



nexo

nº 7 **REVISTA**
INTERCULTURAL
DE ARTE Y
HUMANIDADES
año 2010 **DE LA SECCION DE**
ESTUDIANTES
DEL IEHC

CANARIAS
SOCIEDAD, CULTURA Y ARTE

CÓMO COLABORAR

NEXO

Revista Intercultural
de Arte y Humanidades de
la Sección de Estudiantes
del Instituto de Estudios
Hispanicos de Canarias
Nº7 / 2010

EDITA

Instituto de Estudios
Hispanicos de Canarias.
Sección de Estudiantes.

DIRIGE

Darío Hernández Hernández

CONSEJO DE REDACCIÓN

Luis Gómez Santacreu
Iris Barbuzano Delgado
Jerónimo de Francisco Navarro
Iván López González
David Martín López
Óscar García García

FOTOGRAFÍA DE PORTADA

Mati de Taoro
detaoro.deviantart.com/gallery

DISEÑO ORIGINAL

:rec retoque estudio creativo
retoqueec.com

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Guille Gómez

Instituto de Estudios
Hispanicos de Canarias
C/Quintana, 18
38400 Puerto de la Cruz
S/C de Tenerife
Teléfono: 922 388 607
Fax: 922 383 731
iehcan.com
info@iehcan.com

IMPRIME

Imprenta Reyes

DEPÓSITO LEGAL

TF 1091/03

ISSN

1696-4691

El Instituto de Estudios
Hispanicos de Canarias no
se hace responsable de las
opiniones vertidas en esta
publicación

Envía tus artículos, reseñas u obras de creación al correo electrónico nexo.iehcan@gmail.com o, en CD, a la siguiente dirección de correo postal: Instituto de Estudios Hispanicos de Canarias, C/ Quintana, nº 18, Puerto de la Cruz (38400), Santa Cruz de Tenerife.

Los trabajos deberán presentarse debