burdel de los EE.UU., "-Oh, pero eso será ahora porque antes las cubanas se las traían de a verdá, dijo su compañero, evocando los cotizados traseros cubanos de fama internacional" (pág. 17). Entonces, el centro corrupto también se situaba en Cuba.

En el cuento que estamos analizando, la ironía tiene un papel importante. A través de la parodia, la narradora rescribe la tradición literaria y victimiza a sus personajes y lectores. A esta forma de rescribir se refiere Linda Hutcheon en *Theory of Parody*. La crítica establece que:

 ISSN: 1988-8430

> *Parody, then, in its "trans-contextualization" and inversion, is repetition with a difference. A critical difference implied between the background text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony* (pág. 32).

Ana Lydia Vega plantea sutilmente una doble crítica al neoimperialismo y a la emigración económica y, a la vez, desenmascara muchos vicios humanos. Es meritoria su capacidad para criticar equitativamente a uno y otro lado haciendo que, tanto el capitán como los que en un principio parecían patéticos emigrantes, produzcan aversión en el lector. Sin embargo, su opinión parece no ser tan parcial ya que se posiciona a favor de unos márgenes, diametralmente opuestos a una sociedad capitalista que se encuentra en el centro y cuya estructura, según ella, se haya viciada desde la base. A pesar de la crítica burlona que la autora vierte sobre los personajes no podemos olvidar que su huida viene provocada por situaciones límite que llevan al ser humano a tomar decisiones límite y arriesgar su vida y olvidar su dignidad. Por todo ello, esta historia puede leerse en dimensiones universales, ya que los dramáticos procesos migratorios de sur a norte ocurren a diario por todo el mundo.

Por medio de esta sátira, Ana Lidia Vega nos pone cara a cara con la historia de un país, los Estados Unidos, que se formó con inmigrantes, muchos de los cuales transformaron su identidad nada más llegar a Ellis Island. Además, ataca frontalmente el símbolo del capitalismo moderno, la Estatua de la Libertad y lo representa con una suerte de alegoría de la prostitución. Al degradar el icono de los EE.UU., la autora ataca los valores de la sociedad americana a la que representa, lo cual nos recuerda a la sagaz crítica que sufrió la sociedad inglesa del siglo XVIII a través de los ojos de Gulliver en la obra de Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* (pág. 1727). En el libro tercero de la novela, después de mucho navegar, el crédulo protagonista se encuentra con una isla llamada Laputa.[6] Laputa es una isla voladora donde sus habitantes se limitan a escuchar música y estudiar matemáticas. Los maridos están tan ensimismados en estas labores que no se dan cuenta de que sus sensuales mujeres son adúlteras.

Gulliver llega a la isla porque su barco es atacado por piratas. El pirata jefe es portugués, pero el que está al mando es un holandés a quien intenta disuadir por la cercanía de sus orígenes y culturas, sin embargo, el holandés se siente ofendido y le insulta y amenaza:

---

[6] El narrador intentando llegar a una respuesta ortodoxa, reflexiona sobre la etimología de la para él malsonante "Laputa":

> *The word, which I interpret the 'Flying' or 'Floating Island,' is in the original 'Laputa;' whereof I could never learn the true etimology. 'Lap' in the old obsolete language signifieth 'high,' and 'untuh,' a 'governor;' from which they say by corruption was derived 'Laputa' form 'Lapuntah.' But I do not approve of this derivation, which seems to be a little strained. I ventured to offer to the learned among them, a conjecture of my own, that 'Laputa' was quasi 'Lap outed;' 'lap' signifying properly the dancing of the sun beams in the sea; and 'outed' a win, which however I shall not obtrude, but submit to the judicious reader* (pág. 121).

> *I observed among them a Dutchman, who seemed to be of some authority, although he were not commander of other ship. He knew us by our countenances to be Englishmen, and jabbering to us in his own language, swore we should be tyed back to back, and trhown into the sea. I spoke Ducth tolerably well; I told him who we were, and begged neighbouring countries, in strict alliance, that he would move the captains to take some pity on us. This inflamed his rage; he repeated vehemence, in the Japanese language, as I suppose; often using the word 'Christianos.'* (pág. 116).

Este mismo juego de poder y de rechazo de la familiaridad racial, al estar en el centro de poder, también se da en el cuento, cuando siguiendo las órdenes del capitán americano, los puertorriqueños o "spiks" estarán por encima de los "niggers." Por un lado, Swift usa la imagen prostibularia de las esposas para enfatizar que la inmoralidad acompaña a la racionalidad abstracta. Por otro, escogió este préstamo del castellano "Laputa" para nombrar la isla, y de este modo arremeter contra la moralidad nacional y la política inglesa de la época, ya que la isla representaría un microcosmos de la Inglaterra del dieciocho. Ya Martín Lutero utilizó el término que define a las mujeres que venden su cuerpo para definir la razón y afirmó, "the great whore, reason[7]." Una crítica similar fue establecida un siglo más tarde en 1851 por Melville en *Moby Dick*. En dicha obra, además de la trama principal que supone la obsesión del capitán por capturar a la ballena que le dejó inválido, se puede leer una crítica sociológica a la sociedad americana y a sus prejuicios raciales, que una vez más conectan directamente con la xenofobia que padece el capitán del barco norteamericano en el cuento de Vega. A la luz de estas ideas, podemos interpretar que en "Encancaranublado" la racionalidad especulativa de los náufragos va teñida con tintes inmorales.

Desde muy temprano en la historia de la literatura aparece descrito el ejercicio de la prostitución como exponente de lo que acontece en las diferentes sociedades y en el pensamiento humano. Por ello, la originalidad de "Encancaranublado" radica en que Ana Lydia Vega toma esta tradición que usa la prostitución como metáfora, la reelabora y nos presenta el tema en sentido metafísico para explicar el padecimiento de Antenor, Carmelo y Diógenes en su búsqueda de una vida mejor. Si a lo largo de la Historia las mujeres habían sido las parias de la sociedad, las que también eran prostitutas estaban en un escalón más bajo. En el contexto que nos compete este escalafón lo ocupan los inmigrantes que, además de ilegales, son también de color y carecen de recursos materiales. El *leitmotiv* de la obra que se cimenta sobre esta alegoría de la prostitución constituye la reflexión sobre la pérdida de la identidad en pos de la ansiada felicidad. La obra también se pregunta sobre la egolatría y los sueños infames de muchos quienes se venden al mejor cliente para conseguir sus objetivos materialistas. A esto también hay

[7] Lutero pronunció estas palabras cuando se enfureció porque sus oponentes usaron la razón para negar la importancia que en aquel tiempo los luteranos otorgaban a la fe, *Vernunft (...) ist die höchste Hur, die der Teufel hat* (51:126, line 7ff).

 ISSN: 1988-8430

que añadirle una crítica profunda al proxeneta, en este caso personificado por los EE.UU., que a nivel real comercia con el sexo y metafóricamente con las almas.

En consecuencia, "Encancaranublado," no es sólo un cuento, es un documento, un artículo informativo que nos enfrenta con la realidad y nos propone una reflexión sobre ella. Estamos acostumbrados a ver este tipo de situación en los medios de comunicación, pero enfrascados en nuestra realidad cotidiana somos casi insensibles a los muertos que aparecen cada día en las costas españolas y en las de otros lugares del mundo. Por eso Ana Lydia Vega, aunque desde una visión tan personal e irónica, toma cartas en el asunto y traduce estos hechos al lenguaje literario, que siempre refleja los sucesos importantes de cada periodo histórico y hace que este cuento sigua siendo tan actual.

Bibliografía.

- Althusser, Louis. *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI, 1969.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture,* London & New York, Routledge, 1994.
- Colón, Hernando. *Historia de el Almirante Colón de Hernando Colón,* Barcelona, Instituto Gallach, 1988.
- Hemingway, Ernest. *The Old Man and the Sea,* Reading, Arrow, 1993.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody,* New York, Methuen, 1985.
- Joyce, James. *Ulysses*, Berkshire, Penguin Modern Classics, 2000.
- Luthers, Marti. *Kritische Gesamtausgabe,* Weimar, Herman Boehlaus Nachfolger, 1914.
- Melville, Herman. *Moby Dick*, Hertfordshire, Wordsworth, 1993.
- Said, Edward. *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, 2004.
- Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*, Hertfordshire, Wordsworth, 1992.
- Vega, Ana Lydia. *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio,* Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1983.

 ISSN: 1988-8430

Comentario de textos teatrales: La mirada del hombre oscuro de Ignacio del Moral. José Soto Vázquez.

Facultad de Formación del Profesorado.
Universidad de Extremadura.

Resumen: La producción teatral contemporánea está necesitada de un estudio más exhaustivo en las aulas de lengua y literatura actuales. Con esta intención, el artículo muestra la vigencia de reglas tradicionales, aristotélicas, en la obra de Ignacio del Moral, reflejo de la actualidad temática de un texto que, nacido en los noventa, no ha perdido su validez. Hemos escogido esta obra por la profunda reflexión que hace de lo que educativamente venimos denominando valores transversales (igualdad, respeto, tolerancia…), pues su lectura nos hará reflexionar sobre el tratamiento que de ellos sugiere el autor a lo largo del texto.

Palabras clave: Teatro actual. Comentario de textos. Ignacio del Moral. Coeducación.

Introducción: presentación de la obra y el autor.

Ignacio del Moral es parte de esta generación de dramaturgos posteriores a 1975, como Alonso de Santos o Alberto Miralles, y de la nómina de autores contemporáneos de temática social, ligado al mundo teatral desde la escena, y no únicamente como escritor. Durante diez años estuvo representando obras como actor, en la década que va desde 1187 a 1997. En concreto, *La mirada del hombre oscuro*, ganadora del "Premio SGAE de Teatro 1991", está editada en la colección de teatro de la SGAE[1]. La obra se representó en Madrid el 8 de enero de 1994, algo que no siempre ocurre con un texto teatral[2]. Además, el alcance social de su temática, de gran actualidad en la década de los noventa en España e incluso hoy día, permitió que se adaptará cinematográficamente. Intentaremos, para esclarecer el análisis, dividir lo en las partes más importantes (tiempo, lugar, acotaciones, temática más interesante…), con el fin de obtener unas conclusiones finales que permitan ver el total del conjunto, a la luz del desenlace que plantea.

[1] Con la intención de aligerar el conjunto de notas y hacer más cómoda la lectura del artículo, las alusiones a la obra se incluirán en el propio texto, ya que en todo momento hemos seguido la edición de Ignacio del Moral, *La mirada del hombre oscuro,* Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1992.

[2] La vigencia del texto tiene una adaptación fílmica en 1995 por Imanol Uribe, que llegó a estar entre las películas seleccionadas para los Óscars de ese año, recibiendo entre otros galardones la Concha de Oro del Festival de cine de San Sebastián. Sobre las diferencias y similitudes entre la versión teatral y la fílmica puede consultarse los trabajos de Mª Asunción Gómez ["Subalternidad de raza y género en *La mirada del hombre oscuro* de Ignacio del Moral y *Bwana* de Imanol Uribe", *Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, Ohio, Welevan University, Vol. XXVIII, nº 2, Otoño, págs. 28-33], Antonio Ubach Medina ["De 'La mirada del hombre' oscuro a 'Bwana'", *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX. Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Casa de América, 27-29 de junio de 2001, José Romera Castillo (ed.), Madrid, Visor Libros, 2002, págs.533-541], Virtudes Serrano ["'Flor de Otoño' y 'La mirada del hombre oscuro': de la escena a la pantalla", *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX. Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria*, *Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Casa de América, 27-29 de junio de 2001, José Romera Castillo (ed.), Madrid, Visor Libros, 2002, págs. 107-122], o Francisco Gutiérrez Carbajo ["Versiones fílmicas de 'Bajarse al moro' de José Luis Alonso de Santos y de 'La mirada del hombre oscuro' del Ignacio del Moral", *Anales de la Literatura Española Contemporánea/ Annals of Contemporary Spanish Literature*, Lincoln, Nebraska, 2001, n. 1, págs. 213-237].

 ISSN: 1988-8430

1.- El tiempo aristotélico de *La mirada del hombre oscuro.*

En el tratamiento del tiempo, del Moral hace coincidir el tiempo de lo representado con un día. Así, en la obertura de la obra, primera acotación, se nos indica que *Atardece,* y durante la trama se hacen otras breves alusiones a cómo oscurece por completo. Por ejemplo, al final de la escena tercera se concreta: *Ya es noche cerrada.* La última referencia temporal la encontramos al final de la escena octava (*Amanece*), e incluso ambas se hacen de manera paralela, conjugando tiempos meteorológicos, sintácticamente impersonales, lo que le da mayor atemporalidad a la representación.

Por tanto, la historia transcurre durante un día, sin especificar concretamente en que época del año nos encontramos. Es por tanto un tiempo acrónico, del que no se dice ni el año, ni el mes. Esta manera de informar lo aleja de cualquier localización temporal, ya que podría ocurrir en cualquier espacio. La unidad temporal parece así responder a la marcada por Aristóteles, pero del Moral va más allá, porque expande esa cronología mediante analepsis y prolepsis narrativas.

La obra comienza *in media res,* lo que obliga al receptor a reestructurar la unidad espacio-temporal, ya que durante la representación se nos recupera el pasado de los personajes. En una ocasión se nos dan notas sobre el pasado de los dos inmigrantes, que suelen ser narradas en escena, sin representación. En la escena VI se nos narra mediante Ombasi, protagonista central de la pieza, cómo ellos intentaban llegar a la costa de Tarifa en una patera y que en el trayecto fueron arrojados al mar, por miedo a ser detenidos por la Guardia Civil. También en la escena octava se recupera la muerte del padre de Ombasi, que luego será determinante para poder entender la suya propia. Igualmente, se recupera parte del tiempo de la familia, por ejemplo, en la escena IX, durante la discusión del matrimonio, ella advierte que están a doscientos kilómetros de su casa y que se encuentran allí porque el marido quería recoger coquinas para su jefe.

No solo se dan estas regresiones temporales sino que en otros casos la recuperación es al contrario, es decir, se nos adelantan acontecimientos que no ocurrirán en escena con el fin de dejar la obra cerrada por completo, tanto en su inicio como en su final. En la última escena se nos narra, mediante una voz en off, cómo el matrimonio se separó y, sirviéndose de los personajes, se nos informa como espectadores de que Ombasi también murió, e incluso su hermana. Esta aparente desordenación obliga al espectador a hacer un esfuerzo por recomponer lo ocurrido.

Dicha reordenación rompe la linealidad tradicional, haciendo que el espectador-lector tenga que estructurar por sí mismo la linealidad de la acción. Dentro del argumento de la obra, también sirve al autor para presentar la expulsión de los inmigrantes de España como un fenómeno social, que se repetirá una y otra vez si no se educa a la población sobre este hecho en concreto. La proyección en el futuro de lo que ocurrirá se nos narra a través del diálogo de los cadáveres, que cuentan cómo el

matrimonio se separa finalmente y cómo Ombasi muere, algo que ya había sido expuesto en el diálogo que ambos tienen en la escena *Los sueños*.

2.- El espacio escénico como un personaje más.

Al igual que la unidad temporal se presentaba de acuerdo a las normas aristotélicas, en este caso se presenta un único lugar, una playa, dividida en varias partes significativas. De la playa se dice muy poco, únicamente se da un dato que la aproxima a la realidad inmediata, así, cuando Ombasi comenta que fueron arrojados al mar cerca de Tarifa, hace suponer que es el sur de España, pero sin concretarse, por lo que podemos analizarlo como un trasunto de cualquier otro lugar. Las marcas en el texto no suelen ser muy exhaustivas, ya que el fin del autor es transportar el espacio en que transcurre la acción a cualquier otro posible lugar. El problema del racismo[3] es aplicable a cualquier otro país o lugar del mundo. Actitud que se refuerza con el nombre con el que designa a los personajes: *madre, padre, hijo, hija* (aunque en ocasiones se nos digan sus nombres: Iván, Antonio, Dori o Jessy[4]).

El espacio escénico, como hemos indicado, es único, la playa, pero ese escenario es utilizado por el autor para marcar la división que se da entre los inmigrantes y la familia. Ya en la acotación inicial se muestra tal separación, agrupando a la familia por un lado y a los dos africanos por otro. El primer distanciamiento se esboza en los capítulos iniciales, donde las escenas pares transcurren en la playa (donde se sitúa a la familia), y los impares tras la duna (en la cual ocurren los sucesos de los dos emigrantes). Esa fragmentación es incluso física, porque para poder pasar de una a otra hay que trepar una duna, símbolo de la separación entre los grupos. Los personajes que vulneran esa división son los niños, que debido a su inocencia no ven dicha barrera. También semánticamente hay diferencia entre estos términos, así la playa es el lugar que tienen los habitantes de este lado del mar para pasar las vacaciones, en contraste con la áspera duna (colina de arena movediza que se forma por el viento). Con este planteamiento se asemeja a una frontera entre los dos mundos, la cual divide la escena en dos espacios diferentes, pero con esas fisuras que se van provocando en el núcleo familiar y que luego darán lugar a los conflictos que existirán entre ellos[5].

---

[3] Sobre la importancia del tema del racismo en la obra, son de gran valor las relaciones que establece entre el racismo y el sexismo el artículo de Mª Asunción Gómez, "Subalternidad de raza y género en *La mirada del hombre oscuro* de Ignacio del Moral y *Bwana* de Imanol Uribe", *Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, Ohio, Welevan University, Vol. XXVIII, nº 2, Otoño, págs. 28-33.

[4] En este sentido el *dramatis personae* muestra esa misma ambigüedad de personajes sin aparente complejidad, frente a la gran fuerza expresiva que se va añadiendo en las caracterizaciones lingüísticas a lo largo del texto. Por lo que hemos seguido las propuestas realizadas en su estudio por Francisca Domingo del Campo, "Una propuesta para el comentario de textos dramáticos", *Didáctica (Lengua y Literatura)*, Vol. 14, 2002, págs. 114-118.

[5] Según apuntaba Francisca Domingo del Campo, "Una propuesta para el comentario de textos dramáticos", *Didáctica (Lengua y Literatura)*, Vol. 14, 2002, págs. 112 y ss., y de acuerdo con ella, es necesario en el

 ISSN: 1988-8430

La otra separación que existirá entre ellos, y que es la que acaba con la vida de Ombasi y su compañero, será el mar. Éste, desde la narración, es el principal impedimento para su ascenso social, pues su compañero muere ahogado, simbolizando una frontera que distanciará a Europa de África. En el texto se hacen varias alusiones a él, ora como signo paraverbal, ora como elemento escénico (última escena). El mar cumple también la función de barrera entre los dos mundos que plantea la obra, barrera física en la realidad externa de la obra, y barrera psicológica para los dos africanos.

En la escena séptima, en la que Ombasi dialoga con su amigo ya muerto, éste le profetiza *También tú te ahogarás*, a lo que responde *No pienso volver a acercarme al agua*. Trágicamente, esa conversación se hace realidad cuando en la última escena, ambos ya muertos, hablan sobre el final de Ombasi: *te ahogaste aunque fuera en un charco*. De manera que el espacio del mar se enuncia mediante una metonimia, reducido a un charco, con las connotaciones literarias de agua estancada, inmóvil, estático y putrefacto, que la tradición literaria le otorga. Se comienza esta última escena con la silueta del cadáver mirando al mar, y, justo al final, los dos personajes desaparecen a través de una puerta que se abre en él, como si se los tragase. En la realidad inmediata de la España de 1992, y debemos asegurar que aún hoy día, muchos emigrantes están muriendo ahogados, debido a la precariedad de las embarcaciones que les llevan a las costas españolas. No hay que olvidar que en la génesis de la obra el propio autor reconoce que hubo una noticia que fue el detonante para impulsarlo a escribirla, como fue el hecho de ver en la prensa la foto de dos emigrantes ahogados por el mar al intentar llegar a Europa.

3.- Los sueños.

La dramatización del sueño de alguno de los personajes de la obra en escena será una característica de los autores posteriores a 1975. En el caso de Ignacio del Moral, hay dos momentos de la obra en que introduce elementos oníricos. El autor se vale de ellos en un momento en el que la escena está oscura, porque es de noche. Así, en la escena séptima, vemos representados dos sueños:

En el primero, la mujer sueña que Ombasi quiere forzarla; es un sueño erótico, donde él le besa los muslos y ella no es capaz de oponerle resistencia[6]. En el subconsciente la mujer tiene unos pensamientos diferentes a los que muestra cuando está despierta. A lo largo de la escena anterior ella ha mantenido un diálogo con su

comentario de textos didáctico realizar una comprobación de la distribución externa del texto y otra de la disposición interna, motivo por el que realizamos este tipo de comentario.

[6] Las relaciones de dependencia entre el mundo de ficción creado por el personaje a través del sueño coincide con las argumentaciones expuestas por Samuel Cabanchik, "Ficciones en las artes, los mitos, los sueños: un enfoque semántico", *Ideas y Valores*, nº 131, 2006, Agosto, Bogotá, Colombia, págs. 75 y 76, en la que evidencia una interrelación entre lo imaginario y lo real que se aproxima a la intencionalidad dramática de *La mirada del hombre oscuro*.

marido para que éste no se duerma, porque teme que Ombasi les pueda atacar. Cuando el marido le dice que esté tranquila, ella le responde:

No puedo. Además me da miedo. ¿Y si nos hace algo?

Esta idea se ha ido repitiendo a lo largo de todo el diálogo. Más adelante dirá:

¿Y si se despierta y nos hace algo?

A continuación, ese miedo se confirma en la mente de la mujer, justo en la escena posterior. Este recelo se ha ido creando en la mujer a lo largo de la escena, pero es algo ficticio porque en ningún momento Ombasi se muestra capaz de infundir ese temor. La madre recrimina de este modo al marido:

Toda tu familia en peligro y tú te duermes.

Incluso en la escena décima, en la que el matrimonio disputa, ella interpreta un hecho anterior de otra manera (una escena en la que Ombasi intentó impedir a la niña que se orinase sobre el cadáver de su amigo):

…con ese negro que nos podía haber matado y que casi nos desgracia la niña.

Ella cree que Ombasi pudo intentar violarla, tal y como sueña, cuando solamente intentaba salvar el cadáver de su amigo. La situación se refuerza por la falta de información de la mujer sobre los dos emigrantes de los que en más de una ocasión hace una serie de comentarios que evidencian la desinformación sobre el fenómeno inmigrante y cómo lo transmite a sus hijos. Su propia incultura y poco conocimiento de la cultura de la que estos proceden muestra lo disparatado e infundado de sus juicios. También evidencia una falta de concienciación social que se reclama desde la obra. Así en la escena tercera cuando Ombasi repite varias veces la frase *¡Viva España!, Butragueño*, ella manifiesta a su hija que él repite estas palabras sin añadir nada más, porque estas personas negras son muy incultas. Otro ejemplo se recoge al final de esta escena, cuando ella cree que el inmigrante puede tener la bujía que les solucionaría el conflicto:

A lo mejor se cree que es un fetiche mágico de esos. Como esas gentes son tas prehistóricas…

Como contrapunto, ella es un ejemplo de superchería, de forma que ante la lluvia (últimas escenas) reza una oración a Santa Bárbara para que los proteja de la tormenta. También en este caso la oración se mezcla con el argumento de la obra, visto como un rezo para que no les pase nada con el negro que los persigue de un lado para otro. Esta creencia es traspasada de madres a hijas, pues ella afirma haberlo aprendido. Ahora, ésta pasará a formar parte de la cultura de su hija -que le pide a la madre que la repita. Sin embargo, en esa repetición hay un cambio en el sintagma, que introduce una

 ISSN: 1988-8430

noticia nueva. La oración se repite en dos momentos, la primera vez que aparece (escena novena), se comenta: *Haz que termine esta tormentita.* La segunda ocasión (escena onceava), varía hacia: …*no dejes que nos pase nada en esta tormentita.* Entre una y otra ha pasado algo, mientras que en la primera ellos se iban hacia el coche, pensando que se habían deshecho de Ombasi, en la segunda están en plena huida, por lo que ella asocia el rezo, quizás también inconscientemente, con la tormenta que están pasando, vinculando con esa tormenta la huida que están protagonizando.

.

Hay más momentos en el texto en los que la madre mantiene esas afirmaciones acerca de lo africano como algo exótico y primitivo. En la escena quinta encontramos:

> *Porque viene de la selva y allí está lleno de fieras,*

O en la sexta, para explicar a su hija la fisonomía del personaje:

> *A lo mejor tiene piojos o la tiña, que creo que en esos países la tienen mucho. Hasta la lepra.*

Mediante esta *gradatio*, dando mayor expresividad a sus afirmaciones, la mujer intenta hacer que la hija no se ponga la ropa que Ombasi le ofrece para que no pase frío. Visto así sería una antítesis, por un lado Ombasi pretende ayudarles y por el otro ellos muestran ante esa ayuda un rechazo, lo que evidencia, aún más, la separación entre ambos ambientes, que ya se veía incluso en la escena. Es imposible, por tanto, el acercamiento entre ellos, porque la familia no tolera que eso ocurra, no interesándose por los emigrantes en ningún momento, debido a que únicamente les preocupa lo que les pueda pasar a ellos, algo irónico, ya que nunca están en peligro.

Con todo, este sueño deja entrever algo que se confirma con posterioridad (en la disputa que mantiene el matrimonio), donde ella le recrimina a él un cierto abandono, que se argumenta mediante la dejadez en sus obligaciones paternas, ya que tuvo que criar a los niños sin su ayuda. Pues cuando los niños de pequeños necesitaban atención, él se hacía el dormido, siendo la mujer la que tuvo que auxiliarlos. El fin de esta situación será la separación de ambos, como se nos narrará en la última escena.

El otro sueño representado se focaliza a través de Ombasi. En este caso sí hay diálogo entre él y el cadáver de su compañero, ¿para qué sirve esto?

Por un lado, ayuda al receptor a reorganizar la obra, que se abrió con una entrada *in media res*, dándonos datos de por qué intentaban llegar a Europa. Ellos viven en su país de origen en malas condiciones económicas por lo que desean prosperar, vienen en busca de ese sueño:

Si no soñáramos, nos volveríamos todos locos.

Como afirma el mismo Ombasi:

Tendré una casa de ladrillos, con lámparas en el techo y suelo de *losetas.*

También se nos adelanta en la visión el desenlace de la obra:

También tú te ahogarás [...] *Te ahogarás en la miseria y en las enfermedades, en el pis y en el hollín.*

Al final vemos que Ombasi muere como profetizó su amigo en la ciudad gris, que es Madrid. Trasunto de la problemática actual de las grandes ciudades, donde muchos emigrantes viven en condiciones infrahumanas. Vemos pues que tiene esta función de analepsis (enlazando con el principio) y de prolepsis (anuncia el final).

Por otro lado, introduce la idea de que los emigrantes no van a poder mejorar en ese mundo al que llegan. Hay un cierto fatalismo en toda la obra que intenta ahondar en la problemática real. Esos emigrantes africanos que huyen de su país nunca conseguirán ascender porque no se les permite esa oportunidad, interpolando lo que en la escena se interpreta a la sociedad en general. Ya desde el principio de su trayecto se les pone impedimentos, pues fueron engañados en el viaje por los marroquíes:

Ya nos engañaron bastante durante el viaje [...] *Los moros tuvieron la culpa. Allí lo perdimos todo.*

Pero eso, que es solo el principio, se repetirá en tierra firme:

Dormirás bajo tierra, oliendo a orines...,

Ese trato que la familia concede a Ombasi se extrapola a la situación real de España, ampliándolo:

Todos pasarán esquivando tu mirada. Algunos se reirán de ti, otros te humillarán, otros te pegarán...

Con *todos,* se engloba a la sociedad en general, abordando el problema central; no podrá mejorar, porque nadie hará nada por él, lo abandonarán a su suerte.

Y parte de ese fatalismo, como hemos advertido, proviene de la familia, vista como la sociedad española. Desde esta perspectiva, cabe interpretar frases del diálogo con otro valor. Así, en la escena doceava, el Padre manifiesta a Ombasi:

Vete, déjeme en paz, dejanos en paz.

 ISSN: 1988-8430

Vemos que esta otra *gradatio* pasaría de la situación específica de la familia a la de la sociedad española en general. Y como parte de ese fatalismo al que están condenados, sigue el diálogo *Vete de aquí o te mato*, cuando vemos al final que Ombasi muere porque nadie le ayuda, es una muerte causada por todos, que lo dejan morir sin ayudarlo. Llega incluso a formularse ese *fatum* en boca del Padre *Que te vayas condenado.* Hay una idea de destino trágico que los personajes, por más que intenten evitarlo, nunca conseguirán esquivar.

A lo largo del texto se producen un conjunto de muertes que indican una circularidad sin salida. Así, por ejemplo, asistimos en la escena primera a la muerte del compañero de Ombasi, en la última a la del propio Ombasi. Y su muerte tiene similitudes con la de su padre en África. En el último parlamento de la escena octava Ombasi pide a su amigo que hable a su padre, que le explique que él no le mató, sino que fue una enfermedad:

> *Se puso enfermo, tosía y luego se murió. Aquí no pasa eso. Si toses, te llevan a un hospital, y te curan.*

Si comparamos esta muerte con la de Ombasi, hay ciertas similitudes, ya que en la última escena se especifica *Estaba tosiendo, y me dolía la cabeza.* A pesar de encontrarse en la "civilización", Ombasi reproduce la situación paterna, porque para ellos es igual en los países desarrollados que en África, de ahí las semejanzas, la esperanza a la cual aludía Ombasi no es posible. Pero tampoco su situación es mejor en su país, al menos para quienes quieren huir en busca de una mejor situación económica. La historia de la hermana de Ombasi será otro reflejo idéntico, este episodio se nos va contando a lo largo de la obra, pero ya desde su inicio tiene un fatalismo que desembocará en una doble muerte: de ella y del hijo que esperaba. La primera noticia sobre ella se nos da en la escena sexta, en un monólogo que exterioriza Ombasi:

> *Ahora mi hermana se casará con el hermano de mi amigo muerto, pero no va a ser igual. El hermano de mi amigo pega mucho a las mujeres, aunque no hayan hecho nad*a.

El argumento apunta algún destino violento y trágico. A continuación, escena en que se narra el sueño de Ombasi, su amigo le confirma:

> *¿Quieres que te diga lo que va a ser de tu hermana con mi hermano?*

Ombasi, en su propio sueño, predice que esa relación no puede tener un final feliz. El desenlace ocurre en la última escena: *La mató mi hermano. Ella le gritó y el le dio con un palo.* Y este final es más siniestro cuando descubrimos que ella estaba embarazada. El sino de esta gente, por tanto, se marca desde el nacimiento, si es que se llega a nacer, porque puedes morir incluso antes de ver la luz. Como señal apareció esta misma idea en el capítulo séptimo donde subraya Ombasi:

Aquí hay médicos, sobra la comida y no se mueren los niños con moscas en los ojos.

Un elemento importante en esta predestinación lo juega el par de zapatos que Ombasi quita a su compañero, estos serán un lastre en su supervivencia. Desde un principio, los zapatos ayudaron a ahogarse al compañero de Ombasi pues *le pesaban en el agua,* y ahora que están en posesión de Ombasi la situación se repite. Desde el sueño el compañero le advierte *Con ellos te ahogarás,* y al final de la obra contemplamos que esa advertencia se ha cumplido:

Te dije que te ahogarías con mis zapatos, ¿no?, Pues te ahogaste con mis zapatos.

Los zapatos son un elemento del vestido de una persona que le sirven para caminar, pero para los dos emigrantes ese transitar en el mundo europeo será imposible, de ahí que se elijan como un componente más que les oprima.

En otro plano, la metáfora de la mirada, que además da título a la obra (*La mirada del hombre oscuro*), desde el principio de la obra -escena segunda- es rechazada por el niño. En la acotación se indica:

Se quedan mirándose el niño blanco y el hombre negro.

Hay terror en los ojos del niño, aún cuando el niño será uno de los pocos personajes que rompe esa barrera invisible que separa a los dos mundos, como luego veremos. Dicha idea apreciamos que aparecía en la escena última donde el compañero de Ombasi le explica que todos esquivarán su mirada. Esa misma visión defectuosa trasciende lo abstracto, para llegar a concretarse en un problema físico. En la penúltima escena, en la cual luchan Ombasi y el Padre, el segundo quedará tuerto como consecuencia de un puñado de arena que el hijo vierte sobre ambos en el fragor de la disputa. Esa ceguera interior pasa a ser incluso un problema físico, y es interesante que sea propiciada por el hijo, aunque sea involuntariamente. Esta perturbación momentánea, además de ser una tacha física, lo es interior, porque el padre no se muestra sensible ante la situación que está atravesando Ombasi, que ha tenido que presenciar la muerte de su compañero, y, cómo ahora, esa familia a la que no ha hecho nada, le esquiva una y otra vez.

4.- La separación.

Ignacio del Moral plantea la obra con una separación de dos mundos diferentes entre los cuales es imposible la comunicación. ¿Cómo lo hace?, hay varios aspectos que evidencian esto. En el apartado anterior vimos que esa separación se daba ya en la escena, en la actitud de la mujer, e incluso en el reparto de los personajes -donde se agrupaba por un lado a la familia (quizás como trasunto de la sociedad) y por

 ISSN: 1988-8430

otro a los emigrantes-. El texto intenta trascender más allá de lo representado, dando a la pieza un valor universal, de ahí que los personajes no tengan un nombre claro, sino que se designan como *madre padre*.... tampoco la caracterización de los dos africanos es precisa en este sentido, pues pueden proceder de cualquier parte, incluso la acotación final es poco concreta:

Se abre en el mar una puerta. Salen por ella tambores y sonidos de una fiesta africana.

Pero no se especifica nada más. En la escena quinta también se presenta a los emigrantes con música africana *Entre sonido de músicas tribales africanas*, oímos voces y sonidos que reconstruyen la odisea de Ombasi y su amigo. A lo largo del texto se nos ofrecen más datos de ellos, por ejemplo que en su país también se comen coquinas, o sobre el trato que debe darse a la mujer o los hijos (escena quinta):

… gritas demasiado a tu mujer. Si no la tratas bien, no querrá acostarse contigo y a la fuerza no es igual

Siguiendo el texto se avisa:

Si tratas mal a tu hijo, dejará que te mueras de hambre cuando seas viejo.

Pero a pesar de todas estas indicaciones no podemos decir nada más que son de África, sin especificar ningún lugar en concreto.

Respecto a la familia, aunque existen en la obra ciertos aspectos que la une a España -en la escena quinta se señala que están cerca de Tarifa, e incluso Ombasi repite una y otra vez *¡Viva España!, ¡Butragueño!-,* hay cierta imprecisión que nos permite asociarla a la sociedad en general. Para ello se pasa del singular al plural en el texto, así lo confirma el padre en la escena penúltima *Déjanos en paz,* o la frase última de esa escena, donde el niño grita: *¡Este negro quiere matarnos a todos!*

Ahora bien, respecto a la familia se pueden destacar ciertos matices. Por un lado tenemos a la figura del padre, que responde a una imagen autoritaria e incluso despectiva hacia su familia. Parece una persona frustrada en la vida que proyecta esa desilusión en su mujer e hijo, quizás cabría verlo como un niño que no ha conseguido superar la infancia. En el texto hay muchos elementos que señalan esto, en todo momento utiliza imperativos para mandar a su familia, ya que no existe el respeto necesario para el diálogo, que se forma a través de imperativos principalmente, e insultos para todos los miembros de la familia (escena tercera): *gilipollas*. Él intenta educar a su hijo tal y como lo fue él.

A mí me lo llamaba mi padre a todas horas y no me pasó nada.

Un claro ejemplo de su autoridad sobre el resto de la familia es el inicio de la escena quinta, donde todos hablan en voz baja y el padre no hace más que gritar, es lo opuesto a ellos. Incluso en esta escena Ombasi recrimina en dos ocasiones al Padre que grite tanto a su hijo y a su mujer. Pero esta situación es reiterativa en la obra (pág. 12): *La leche con los niños, ¡Estaos quietos que os voy a matar!* (pág. 19) *¡Que se calle esa niña que me está poniendo nervioso*! O al niño:

Tú gilipollas, no te quedes ahí y ayúdame a buscar.

En otras ocasiones (pág. 25) deja de manifiesto su autoridad sobre el grupo:

¡Callaos, que así no hay quien se entienda! o *¡Quedaos ahí!*

Es una figura autoritaria que no obedece a nadie sino que simplemente ordena, en especial sobre el personaje del niño al que amenaza constantemente (final de esta escena):

Tú vas a hacer lo que yo te diga. Y ya verás cuando esto acabe.

Continuando más adelante:

Y tú te vas a quedar callado, o te llevas un soplamocos que te pongo la cara del revés, ¿te enteras cretino?

Situación que se repite a lo largo de la obra. Aunque hay un momento de ironía (escena novena) donde el padre, que constantemente está emitiendo blasfemias, ordena a su mujer que no diga ningún disparate delante de los niños, y a continuación, a lo largo de la escena él lanza: *leche, Cago en Dios* o *Será cabrón*.

Las disputas familiares evidencian que, aunque casados, no marcha bien su relación, hay ciertos aspectos que hacen pensar en el divorcio final al que se alude en la última escena. Así en la escena octava detrás de un insulto la niña pregunta por el significado de éste, lo que provoca la risa del hijo. El padre, contrariado, le grita:

Me refería a tu hijo, que es como todos en tu familia.

Lo que hace suponer que la relación entre el marido y su familia política no debe ser muy buena, más si tenemos en cuenta la relación que tiene con su hijo. También, a lo largo de las explicaciones bastante infundadas que la madre explica a sus hijos, el padre siempre suele responderle con una actitud grosera (pág. 22): *No digas tonterías.* A lo que responde (pág. 27): *¿Qué tonterías le dices a la niña?*

Un causante del enredo de la pieza será la pérdida de la bujía del coche que podía haberlos alejado de la playa. A lo largo de la obra, la madre recrimina al marido

 ISSN: 1988-8430

que tirara la bujía, pero esto llega a un momento de máximo clímax, cuando en la escena novena ella lo insulta abiertamente, lo que llegará a desembocar en una pelea. Empieza por golpear a la niña, lo que muestra la actitud de esta familia, para luego pasar a insultar a su marido del cual se dice que va a la playa a recoger coquinas para adular a su jefe, por lo que el marido se avanza sobre ella para pegarle. Así, se intenta evidenciar la poca masculinidad del personaje del padre dentro de una sociedad tremendamente machista y cerrada. Donde el padre que ahora sí intenta pegar a su mujer y que incluso golpea e insulta a su hijo, ante Ombasi sale siempre ridiculizado.

En el primer encuentro en la escena tercera leemos:

Que no vea que tenemos miedo.

En la escena quinta cae delante de Ombasi -cuando persigue a su hijo para pegarle-, por lo que éste se enfada y ante esta actitud de Ombasi él se muestra asustado, e incluso para mostrar sus amenazas, repite constantemente la frase:

En cuanto encontremos a la Guardia Civil se va a enterar este cabrón.

Pero en otras ocasiones se muestra como si eso no le importara, sino que fuese un capítulo que hay que intentar olvidar cuanto antes (escena sexta, pág. 37), donde dialogan sobre qué deben hacer con Ombasi, y en la cual ella quiere avisar a la Guardia Civil, él le responde:

Déjate de líos. Nosotros nos vamos y adiós muy buenas, si te he visto no me acuerdo.

Esta actitud pasiva es la que provocará la muerte de Ombasi en la ciudad, donde yace tumbado ante la mirada de todos, sin que nadie le ayude. Ahora bien, también expusimos que parecía un poco infantil su actitud, como se observa en las apreciaciones que de él nos da Ombasi a lo largo de la obra, que son muy significativas (pág. 18):

No lo vuelva a tirar, no sea niño.

O en la escena quinta, cuando se van a acercar al fuego, dice Ombasi al padre:

Dile a tu familia que baje de una vez, no seas así de egoísta.

Y seguirá más adelante (pág. 47):

No solo eres estúpido sino además torpe.

Hasta llegar al final de la obra (última escena):

Era un estúpido, [...] *era un tonto.*

La actitud familiar, en un principio, asemeja un círculo cerrado y compacto. A medida que avanza la acción, se va resquebrajando, y los elementos de ruptura serán los dos niños, en especial el hijo. Ombasi es rechazado por el núcleo familiar al igual que el niño, que no es escuchado nunca por sus padres. Un ejemplo de ese diálogo unidireccional que mantiene el padre (escena novena) lo encontramos cuando buscan el coche, pero por más que el hijo intenta ayudar a la familia desorientada, el padre sólo le manda a callar: *Tú te callas, que siempre estás liando*. En más de una ocasión el hijo intentara acercarse a Ombasi, así él, y la niña, son los dos personajes que rompen esa división escénica entre la duna y la playa, pues atraviesan la duna en varias ocasiones: la niña en la escena primera y el niño en la segunda. Además hay una cierta complicidad entre el niño y Ombasi, él será el primero que se acercará al fuego y saluda al emigrante de la manera que él cree habitual, diciéndole *¡Viva España!* Y cuando duermen en el fuego, el niño se acercará a Ombasi para dormir, frente al resto de la familia que se mantiene como una unidad, reforzando su actitud con la acotación teatral:

El niño mira a Ombasi reir y rie también. Forman la madre, el padre y la niña un pequeño grupo receloso frente a Ombasi [...] *el niño se sienta junto a él.*

Hay por tanto una cierta complicidad e intento de acercamiento del niño al personaje, algo que no ocurre con el resto de la familia. Incluso muestra cierta actividad, frente a la pasividad que caracteriza al resto, pues desobedece al padre bajando junto a Ombasi. En la siguiente escena le formula una pregunta, algo que no había pasado nunca (pág. 43): *¿Qué dices?,* algo irónico, pues a lo largo de la obra se nos dice que el niño tiene un problema auditivo. Es intencionado que sea este personaje el que intente ayudarle y que le oiga, porque el verdadero problema es que el resto del grupo es el que tiene esa sordera. De esta manera, en la escena en que buscan el coche, los consejos del niño parecen formar parte de un monólogo. A Ombasi le ocurre algo parecido, pues sus palabras a veces parecen un sin sentido, de ahí que repita como un loro *Viva España, Butragueño*, o el monólogo que abre la escena sexta, donde termina diciendo:

No me entiendes ¿Verdad?

En la escena octava hay un intento de ayuda por parte de los niños. En primer lugar, la hija se preocupa porque pueda coger anginas Ombasi, a lo que la madre responde *No te preocupes ahora se meterá en algún sitio*. Y más tarde, el niño implora a los padres que lo lleven a algún lugar, entonces, por un momento, la madre pretende llamar a la Cruz Roja, pero el padre, que muestra una actitud tiránica, da la solución final, con la amenaza de la autoridad:

[…] *puede dar gracias que no llamo a la Guardia Civil.*

 ISSN: 1988-8430

El momento final de ruptura se produce cuando el matrimonio, tumbado en la arena, pelea. En esa acción, el hijo los separa y le ruega a su padre *¡¡No!! ¡Déjala Papa!* Éste será un motivo definitivo, que llevará a la división de la familia. Así, esa unidad inicial planteada por Ignacio del Moral, se va fragmentando poco a poco por la actuación del hijo, llegando en última instancia a la separación del núcleo familiar.

5.- Elementos de continuidad.

El texto se divide en trece cuadros diferentes, pero perfectamente engarzados. El autor para ello teje una fina red que va uniéndolos de manera muy sutil. Así se conectan mediante anadiplosas semánticas, formando incluso una concatenación. Dicha repetición en serie pone de relieve la continuidad de la obra. Aunque las escenas se pueden ver por separado, entre el final y comienzo de éstas el autor deja en el aire una idea que se retoma al principio de la siguiente[7].

La escena cuarta se cierra con la sugerencia de la madre de que la bujía puede estar en manos de Ombasi, que la pudo coger creyéndola un elemento mágico. Pues bien, en la escena sexta, el hijo y padre lo buscan para ver si la tiene él.

El final de la escena sexta cuenta cómo en el país de Ombasi también hay coquinas y que su amigo nadaba muy bien. Pero no se cierra la frase, sino que mediante una reticencia se deja una puerta abierta que se completa con el inicio de la escena siguiente. La escena termina con la frase *Nadaba bien, pero...* Retomando este final, Ombasi comienza la siguiente contando cómo su compañero murió ahogado. Este hecho no deja de ser simbólico, porque parece imposible que una persona que sepa nadar tan bien muera ahogada, lo que hace suponer que ese ahogamiento al que se alude varias veces en la obra no es un ahogarse físicamente, sino que se ahogan por la falta de ayuda que les da el pueblo al que llegan.

Pero estos engarces se continúan en la obra, se cierra la escena sexta con la frase *Duérmete*, dirigida a la madre. La escena séptima comienza con el sueño que ésta tiene, en el cual Ombasi intenta forzarla. Otro ejemplo observamos en la escena séptima, donde se mezcla el sueño de Ombasi con el hecho físico de la lluvia, lluvia que irrumpe en la primera frase de la escena octava:

¡Cago en la leche!, ¡Ahora llueve!

[7] Esa separación escénica será la que determine Kurt Spang en *Teoría del Drama*, Eunsa, Pamplona, 1991, pág. 130, como la modificación total de la configuración y la ruptura espacio temporal, que, sin embargo, no apreciamos en este texto.

6.- La circularidad de las acciones.

Esa circularidad a la que apuntan las continuas muertes ya tiene una primera aparición en la escena primera de la obra. En ella se dan las claves que luego se repiten. Un primer indicio de esa circularidad se realiza mediante la anadiplosa que enlaza el principio de la obra con el final de la escena, donde el personaje de la hija repite la oración:

¡Hay unos negros muertos!, ¡hay unos negros muertos!

Aún no sabemos que Ombasi no está muerto, pero cuando acabe la representación asistiremos a la muerte de los dos compañeros. También ya se apunta la actitud que tendrá la madre, con ese extremo recelo:

¿No estamos muy lejos del coche? A ver si...

Estos puntos suspensivos que en un primer momento se dejan incompletos señalan la cautela de la madre ante un posible conflicto.

Hay otros dos elementos que conviene analizar más detenidamente en este arranque de la obra. Por un lado, la metáfora de las coquinas, que tienen su reflejo en la situación de los dos emigrantes. La niña coge media concha y pregunta al padre si es buena para comer, ante lo que responde el padre:

Tiene que estar entera, con las dos mitades ¿ves? El bicho tiene que estar en su casita.

En la obra eso les sucederá a Ombasi y su amigo, que no estarán vivos, porque no llegan a tener una casita, aunque fuera el sueño que Ombasi tenía (como vimos en la escena séptima en la que él se lo dice a su compañero en sueños). Esa falta de hogar es lo que el autor plantea en la obra, y que nunca pueden llegar a ocupar.

En otra parte del diálogo, mediante un juego de palabras se asocia la muerte a los negros, jugando con los valores semánticos del sustantivo y del adjetivo:

hijo: ¡ Porque ya se ha muerto !.
hija: ¿ Cómo los negros ?.
Madre: Esta niña me pone negra.
hija: Cómo los muertos.

Se asocia al color negro las connotaciones de muerte, recurso tradicional en nuestra literatura y, a su vez, se une al color de los personajes. El color negro, símbolo del luto y de la muerte en nuestra tradición literaria, interpreta esas connotaciones fúnebres en la piel de los personajes.

 ISSN: 1988-8430

7.- El desenlace trágico y fatalista.

El título de la obra puede parecer una dilogía, aludiendo a la mirada física de los emigrantes como se señaló en otro apartado y a la mirada como visión, perspectiva que tienen de lo ocurrido. En este segundo plano se puede introducir el hecho de que en más de una ocasión se focalice a través de Ombasi. La primera vez al escenificarse en la escena séptima su sueño, y la segunda en la última escena, donde los dos amigos dialogan sobre lo ocurrido. Esa visión estaría cargada de un fatalismo que se repite en ambas ocasiones y del que es imposible escapar. Su primera impresión ilusoria de Europa, vista como un mundo mejor en el que puedan prosperar, se va desvaneciendo hasta convertirse en la idea de un mundo al que nunca podrán acceder, debido a la poca solidaridad que demuestran los habitantes de esa tierra con la que sueñan. También esa escena final sirve al autor para cerrar definitivamente las historias que nos había dejado en el aire en la secuencia anterior, la de la familia, Ombasi e incluso la de la hermana de éste.

El final de la obra sería el propio de una tragedia, con varias muertes y la separación del matrimonio. En la dramatización se nos intenta hacer ver que no hay posibilidad de solución. Incluso Ombasi, que queda impune de su primera visita, en la siguiente morirá. Esa circunstancia, que en un primer momento ocurre al amigo, ahora se repite en él. Hay por tanto una idea de reiteración, que en un momento de la obra se amplía a un colectivo mayor. En la escena séptima el cadáver alude a unos fracasados que al igual que ellos han muerto en su intento. El principal motivo de sus muertes sería la pasividad de la sociedad actual ante tal problema. Pero se deja una puerta abierta a la esperanza en la obra, esa posibilidad de cambio se manifiesta en la figura del hijo, que ha podido superar la actitud pasiva del padre, demostrando un acercamiento hacia el otro mundo que plantea la obra, es decir, hacia los emigrantes. Esa posibilidad es la que quiere el autor que se plantee el espectador al ver o leer la obra.

8.- Bibliografía.

- Cabanchik, Samuel. "Ficciones en las artes, los mitos, los sueños: un enfoque semántico", *Ideas y Valores*, nº 131, 2006, Agosto, Bogotá, Colombia, págs. 73-95.
- Camiña Abajaz, Ángel. "Bwana", *Cine para leer,* 1996, Bilbao, Mensajero, 1997, págs. 187-189.
- Domingo del Campo, Francisca. "Una propuesta para el comentario de textos dramáticos", *Didáctica (Lengua y Literatura)*, Vol. 14, 2002, págs. 108-128.
- Gómez, Mª Asunción. "Subalternidad de raza y género en *La mirada del hombre oscuro* de Ignacio del Moral y *Bwana* de Imanol Uribe", *Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, Ohio, Welevan University, Vol. XXVIII, nº 2, Otoño, págs. 28-33.

- Gutiérrez Carbajo, Francisco. "Versiones fílmicas de 'Bajarse al moro' de José Luis Alonso de Santos y de 'La mirada del hombre oscuro' del Ignacio del Moral", *Anales de la Literatura Española Contemporánea/ Annals of Contemporary Spanish Literature*, Lincoln, Nebraska, 2001, n. 1, págs. 213-237.
- Moral, Ignacio del. *La mirada del hombre oscuro,* Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1992.
- Serrano, Virtudes. "'Flor de Otoño' y 'La mirada del hombre oscuro': de la escena a la pantalla", *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX. Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria*, *Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Casa de América, 27-29 de junio de 2001, José Romera Castillo (ed.), Madrid, Visor Libros, 2002, págs. 107-122.
- Spang, Kurt. *Teoría del Drama,* Eunsa, Pamplona, 1991.
- Ubach Medina, Antonio. "De 'La mirada del hombre' oscuro a 'Bwana'", *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX. Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Casa de América, 27-29 de junio de 2001, José Romera Castillo (ed.), Madrid, Visor Libros, 2002, págs. 533-541.
- Uribe, Imanol. *Bwana*, Madrid, 1996.
- Zatlin, Phyllis. "Desde "La mirada del hombre oscuro" a "Rey negro": Ignacio del Moral y el tema del racismo", *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, Tomo 16, Nº 2, 2003, pags. 95-104.

Páginas de internet:

- *http://w3.cnice.mec.es/recursos/secundaria/optativas/teatro_hoy/delmoral/materiales/autor/documentos.htm*
- *http://www.literaturas.com/ignaciodelmorafebrero2003.htm*

 ISSN: 1988-8430

Inmenso estrecho: Obstacles to Achieving Post-inmigration Identity Change in Spanish Short Fiction. Ryan Prout.

School of European Studies.
Cardiff University.

Resumen: This article reads a selection of short stories from the *Inmenso estrecho* collection alongside work by psychologists of immigration. Salman Akhtar has systematised the adjustment process which a migrant must go through if he or she is to feel well adapted to his or her new culture and society. This process depends on a number of support factors being in place. Where these are not available the process of adaptation can be stymied and the article connects the difficulties of the fictional immigrants in the stories with the poor adaptations studied by Akhtar in his clinical work.

Palabras clave: *Inmenso estrecho*. Immigration. Psycho-geography. Assimilation. Submerged economy. Psychological therapy.

 ISSN: 1988-8430

As Lionel Shriver observes in a 2006 overview of global fiction about immigration, "Fiction writers have long found the stranger in a strange land rich material. An immigrant's emotions are big and primitive." She goes on to suggest that the market has become sated with a certain brand of fiction about the immigrant experience: "You know the drill: the new country is scary. They have all these different customs, the father works terribly hard in a Chinese restaurant, but eventually the little girl begins to learn a bit of English and make friends…" Fiction which follows this pattern, Shriver complains, ignores another story about the anger and resentment in host communities and can seem oblivious to the way in which immigration can in turn sometimes make natives feel like strangers to their own life histories as familiar landmarks and neighbourhoods undergo radical cultural reassignment. The model proposed by Shriver of the structurally sympathetic but shop-worn formula of the self-starter and necessity entrepreneur who fleshes out the rags to riches capitalist dream does not translate well to recent fiction from Spain about immigrant experience. So long a country of emigration, Spain arguably has a long way to go before reaching a point of becoming sated with emulations of *The Joy Luck Club*. Shriver's point about fiction's unwillingness to deal honestly with the emotions of the host community does translate to the Spanish landscape, however. Spaniards now rate immigration their number one concern, ahead of terrorism and other criminal activity, yet there are few works which stand out in Spanish which address this developing social dynamic.

Demanding such an accomplishment from *Inmenso estrecho*[1], the collection of short stories to be looked at more closely in this article, would be out of sympathy with its more modest aim of initiating a process of moving immigration in Spain out of a story told in statistics to one of individual voices with personalised narratives. Angel Fernández Fermoselle, the collection's compiler, says "Ni escuchamos cuando nos informan del número de muertos en patera. Se ha vuelto un mensaje tan plano, tan reiterativo, come el de los muertos en accidentes de tráfico cada fin de semana; no es que no reflexionemos al respecto: es que ni lo oímos" (pág. 11). Fermoselle does see a certain crossover between the immigrant as embodiment of the existentialist plight and the physical realities of immigration, however, in the broad conception which the collection's twenty-five authors bring to the idea of the immense straits.

The volume presents the narrow yet perilous channel not only as the physical barrier between Spain and Morocco but as the gulf between Europe and the Americas; as the berm between Morocco and its occupied territories in the Western Sahara; as the land mass separating the eastern and western Mediterranean; as the gulf between rich and poor; and as the hurdles which keep non-nationals from establishing a Spanish identity. Between them, the contributors also conceptualise the *inmenso estrecho* as a psychological terrain which forces the reader to see similarities and draw comparisons

[1] Ángel Fernández Fermoselle y otros, *Inmenso estrecho*, Madrid, Kailas, 2005.

between experiences, now and in the past. Thus, the juxtaposition of "Terciopelo robado," a story dealing with emigration from rural Galicia to industrialised central Europe with "De vuelta a casa," a story about Latin American alienation in contemporary Madrid's *economía sumergida*, forces upon the reader parallels between Spanish experiences of emigration in the 50s and 60s and the experiences of immigrants coming to Spain in the twenty-first century. Juxtaposing "Con respeto…Carta a Yolanda," an autobiographical piece about a conductor forced abroad to pursue his vocation, with "Finalmente ¿una oscuridad?" a story which imagines the plight of rafters faced with death at sea, indicates that while the narrative of Spanish emigration is not complete, those who choose to leave face different challenges from those who have no choice but to try and arrive. The *inmenso estrecho* which separates the musician and the rafter also brings them together, however, in the shared psychological territory of emigrants facing a long and difficult psychological process of adaptation. Though divided by access to wealth, both the conductor in "Con respeto…Carta a Yolanda" and the builder in "De vuelta a casa" confront new societies which are seemingly hostile and impenetrable; the protagonists of both contributions face "trastornos de identidad" intimately connected with their status, chosen or assigned, as immigrants[2].

A paradigm drawn from the emerging discipline of therapeutic immigration psychology provides a useful means of interpreting the portrayal in *Inmenso estrecho* of the obstacles to acquiring Spanishness encountered by a variety of fictive newcomers. Salman Akhtar, himself a first-generation migrant (from India to the United States) has studied immigration and identity in terms of turmoil, treatment, and transformation. In his psychological practice he has found that "The immigrant is almost invariably struggling with various threats to his identity" (pág. 74). Whilst allowing for the differences which distinguish exiles from immigrants, and refugees from both, Akhtar finds that non-nationals resettled in countries other than their places of birth are presented with the pursuit of similar tracks in the process of identity transformation. In *Immigration and Identity* he sets out the psychological context specific to the identity hiatus implied by the upheaval of immigration. He looks at the conditions which are necessary for a successful process of adaptation and the ideal circumstances which must obtain if an immigrant is to achieve the seemingly impossible and establish a well-functioning ego formed from a necessarily hybridised self and a life lived in pieces. The psychological demands placed on an immigrant are reflective, he observes, of the geopolitical fault line between East and West (pág. 80) and non-natives must overcome cultural as well as intrapsychic traumas if they are to achieve a healthy relationship with the host society as well as with their own past selves. In the remainder of this article, I look at some of the conditions which should prevail in Akhtar's model of successful adaptation and see how far these are met in the Spanish immigration contexts imagined by the contributors to *Inmenso estrecho*. Articulating Akhtar's model alongside the mulitplicity of voices presented by *Inmenso estrecho* allows us to theorise the turmoil which the collection's authors uncover in the process of adapting to Spanishness.

[2] *Ibidem*, pág. 219.

 ISSN: 1988-8430

In "From Near or Far to Optimal Distance" Akhtar describes a process whereby immigrants are torn between opposing tendencies towards ethnocentric withdrawal on the one hand and counterphobic assimilation on the other. In the first case, he describes individuals who react against the culture of the host country by retreating into the habits and practices of the one left behind by means of spending time exclusively with other expatriates, eating only foods familiar from the past, and avoiding wherever possible use of the host country's lingua franca. Immigrants experiencing ethnocentric withdrawal lead a cloistered life, Akhtar says, and associate as little as possible with other people who are not of their own ethnicity. At the other extreme, Akhtar describes immigrants who over identify with the host culture and are thus caught up in a situation which he defines as counterphobic assimilation. In this instance, an immigrant denies any connection with the past and repudiates his psychological and cultural formation. An immigrant experiencing counterphobic assimilation "Rapidly renounce[s] his original culture and adopts[s] the characteristics of the new culture in order to avoid feeling different and therefore hurt and angry"[3]. The twenty-five stories in *Inmenso estrecho* present a vivid panorama of reactions to Spain and its former colonies read as host countries and reveal to us characters torn between both of the responses Akhtar describes. Contributors such as David Hernández de la Fuente complicate the portrayal of the adaptation process with further dimensions which politicise and query the psychological drama of fitting in.

In his story "El último dálmata (reseña sobre la extinción)" Hernández describes an imagined encounter between a living linguistic fossil and a postgraduate research student. In an unremarkable Madrid café, the philologist stumbles upon the sole speaker of Dalmatian to have survived into the twentieth century. The philologist congratulates himself on having discovered "Un auténtico dinosaurio"[4] within the Lavapiés district's "Babel delirante y caragada de tensión," a further exotic ingredient in keeping with the Indian spices and kebabs which lend to the area "Una simpática algarabía que tenía incluso algo de sinfónico" (pág. 96). Determined to track down the last speaker of Dalmatian to his home in a run down apartment among "Esas casas del ochocientos para obreros que tanto abundan en el barrio y que ahora rebosan de inmigrantes" (pág. 100), the student imagines recognition for a brilliant discovery:

> *Ya me veía doctorado con una brillante tesis sobre la lengua dálmata, todo gracias a aquel espécimen que había hallado—a la manera de pájaro Dodo o de un mamut prehistórico—, y que me habría de proporcionar fama y gloria*[5].

[3] Salman Akhtar, *Immigration and Identity: Turmoil, Treatment, and Transformation*, London, Jason Aronson, 1999, pág. 169.
[4] Ángel Fernández Fermoselle y otros, *Inmenso estrecho*, Madrid, Kailas, 2005, pág. 102.
[5] *Ibidem*, pág. 100.

Unfortunately for the student's plans, the last Dalmatian exemplifies the pattern of counterphobic assimilation which Akhtar has described. His only wish is to fit in and go unnoticed. As a fugitive from the wars in the ex-Yugoslavia, the last thing the Dalmatian wants is to be visibly identified with his culture: "Nadie se ocupa de mí ahora. A nadie molesta mi diferencia, mi mancha. Y ahora váyase. Déjeme solo" (pág. 102). As the last remaining Dalmatian speaker, the elderly man could not in any event pursue the alternative track described by Akhtar of ethnocentric withdrawal. Hernández plays out in extreme form in this character the mourning process described in the literature on immigration and identity which sees those uprooted from their countries of birth obliged to let go of their pre-immigration selves. The collective psyche of the Dalmatian's original culture and society are literally dead so that his counterphobic assimilation concentrates the mourning of loss of identity. The philologist is unable to pursue the dying language's last speaker when, inopportunely, he dies, "Entre la indiferencia general de aquella gran Babilonia que le cobijaba"[6]. Within the context of a fraught debate in Spain which often sees the survival of minority languages and immigration conjoined, Hernández's story also asks the reader to reflect on potential losses—both for the host communities in Spain and for their newcomers—implied by over enthusiastic policies of integration: an assimilation focussed on a centralised Spanish identity could threaten regional languages, and a rigid insistence that immigrants adapt exclusively to Basque or Catalan, for example, could in turn undermine non-nationals' connections with their own cultures. When the Dalmatian refugee's language and culture die, he dies with them.

Akhtar proposes that while neither ethnocentric withdrawal nor counterphobic assimilation is to be desired, the immigrant must nevertheless retain "External reinforcement of his intrapsychic connection to [the motherland]" (pág. 10). For those who emigrate as adults, he demonstrates, a too severe detachment with the past implies a dangerous suppression of the self built up in childhood and adolescence. Involvement with the expatriate community and networking through organisations such as protest and interest groups can be part of the acquisition of a healthy hybridised identity of equidistance from the host and birth countries. *Inmenso estrecho* shows us immigrants in Spain who are living with an ethnocentric withdrawal born out of necessity rather than choice, in most cases. Without legal or political representation, these fictive immigrants are unable to organise in the ways Akhtar points to as facilitating the adaptation process.

For example, in 'Manuel Roca's "De vuelta a casa," Wilson Masters, an Ecuadorian teacher who has found work in the burgeoning construction industry around Madrid, finds no way to connect with the Spanish population: his social intercourse is restricted exclusively to the workplace, where he is among other non-national immigrants, and to the ghetto-like living quarters where Spanishness barely

[6] *Ibidem*, pág. 103.

 ISSN: 1988-8430

intrudes. The teacher muses that while the immigrant community defines Legazpi, the district seems cut off from the rest of the city:

> *No era la plaza* […] *ni el río bajo el puente que compartía con la M-30, ni los altos edificios construidos en los años cincuenta, ni el agolpamiento de camiones que daban identidad a Legazpi. Era una explanada de casas bajas con un arroyo en el centro, era el olor extraño a frutas podridas y a cuero, eran los edificios de madera, los carros tirados por animales renqueantes*[7].

The poverty of his surroundings takes Masters back to the village in Ecuador where he taught and it is only by intrapsychic vocalisation of his geographic location in Spain that he finds any connection with the host country:

> *"Estoy en Madrid, llevo en Madrid dos años, vivo en España, acabo de salir del metro de Legazpi, vengo desde la plaza de Castilla"*[8].

Other than as a narrative which he cannot share with anyone, Spain has no reality for Wilson Masters. Invisible within the *economía sumergida*, even his ethnocentric withdrawal has to occur within reverie and fantasy. The collective of which he forms a part is one of abjection, its existence denied by the host community: "Una excrecencia formada por seres huidos de la ruina y del hambre en una sociedad a la que parecía costarle una inmensidad asumir el mestizaje"[9].

While many of Akhtar's case studies are drawn inevitably from well-to-do immigrants in the Untied States with access to psychological interventions, his study of the interface between immigration and identity nevertheless recognises the particular challenges facing illegal immigrants around the world. Cut off from the processes which contribute to successful acquisition of an optimal distance between cultural identities, illegal immigrants are confronted by even greater challenges in attempting to create a coherent sense of self:

> *Lacking ordinary civil rights [illegal immigrants] experience a deep sense of unworthiness and shame. They become vulnerable to exploitation and constantly live with real and imagined threats to their safety and survival. Fractured self esteem, irritability, regressive daydreaming and bad temper are rampant in this sub-population*[10].

---

[7] *Ibidem*, pág. 222.
[8] *Ibidem*, pág. 222.
[9] *Ibidem*, pág. 221.
[10] Salman Akhtar, *Immigration and Identity: Turmoil, Treatment, and Transformation*, London, Jason Aronson, 1999, pág. 33.

Manuel Roca concisely gives fictional form to the dilemma described by Akhtar. Masters's journey home is suffused with images from his previous life in Ecuador and windows and advertisements send back his own reflection rather than viewpoints with which to establish a connection with Spanishness. Akhtar describes dreams about tunnels as symptomatic of the trauma of immigration (pág. 35) and Masters's journey home from work becomes just such a subterranean nightmare:

> *La oscuridad del túnel convertía en espejo* […] *La entrada del convoy en la estación de Cuatro Caminos llenó el espejo de luz, lo convirtió en ventanilla y en andén y en anuncios publicitarios. "Tendré que ir al médico, esto no es normal, será el trabajo, las doce horas de cada día, el poco descanso"* [11].

Roca portrays the illegal immigrant in Spain as someone who is confronted with a superfluity of signs of identity seemingly available for consumption which rebuff the undocumented outsider with an impenetrable opacity. In Wilson Masters, Roca also creates a persona whose turmoil exemplifies the role played by work in Akhtar's model of cross-cultural adaptation. "To feel efficacious," Akhtar writes, "is to live, and to feel vocationally impotent is to physically wither away" (pág. 25). For a successful adaptation to occur, the immigrant must have access to experiences of efficacy whish arise from "The awareness of having an initiating and causal role in bringing about states of needed responsiveness from others"[12]. Psychologists of immigration and identity suggest that fulfilling work is essential for the immigrant's acquisition of these efficacy experiences. As Manuel Roca shows, for Wilson Masters and those like him who work as part of Spain's *economía sumergida*, work does not provide these feelings of fulfilment. In Wilson Masters's case, he is exiled from his vocation as a teacher, forced instead to do brute labour as a poorly paid builder. The lack of access to experiences of efficacy is a theme which runs throughout *Inmenso estrecho* and many of the writers describe characters whose work is demeaning ("Terciopelo robado," "Mashimón y las cuarenta y dos iglesias de Santiago Atitlán," "El cumple de Rosa"). A recent study by Josep Oliver has found that immigration, a shrinking population, and a labour market whose needs cannot be met within Spain, are conspiring to sustain and develop the conditions which give rise to conditions like those described by Roca in "De vuelta a casa." The emphasis by the writers of *Inmenso estrecho* on the lack of efficacy experiences arguably responds to the specific relationship between demographics and economics witnessed in Spain as it moves into the twenty-first century.

Akhtar contends that the lack of efficacy experiences results in the withering away of the physical self and, again, this equation is one which is hypostasised in "De vuelta a casa." Wilson Masters ostensibly dies after going into a coma following an

---

[11] Ángel Fernández Fermoselle y otros, *Inmenso estrecho*, Madrid, Kailas, 2005, pág. 220.

[12] E. Wolf, "Self object experiences: development, psychopathology, treatment", en Mahler and Kohut, *Perspectives on Development, Psychopathology and Treatment*, ed. S. Kramer y S. Akhtar, Northvale NJ, Jason Aronson, 1994, pág. 73.

 ISSN: 1988-8430

accident at work but Roca's insights into his character's experience of identity dysphoria demonstrate that turmoil and the inability to access the pathways that might have led to a successful adaptation process are also signifcant factors in the death of the teacher turned builder.

While the main characters in "Sintierra" and "Terciopleo robado" do not die, Lucía Etxebarría and Elena Pita, the stories' respective authors, also show us situations in which the experiences of migrants to Spain are far less than ideal and the possibilities of achieving a hybrid identity of optimal psychological distance severely limited. Elena Pita takes her readers back to the days of post-war hardship when millions of Spaniards left the country in search of a better life. In Pita's conceptualisation of the *inmenso estrecho*, Ofelia leaves Betanzos, a rural Galician village, an "Esquina no dibujada en ningún mapa" (pág. 209), for Zurich and a textiles factory to which dozens of Galician women have already made the journey. In Switzerland, Ofelia finds an expatriate Spanish community which tries so far as possible to achieve invisibility. Integration is impossible in a context where the Spanish workers are shown to be segregated and prevented from even attempting to achieve any kind of social intercourse with the host population. Ofelia feels marked out by a body interpreted as inappropriate by the Swiss: "El olor, la ropa, la expresión que ella traía, iban a señalarla allá a donde fuera en aquel país de seres igulamente inodoros e insulsos"[13]. Her experience of immigration is not linked as explicitly with mortality as is Wilson Masters's but the author reminds her readers that the same Spaniards revealed as hostile to migrants in "De vuelta a casa" were once themselves shunned by the closed ranks of a homoethnic community. Unable to integrate in Switzerland, Ofelia finds on her return to Spain that her absence has also closed off her connection with her home community: "La emigración la despojara del futuro que había soñado; al frente se abría ahora un destierro de dolor: el amor robado, lindo terciopelo, y la tierra sin porvenir"[14].

The Sahauri women described by Lucía Etxebarría in "Sintierra" are similarly dispossessed from their pasts as well as their futures. Exiled to camps in the Algerian desert, there is no host community with which to attempt to integrate. Etxebarría paints Moroccans not as victims of failed Spanish immigration policy but as colonists themselves, responsible for the uprooting of entire communities to situations where there is no other option but that of ethnocentric withdrawal and the consequent retreat into fundamentalist formulations of identity.

For Etxebarría's narrator, "La lengua es el oxígeno de la vida, es la que define a un pueblo"[15]. For this character, as for others in *Inmenso estrecho*, language plays a vital role in negotiating immigrant status. The contributors to the collection seem particularly attuned to the linguistic dimension of the psychology of immigration, an

[13] Ángel Fernández Fermoselle y otros, *Inmenso estrecho*, Madrid, Kailas, 2005, pág. 209.
[14] *Ibidem,* pág. 212.
[15] *Ibidem,* pág. 52.

aspect which is understudied in clinical assessment of clinical interactions, Akhtar suggests in *Immigration and Identity* (págs. 153-63). He proposes that immigration often creates a psyhchological pathology he terms the "Linguistically lacerated self" (pág. 100) and that counterbalancing the language of the country of birth and the country of residence is one of the most complex elements along the tracks followed in post-immigration transition. Akhtar refers to Julia Kristeva's description of her own polylingual status to describe the effect of immigration on the relationship between language and self. "Between two languages," says Kristeva, "[the immigrant's] element is silence""[16]. Several of the stories in *Inmenso estrecho* extend the metaphor of the straits and of ruptured Spanishness to encompass this linguistically barren decussation. In Elena Pita's story, the living quarters of the exiled Galician women are characterised by their absolute silence. Their transient status seems to turn the women mute so that "Vivían en sus casas como amebas en el estómago de un animal"[17]. In "Con respeto…Carta a Yolanda," Ramón Torrelledó uses his narrative alter-ego to ask those at home in Spain not to assume that because immigrants seem terse or laconic they have nothing to say:

> *Al no poder relacionarte con normalidad, ofreces un perfil pálido de tu personalidad, los interlocutores la mayoría de las veces no se paran a pensar si tu silencio está provocado por el desconocimiento del idioma, porque estás sordo o porque no tienes nada que contar. Por desgracia esta última variante, precisamante, la que genera marginalidad y frustración, es la que incoscientemente eligen*[18].

Language, Akhtar shows, is intimately connected with the process he calls emotional refuelling whereby immigrants are able to adapt successfully to a new country by staying in touch with home either through actual visits or by associating with the expatriate community overseas. A well synthesised hybrid identity, Akhtar says, retains "Exposure to familiar symbols: the dress, the language, the food, and the participation in rituals all [of which] reinforce a sense of identity" (pág. 62). When cut off from these sources of emotional topping-up, the immigrant's process of adaptation is hindered. *Inmenso estrecho* again shows how ideal conditions for inter-cultural adaptation are stymied by less than ideal circumstances. In "Lejanos," for example, Jorge Eduardo Benavides describes the plight of a Peruvian woman working as a domestic servant in Spain. Her employers are sympathetic to her need to refuel emotionally but it is something she cannot do. She fears that if once she leaves Spain without the correct documentation she will never be able to return. "Rosita," "Los parientes lejanos," and "Estrecho" also show us immigrant characters whose adaptation to Spanishness is stunted by the difficulty they have in accessing the emotional sustenance highlighted by Akhtar.

---

[16] Jacqueline Amati-Mehler y otros, *The Babel of the Unconscious: Mother Tongue and Foreign Languages in the Psychoanalytic Dimension*, Madison, International Universities Press, 1993, pág. 265.
[17] Fernández Fermoselle, *op. cit.*, pág. 210.
[18] *Ibidem*, pág. 265.

 ISSN: 1988-8430

Estrecho inmenso's broad canopy of stories of migrant experience from and to Spain, when seen alongside Salman Akhtar's model of a multi-layered process of identity transformation, shows that contemporary Spanish writers are aware both of how multicultural integration would work ideally and of the obstacles which prevent this happening, in a psychological as well as a material sense. The stories illustrate that immigrants to Spain are people for whom emotional refuelling, optimal intra-cultural equidistance, linguistic grafting, and efficacy experiences could work in the way proposed by Akhtar's model of post-immigration adaptation. The stories' sensitivity to the socio-economic realities of immigration to Spain point to the need for a system of management of multiculturalism tailored to the country's specific demography. Citing Copelman, Akhtar suggests that the process of post-immigration identity transformation is never finished, and that a healthy host community and a healthy individual immigrant must both accept that "We are bound to have fragmented allegiances, and dissonant voices within ourselves that name our world"[19]. Arguably, and as this article has sought to illustrate, *Inmenso estrecho* uses its congeries of voices to try to begin to listen to the emerging Spanish confederacy of post-immigration diverse selves, one which makes up the identity of the immigrant to Spain and one which might also come to determine a country well adjusted to its new populations.

[19] D. Copelman, "The immigrant experience: margin notes", *Mind and human interaction*, IV, 1993, pág. 103.

References.

- Akhtar, Salman. *Immigration and Identity: Turmoil, Treatment, and Transformation*, London, Jason Aronson, 1999.
- Amati-Mehler, Jacqueline; Simona Argentieri, and Canestri, Jorge. *The Babel of the Unconscious: Mother Tongue and Foreign Languages in the Psychoanalytic Dimension*, Madison, International Universities Press, 1993.
- Copelman, D. "The immigrant experience: margin notes", *Mind and human interaction*, IV, 1993, págs. 76-82.
- Fernández Fermoselle, Ángel, et al. *Inmenso estrecho*, Madrid, Kailas, 2005.
- Oliver Alonso, J. *España 2020: un mestizaje ineludible*, Barcelona, Institut d'estudis autonomics, 2006.
- Shriver, Lionel. "No place like home", *Financial Times*, 13 de mayo, 2006, pág. 25.
- Wolf, E. "Self object experiences: development, psychopathology, treatment", en Mahler and Kohut, *Perspectives on Development, Psychopathology and Treatment*, ed. S. Kramer y S. Akhtar, Northvale NJ, Jason Aronson, 1994, págs. 75-96.

 ISSN: 1988-8430

La presencia de Afrodita y Eros en la música rock. Joaquín Villalba Álvarez.

Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad de Extremadura.

Resumen: En este artículo claramente divulgativo pretendemos recopilar unas cuantas menciones a Afrodita y Eros (junto con sus correspondientes nombres latinos, Venus y Cupido) en la música de nuestro tiempo. Fijamos nuestra atención, más concretamente, en el género musical que se conoce con el nombre de rock, un género que nace en Norteamérica a finales de los años 50 como consecuencia de la fusión de otros muchos géneros musicales como el jazz, el country & western o el rhythm & blues. En un principio y por su misma naturaleza, las letras de rock eran poco profundas, basando toda su fuerza en el ritmo. Pero poco a poco, con la consolidación del género y su legitimación como música apta para cualquier público, los letristas buscaron argumentos en campos tan *a priori* alejados de la música popular de nuestro tiempo como puede ser la mitología clásica, con su acervo de imágenes, temas y personajes que han terminado convirtiéndose en recurrentes; y qué duda cabe de que en las canciones de tema amoroso –de las más comunes que aparecen en el rock-, Cupido y Venus junto con todos sus atributos afloran con bastante asiduidad.

Palabras clave: Mitología Clásica. Afrodita. Eros. Venus. Cupido. Música. Rock..

 ISSN: 1988-8430

Desde siempre la mitología ha surtido de formas, temas y personajes a la literatura posterior y en general a todas las artes. Por poner un ejemplo, basta con acercarse a cualquier museo para comprobar la gran cantidad de pinturas y esculturas que representan a personajes mitológicos y que han alcanzado una fama universal e inmortal, como "El nacimiento de Venus" de Botticelli o "El juicio de Paris" de Rubens.

En las páginas que siguen centraremos nuestra atención en dos personajes mitológicos claramente relacionados entre sí, como son Afrodita y Eros (o sus correspondientes latinos Venus y Cupido), a fin de observar su presencia en una manifestación igualmente artística y tan actual como es la música de nuestro tiempo, fundamentalmente el rock que nace en los Estados Unidos en los años 50 del pasado siglo, como mezcla de diversas corrientes y tradiciones musicales, como son el blues, el jazz o el country, entre otras. Y lo cierto es que, si bien la música rock tiene su fundamento y su raíz en manifestaciones claramente populares, también es verdad que a menudo ha buscado contenidos en otros campos más "cultos" y "eruditos" como por ejemplo la mitología clásica[1], que cuenta con una amplísima tradición literaria y artística a sus espaldas.

La elección de figuras mitológicas como Afrodita y Eros nos lleva irremediablemente a analizar canciones de contenido amoroso, y ése precisamente es uno de los contenidos más recurrentes en la música de nuestro tiempo.

1. Afrodita.

La presencia de Afrodita en las composiciones de rock adquiere carta de naturaleza desde el momento en que, como diosa del Amor y la Belleza, casa perfectamente con aquellas canciones cuyo contenido es propiamente amoroso, a lo que habría que añadir que Afrodita/Venus ilustra dichas canciones dándoles un tono más culto y elevado.

Según la leyenda más difundida, Afrodita sería hija de Urano, cuyos órganos sexuales, cortados por su hijo Cronos, cayeron al mar y engendraron a la diosa. De ahí que se la conozca como "la diosa nacida de la espuma del mar", ya que *áphros*, en griego, significa "espuma". Así lo atestigua Platón (*Crátilo*, 406c), y así se ha visto reflejado tradicionalmente en la pintura, tal y como representan diversas pinturas con el mismo título ("El nacimiento de Venus"), que ilustran el momento. Entre ellas, la del francés Alexandre Cabanel (1863), en que la diosa yace recostada en el mar al tiempo que sus cabellos nacen de la espuma, rodeada por un coro de Amores; y, cómo no, la

[1] Efectivamente, la mitología clásica no es el único tipo de relato legendario que surte de temas a la música rock. Fundamentalmente en las canciones de música heavy metal, se ha dado cabida a otras tradiciones mitológicas, entre ellas la germánica.

celebérrima obra de arte de Botticelli (c. 1485), que recrea el momento en que la diosa llega a la isla de Cítera, montada sobre una enorme concha, tal y como nos la describe Homero.

Analizaremos a continuación una serie de canciones en que se menciona a la diosa del Amor, ya sea bajo la denominación griega de Afrodita o bien bajo la latina de Venus, con el fin de constatar que su presencia no es testimonial, sino relativamente frecuente en las letras de rock. Por otra parte, el tratamiento que en ellas recibe es, como veremos, muy diverso.

Así, por ejemplo, el grupo femenino Bananarama alcanzó un enorme éxito en 1986 con el tema "Venus", incluido en su disco *True confessions*. La canción comienza hablándonos de la diosa situada en lo alto de una montaña, radiante como la plata, es decir, se nos presenta a Venus ocupando su lugar en el Olimpo, junto al resto de los dioses:

Goddess on the mountain top
Burning like a silver flame
The summit of beauty and love
And Venus was her name
(BANANARAMA: "Venus", *True confessions*, 1986)[2].

Más adelante, se hace mención de varios atributos de la diosa, como sus ojos de cristal capaces de excitar a los humanos o su negrura semejante a la noche:

Her weapons were her crystal eyes
Making every man a man
Black as the dark night she was
Got what no-one else had
(BANANARAMA: "Venus", *True confessions*, 1986)[3].

Pero además de la visión que de la diosa nos ofrece un grupo más "discotequero" como puede ser Bananarama, encontramos menciones a la diosa en intérpretes más propiamente rockeros, como pueden ser los Cream, supergrupo de los años 60 formado por Eric Clapton (guitarra y voz), Jack Bruce (bajo y voz) y Ginger Baker (batería). En su disco *Disraeli Gears* (1967), aparece una canción que lleva por título "Tales of Brave Ulysses", una particular visión del periplo odiseico que comienza evocando el hechizo de las Sirenas y la tortura que Ulises experimenta mientras escucha su dulce canto. Sin embargo, la canción de pronto da un giro al relato homérico, porque

[2] "Diosa en lo alto de una montaña, ardiendo como una llama de plata, la cima de la Belleza y el Amor, y Venus era su nombre".
[3] "Sus armas eran sus ojos cristalinos, que convierten en hombre a todos los hombres. Negra como la oscura noche era ella, conseguía lo que ninguna otra".

 ISSN: 1988-8430

el objeto de deseo del asombrado héroe pasa a ser la diosa Afrodita, que le retiene durante años impidiéndole volver a su patria, Ítaca. La intención de Ulises será entonces llevársela consigo hasta la tierra del crudo invierno. Aquí seguramente la diosa del Amor aparece confundida con Calipso, la ninfa que durante cerca de diez años retuvo a Ulises en la isla de Ogigia. Por lo demás, la imagen de Afrodita que interpretan los Cream está tomada de la pintura de Botticelli, ya que la diosa se nos muestra de pie sobre las olas, en lo alto de una concha de molusco. Por medio del insistente uso del wah wah y la tenebrosa voz de Jack Bruce, la canción nos brinda sonidos evocadores, que traen a la mente multitud de colores, fantasías y alucinaciones propias de la época de psicodelia en que la canción fue compuesta:

The tiny purple fishes run laughing through your fingers,
And you want to take her with you to the hard land of the winter.
Her name is Aphrodite and she rides a crimson shell,
And you know you cannot leave her for you touched the distant sands
(CREAM: "Tales of Brave Ulysses", *Disraeli Gears*, 1967)[4].

Una de las revisiones más originales que hemos encontrado de la figura de Venus es la que realiza la cantante islandesa Bjork en el tema que lleva por título "Venus as a boy". Como se observa claramente en el título, la femenina diosa del Amor aparece representada como un ser masculino, dando lugar a una andrógina ambigüedad que encaja perfectamente con el género neutro que originariamente tenía en latín la palabra *Venus* ("encanto"). A esto habría que sumar que quien compone y canta esta canción es una mujer, por lo que, desde su perspectiva femenina, la divinidad del amor tiene que ser, evidentemente, de sexo masculino. En resumen, la canción incluye varios de los atributos que definen a Venus, tales como su belleza, sensualidad o un perverso sentido del humor:

His wicked sense of humour suggests exciting sex
His fingers focus on her touches, he's Venus as a boy
He believes in beauty he's Venus as a boy
He's exploring the taste of her arousal so accurate
He sets off the beauty in her
He's Venus as a boy
(BJORK: "Venus as a boy", *Debut*, 1993)[5].

Por último, aludiremos a la visión seguramente más transgresora de la figura de Afrodita, la que ofrecen los componentes de The Velvet Underground, el grupo

[4] "Los diminutos peces púrpura se deslizan riendo por tus dedos, y tú quieres llevártela contigo al insufrible país del invierno. Su nombre es Afrodita, y va sobre una concha carmesí, y sabes que no puedes dejarla porque llegaste a unas remotas arenas con los cuentos del bravo Ulises".
[5] "Su malvado sentido del humor sugiere sexo excitante. Sus dedos se centran en los roces de ella: es Venus en chico. Él cree en la Belleza, es Venus en chico. Él está examinando el sabor de ella, despertar sexual tan preciso. Él hace resaltar la belleza en ella, es Venus en chico".

musical formado en torno al creador Andy Warhol y comandado por Lou Reed y John Cale. Su tema "Venus in furs" nos evoca una diosa vestida de cuero, reina de la noche, sexualmente liberada y aficionada a todo tipo de prácticas sadomasoquistas e "inmorales". Se trata de una nueva revisión del mito, quizá la más extremista y rompedora de cuantas hemos observado, pero, en sentido estricto, no es una interpretación particular de la Venus clásica, sino una recreación de un relato de Leopold von Sacher-Masoch, titulado precisamente "La Venus de las pieles". Su protagonista, el joven Severin, conoce a una joven, Wanda, a la que convence para que le inflija todo tipo de prácticas masoquistas[6] y envilecedoras, entre ellas el convertirse en esclavo de la joven, todo ello adornado con una simbología en la que las prendas de cuero se asocian a la sumisión y la dominación[7]:

Shiny, shiny, shiny boots of leather
Whiplash girlchild in the dark
Comes in bells, your servant, don't forsake him
Strike, dear mistress, and cure his heart
Downy sins of streetlight fancies
Chase the costumes she shall wear
Ermine furs adorn the imperious
Severin, Severin awaits you there
Kiss the boot of shiny, shiny leather
Shiny leather in the dark
Tongue of thongs, the belt that does await you
Strike, dear mistress, and cure his heart
Severin, Severin, speak so slightly
Severin, down on your bended knee
Taste the whip, in love not given lightly
Taste the whip, now plead for me

(VELVET UNDERGROUND: "Venus in furs", *Velvet Underground & Nico*, 1967)[8].

[6] Precisamente el término "masoquismo" deriva del autor del relato, el citado Leopold von Sacher-Masoch.

[7] El título "La Venus de las pieles" posiblemente se inspira en un cuadro que Severin tendría en su despacho, en el que la diosa aparece adornada con pieles. Seguramente se trate de la "Venus en el espejo", de Tiziano. No es casualidad, por otra parte, que Luis Buñuel eligiera el nombre de Séverine para la protagonista femenina de su "Belle de jour", que retrata a una mujer (Catherine Deneuve) insatisfecha con su vida relajada que busca en las prácticas masoquistas y pervertidas una diversión para su aburrimiento.

[8] Brillantes, brillantes, brillantes botas de cuero, la niña del latigazo en la oscuridad. Tu siervo se acerca con cascabeles, no lo desprecies. Golpéale, querida señora, y alivia su corazón. Aterciopelados pecados de fantasías de luz callejera trazan la vestimenta que ella usará. Pieles de armiño la adornan imperiosa, Severin Severin te aguarda allí. Besa la bota de cuero brillante brillante, cuero brillante en la oscuridad. Lengua de cuero, la correa que te espera, golpéale, querida señora, y alivia su corazón. Severin, Severin, habla tan débilmente, Severin de rodillas, prueba el látigo, en un amor que no se da a la ligera, prueba el látigo, y luego suplícame".

 ISSN: 1988-8430

2. Eros.

Según la *Teogonía*, Eros fue engendrado al mismo tiempo que Gea y salido directamente del Caos originario. En palabras de Hesíodo, es "el más hermoso de los dioses inmortales, afloja los miembros y de todos los dioses y hombres cautiva el corazón y la prudente voluntad de su pecho". La tradición más extendida lo considera hijo de Hermes y Afrodita. Pero son los poetas los que dan a Eros (y a su equivalente romano, Cupido) su aspecto definitivo y más difundido: se nos muestra como un niño alado que tiene por diversión intranquilizar los corazones de dioses y hombres, inflamándolos con sus antorchas o hiriéndolos con sus flechas.

Hasta aquí, de forma sucinta, lo que la tradición nos transmite a propósito del dios del Amor. La música rock, tal y como hemos señalado a propósito de Afrodita, también recurre en sus letras a diversos aspectos del dios, y también como en el caso de Afrodita, la presencia de Eros/Cupido es sobre todo habitual en canciones de contenido amoroso.

Resulta llamativo que las referencias al dios alado en la música de nuestro tiempo, fundamentalmente bajo el nombre latino de Cupido, comenzaran a proliferar en un tipo determinado de composiciones, pertenecientes a la música soul y al pop dulzón y juvenil de la América de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, cuyos letristas acudían a la mitología clásica para representar, de una forma quizá más "poética", el contenido amoroso de sus temas. Así, el tema "Cupid", compuesto por Sam Cooke e interpretado, entre otros, por el propio Cooke, Otis Redding o Sam & Dave, nos muestra a un Cupido travieso y armado con su arco y sus flechas, al que acude el afligido protagonista rogándole que dirija sus armas contra su amada, para así ganar su favor:

Cupid, draw back your bow
And let your arrow go
Straight to my lover's heart for me, for me
Cupid, please hear my cry
And let your arrow fly
Straight to my lover's heart for me

(SAM COOKE: "Cupid", single 1961)[9].

Un tópico recurrente y trillado en estas canciones dulces y aterciopeladas consiste en que la muchacha de la que el joven se enamora ni siquiera sabe de la existencia de éste. De ahí las súplicas del infeliz enamorado y la gratificante recompensa que espera al dios si atiende a sus palabras:

[9] "Cupido, tensa tu arco y deja escapar tu flecha directa al corazón de mi amada por mí, por mí. Cupido, por favor, escucha mi llanto, y deja volar tu flecha directa al corazón de mi amada por mí".

Now, I don't mean to bother you, but I'm in distress
There's danger of me losin' all of my happiness
For I love a girl that doesn't know I exist
And this you can fix, so ...
Now, Cupid, if your arrow make her love strong for me
I promise I will love her until eternity
I know, between the two of us, her heart we can steal
Help me if you will, so...

(SAM COOKE: "Cupid", single 1961)[10].

Como puede verse, la letra es simple y poco profunda, pero se ha convertido en un clásico que ha dado lugar a múltiples versiones. Salvando las distancias, cabe incluir en esta línea otras canciones igualmente amorosas y pegadizas, como las inefables "Flechas del amor" de Karina o la canción "Stupid Cupid", con música de Neil Sedaka y letras de Howard Greenfield, interpretada entre otros por el propio Sedaka o Connie Francis. La previsible asonancia del título nos anticipa que el contenido de la canción será más bien el desamor que el amor. Por lo demás, siempre se barajan los mismos contenidos: amor entre colegiales, malicia del dios, que no atiende a las súplicas del enamorado, Cupido con sus alas y sus flechas, etc.:

Stupid Cupid, you're a real mean guy
I'd like to clip your wings so you can't fly
I'm in love and it's a cryin' shame
And I know that you're the one to blame
Hey, hey, set me free
Stupid Cupid, stop pickin' on me
Can't do my homework and I can't think straight
I meet him ev'ry mornin' 'bout a half past eight
I'm actin'like a lovesick fool
You even got me carry in his books to school

(Connie Francis: "Stupid Cupid", *Connie's greatest hits*, 1959)[11].

[10] "No trato de molestarte, pero estoy angustiado. Corro el peligro de perder toda mi felicidad, porque amo a una chica que no sabe que existo, y esto tú lo puedes arreglar, así que... Cupido, si tu flecha hace que ella me quiera con todas sus fuerzas, prometo que la amaré hasta la eternidad, ya sé que entre los dos podemos robarle el corazón, ayúdame si quieres, así que...".

[11] "Estúpido Cupido, eres un tipo realmente malo, me gustaría cortarte las alas para que no pudieras volar. Estoy enamorado y es una pena, y sé que tú eres el que tiene la culpa. Hey hey, déjame en paz, estúpido Cupido, deja de picarme. No puedo hacer mis deberes, no puedo pensar bien. Me lo encuentro cada mañana sobre las ocho y media, estoy actuando como una loca enamorada, me tienes incluso llevándole los libros a la escuela".

 ISSN: 1988-8430

Otras veces, la presencia de Cupido en las letras es claramente irónica, sirve para expresar justamente la falta de amor y denota, en fin, cierto sentimiento de escepticismo ante los favores del dios. Así se deduce del tema "Sleepwalker", de The Wallflowers, donde la letra de Jakob Dylan lanza un guiño sobre el clásico antes citado de Sam Cooke, pero con un sentido diametralmente opuesto, pues en este caso se pide a Cupido que no tense su arco, porque Sam Cooke no sabía lo que decía:

Cupid, don't draw back your bow,
Sam Cooke didn't know what I know,
I'll never be your valentine.
The sleepwalker in me, and God only know that I've tried[12]
(THE WALLFLOWERS: "Sleepwalker", *Breach*, 2000).

Igualmente llamativas son las letras en que Sabina se refiere a Cupido, siempre con la sorna habitual del cantautor jienense. Cupido aparece en varias canciones de su disco *Mentiras Piadosas*, como "A ti que te lo haces" o "Pobre Cristina" [13]; pero es más evidente aún su fina ironía en "19 días y 500 noches", en las que evidentemente la presencia de Cupido no trae nada bueno:

Dijo hola y adiós, y, el portazo,
sonó como un signo de interrogación.
Sospecho que, así, se vengaba,
a través del olvido, Cupido de mí.
(JOAQUÍN SABINA, "19 días y 500 noches", *19 días y 500 noches*, 1999).

A pesar de no encuadrarse propiamente en lo que podríamos llamar rock, no queremos pasar por alto el tema "Sentimiento nuevo", de Franco Battiato. El original compositor italiano, haciendo gala de una base profundamente culta y poética en sus letras, nos habla -siempre con el amor como argumento- de Eros hecho palabra, del placer dionisíaco, del coro de Sirenas como imagen y símbolo de la atracción amorosa, etc. En suma, un enfoque culto y tremendamente personal del tema amoroso, pleno de ecos de civilizaciones antiguas, incluyendo por supuesto el mundo clásico a través de Eros y el placer de los sentidos:

[12] "Cupido, no tenses tu arco, Sam Cooke no sabía lo que yo sé, nunca seré tu enamorado, el sonámbulo que hay en mí y Dios sabemos que lo he intentado".
[13] La letra de "Pobre Cristina" dice así: Corazón tierno, los dueños del verano la miman, pero el invierno no se lo saca nunca de encima. Con su cara de dólar ha amortizado varios maridos pero siempre está sola poniéndole una vela a Cupido".

Es un sentimiento nuevo, que mantiene alta mi vida,
la pasión en la garganta, Eros que se hace palabra.
Todas tus inhibiciones no forman parte del sexo.
Los apetitos míticos, de cortesanas libias,
la posesión, las formas de amor pre-alejandrinas.
Y tu voz igual que el coro de las sirenas de Ulises me encadena.
Y es hermoso perderse en este milagro.
Y los músculos del cuerpo, prestos al acoplamiento,
en la patria de las geishas se abandonan a su fuerza.
Todas tus inhibiciones, el placer desencadenan.
El shivaísmo asiático, de estilo dionisíaco,
La lucha pornográfica de griegos y latinos.
Y tu cuerpo como un bálsamo en el desierto aún me cautiva.

(FRANCO BATTIATO: "Sentimiento nuevo", *La voz de su amo*, 1981).

Finalmente, de entre las leyendas relativas a Eros/Cupido dentro de la literatura clásica, merece una especial atención la aventura que el dios mantiene con Psique, relato que desarrollan, entre otros, Apuleyo en el libro V de su *Asno de oro* y que ha aparecido con frecuencia plasmado en pinturas y esculturas. Según cuenta la leyenda, la hermosa Psique ahuyentaba a los pretendientes, por lo que su padre consultó el oráculo. La respuesta fue que ataviase a la joven como si fuese a contraer matrimonio y la situase en una roca, donde un monstruo al que no debía mirar la tomaría por esposa. El monstruo en cuestión no era sino el Amor, que la poseía cada noche y la abandonaba por la mañana. La felicidad de Psique despertó la envidia de sus hermanas, que taimadamente la animaron a ocultar una lámpara durante la noche para así poder contemplar a su amado. Al descubrir quién era realmente su bello esposo, éste cumplió la promesa que le había hecho, y desapareció para siempre jamás. Pero Eros no era capaz de vivir sin Psique, por lo que suplicó a Zeus que le permitiera casarse con ella, aunque era mortal. Zeus se lo concedió y así fue como Eros y Psique pudieron unirse.

Este relato tan ampliamente plasmado en la literatura y el arte de todos los tiempos aparece asimismo tratado en un tema del cantante de folk John Wesley Harding, "Cupid and Psycho", que versa sobre los "amores" del dios del Amor. No faltan las alusiones a diversos elementos de la leyenda clásica, tales como la prohibición que Psique tiene de mirar a su amado, la pena que aflige a Cupido o la conveniencia de que ambos permanezcan eternamente separados:

As I was out walking one night in the park
Cupid was out on the town in the dark
And I couldn't resist as I saw him walk by
So I asked him why he had a tear in his eye

 ISSN: 1988-8430

He said "I'm an outlaw but my hands are clean
And I love this girl who won't look twice at me
I've made love work for others and now it's my turn
But these arrows are useless, they just crash and burn.
They're wide of the mark".
Cupid and Psycho, a couple much better apart
When Cupid's in love, it's Psycho left holding the darts
And it tears us apart

(JOHN WESLEY HARDING: "Cupid and Psycho", *John Wesley Harding's New deal*, 1996)[14].

Como es comprensible, la presencia de Afrodita/Venus y Eros/Cupido en las letras de rock no termina aquí. Este ha sido un pequeño repaso por una pequeña lista de canciones que tratan el tema del amor por medio de símbolos que se remontan a la mitología clásica, y más concretamente a la figura de las dos divinidades que representan dicho tema. Pero en todo caso, y de igual modo que son innumerables las canciones de amor, también lo son aquellas en que, ya de forma explícita, ya a través de alusiones a ciertos atributos divinos –como por ejemplo las flechas o las alas- hacen referencia a ambas divinidades.

[14] "Mientras iba yo paseando una noche por el parque, Cupido estaba fuera en la ciudad en la oscuridad, y al verle pasar a mi lado no me pude resistir a preguntarle por qué tenía lágrimas en sus ojos. Él me contestó: "Soy un forajido pero mis manos están limpias. Y yo amo a esta chica que no me mirará dos veces, he buscado amores a otros y ahora es mi turno, pero estas flechas no sirven, sólo chocan y se queman. Dan fuera del blanco. Cupido y Psique, una pareja que están mejor separados. Cuando Cupido está enamorado, Psique se queda sosteniendo las flechas, y eso nos está destrozando".

Bibliografía.

- Bananarama. "Venus" (Leeuwen), *True confessions*, London, 1986.
- Bjork. "Venus as a boy" (Bjork), *Debut*, Elektra, 1993.
- Connie Francis. "Stupid Cupid", (Sedaka/Greenfield),*Connie's Greatest Hits*, Polygram, 1959.
- Cream. "Tales of Brave Ulysses" (Clapton/Sharp), *Disraeli Gears*, RSO, 1967.
- Franco Battiato. "Sentimiento nuevo" (Battiato), *La voz de su amo*, EMI, 1981.
- Joan Manuel Serrat. "Señora" (Serrat), *Antología: 1968 a 1974*, RCA, 1994.
- Joaquín Sabina. "Pobre Cristina" (Sabina/Varona/De Diego), *Mentiras Piadosas*, RCA, 1990.
- Joaquín Sabina. "A ti que te lo haces" (Sabina/Martínez/Martínez), *Mentiras Piadosas*, RCA, 1990.
- Joaquín Sabina. "19 días y 500 noches" (Sabina), *19 días y 500 noches*, RCA, 1999.
- John Wesley Harding. "Cupid & Psycho" (Harding/Lewis), *John Wesley Harding's New Deal,* Rhino, 1996.
- Sam Cooke. "Cupid" (Cooke), *This is Sam Cooke*, RCA, 1970.
- The Velvet Underground & Nico. "Venus in furs" (Reed), *The Velvet Underground & Nico*, Verve, 1967.
- The Wallflowers. "Sleepwalker" (Dylan), *Breach*, Interscope, 2000.

 ISSN: 1988-8430

II.- Creación Literaria.

 ISSN: 1988-8430

Kurro (Francisco Javier Álvarez Izquierdo).

Natural de El Barco de Ávila desde 1967, me licencio en la Facultad de B.B.A.A de la Universidad de Salamanca, en la especialidad de Pintura.

Desde muy pequeño me empeño en conciliar dos pasiones: la de garabatear con útiles que dejan su impronta de algún modo sobre cualquier soporte y la de pasear rincones.

Aficiones que integro como ejes de "mi estar aquí".

Selvas y ríos, desiertos, montañas y mares, páramos, santuarios que me he dibujado dentro, van construyendo con los años un gran mapa de "no- lugares imaginados".

Los trazos, los colores, los ímpetus expresivos y los pensamientos nómadas, son las brújulas que marcan las coordenadas de cada una de las siguientes estaciones del Viaje.

La música, la poesía, emotivos rincones, acompañan este Camino que tiene "desde" pero no "hacia". Material sensible que aglutina pasos y minutos, -tiempo y espacio-, abre brechas en el límite de lo pensado y ofrece espectaculares miradores "al otro lado".

 ISSN: 1988-8430

Atando sombras (de la serie *Orden-acción del paisaje*).

Ordenación del paisaje (de la serie *Orden-acción del paisaje*).

 ISSN: 1988-8430

Raíz Contenida (de la serie *Orden-acción del paisaje*).

Roca de penumbra.

 ISSN: 1988-8430

III.- Reseñas Bibliográficas.

 ISSN: 1988-8430

José Soto Vázquez [Las Hurdes. Estudio de geografía humana].

Maurice Legendre. *Las Hurdes. Estudio de geografía humana.* Enrique Barcia Mendo (Traducción), Paloma Sánchez Miguelez y José Pablo Blanco Carrasco (Edición y estudio), Luciano Fernández Gómez (Coda). Editora Regional de Extremadura, Serie Rescate, nº 29. Mérida. 2006. 746 págs.

El trabajo viene a sumarse a la iniciativa desarrollada por la Editora Regional de Extremadura de rescatar producción bibliográfica que tenga como temática la región. En esta ocasión, número 29 de la colección, se traduce al español la tesis doctoral que realizara en la Comarca de Las Hurdes Maurice Legendre en 1927 y que presentara como trabajo de doctorado en la École des Hautes Études Hispaniques: *Las Jurdes. Étude de géographie humane*. En una cuidada producción editorial, sello de calidad que viene avalando a la editorial, se ofrece el lector la posibilidad de disfrutar del texto en una versión en castellano, con un minucioso estudio introductorio de contextualización. Maurice Legendre, quien realizara numerosos viajes entre 1910 y 1927 por Las Hurdes se acompañó en sus recorridos de personajes tan ilustres como Gregorio Marañón o Miguel de Unamuno.

El volumen se estructura en torno a cuatro capítulos principales: *Estudio* (págs. 9-66), realizado por Paloma Sánchez Miguélez y José Pablo Blanco Carrasco; *Coda* (págs. 67-76) desarrollado por Luciano Fernández Gómez; *Las Hurdes. Estudio de geografía humana* (págs. 77-712) y *Notas críticas* (págs. 713-739), epígrafes efectuados por Enrique Barcia Mendo.

El estudio introductorio desvela la figura del autor en un pequeño capítulo biobibliográfico en las que el lector puede informarse de la producción y difusión que la obra del hispanista francés tuvo en vida y póstumamente, tanto en ediciones francófonas como españolas. Con una división cronológica de sus textos a caballo entre España y Francia, su producción abarca diferentes géneros y temáticas que van desde el ensayo social y moral de *Le catholicisme et la societé* o *Le problème de léducation,* al estudio del misticismo español: *DomenicoTheotocopouli dit El Greco* (Hyperion, Paris, 1937).

Igualmente se detienen los prologuistas en el estudio del método aplicado en su tesis doctoral por Maurice Legendre quien combina perfectamente las aplicaciones historicistas con las antropológicas, salvando las innegables distancias temporales que existen desde la creación de la obra original. De este modo, la prosa del autor se aleja en ocasiones del academicismo propio de un estudio de investigación, dejando llevar su pluma por la cercanía de la gente con la que convive y de los espacios que describe. Sin

olvidar, igualmente, los apartados dedicados al análisis de la bibliografía existente entonces sobre su tema de estudio o la planificación y sistematicidad de sus esquemas previos de redacción. Lejos de estos contenidos puramente escolásticos, la influencia de la población, la economía, la identidad cultural y su organización social son algunos de los aspectos que acertadamente pasan a describir Paloma Sánchez Miguelez y José Pablo Blanco Carrasco en el estudio introductorio como punto de inicio para el lector de esta edición, en la que no podían faltar las alusiones a la versión cinematográfica de Buñuel sobre Las Hurdes.

Por otro lado, los apuntes que realiza Luciano Fernández Gómez sobre el texto son, en gran medida, una repetición del trabajo previo que bien podría haberse incluido conjuntamente, pues se basa principalmente en la colección de estudios *In memoriam* reunidos en 1955 por el Instituto francés en homenaje a la labor desarrollada por Maurice Legendre. No obstante, la escritura fresca de Fernández Gómez ofrece una lectura amena, no muy frecuente en trabajos de este tipo, donde la investigación sobre un trabajo de profundización provoca en ocasiones lecturas tediosas.

Sin ninguna duda, el mayor peso de la obra recae sobre su traductor (casi setecientas páginas) quien ofrece una versión muy ajustada del original. Destaca, a modo de ejemplo, la distinción tipológica de las grafías con las que realiza sus aclaraciones a lo largo del aparato crítico bajo el título: NOTA DEL TRADUCTOR, en las que se reconoce una lectura minuciosa del texto, que en ocasiones asemeja al tribunal del doctorando Maurice Legendre: *En las páginas anteriores Legendre había puesto en boca de Mileno la expresión "buey de labor". Ignaramos por qué razón ahora las atribuye a Maroto* (pág. 106). También es muy acertada la elección de la grafía "H" para referirse a las Hurdes y hurdanos utilizada por Barcia Mendo frente a la "J" dispuesta por Legendre, quien argumento su uso en la posible imposición de esta letra frente a la actual. Por otro lado, prefiere la anotación final para aquellas apreciaciones personales sobre la argumentación de Legendre, las cuales se comprenden entre las páginas 715 y 739.

Para terminar este apartado, no podemos dejar pasar por alto la oportunidad de sugerir al lector su acercamiento al *Estudio de geografía humana* que se acompaña de un mapa de Las Hurdes de 1926 (diferente a la actualidad), tablas explicativas y cuarenta y nueve sugerentes fotografías (pags. 675-706) que dotan al trabajo de un valor documental extra, entre las que destacamos *La boda de Martinandrán* (Fig. 26) o la imagen del tío Ignacio de La Alberca (fig. 49), cuya figura fue esencial para la tesis doctoral de Maurice Legendre.

Las conclusiones a las que llega el autor en su obra son una aportación fundamental para el conocimiento de la tradición cultural de la zona, así como para los estudios de cultura popular del siglo XX.

 ISSN: 1988-8430

Índice.

Editorial. 4

I.- Artículos. 6

Un ejemplo de evolución literaria: Romance de El prisionero. Francisco Javier Grande Quejigo. 7
Language Learning and MUDs: and Overview. Rosa Macarro Asensio..... 13
J. Swift, H. Melville y un cuento de Ana Lidia Vega: prostitución y metáforas de la migración. Gemma Delicado Puerto y Mercedes Rico García. 34
Comentario de textos teatrales: La mirada del hombre oscuro de Ignacio del Moral. José Soto Vázquez. 47
Inmenso estrecho: Obstacles to Achieving Post-inmigration Identity Change in Spanish Short Fiction. Ryan Prout. 66
La presencia de Afrodita y Eros en la música rock. Joaquín Villalba Álvarez. 78

II.- Creación Literaria. 90

Kurro (Francisco Javier Álvarez Izquierdo). 92

III.- Reseñas Bibliográficas. 98

José Soto Vázquez [Las Hurdes. Estudio de geografía humana]. 99

Índice. 102

 ISSN: 1988-8430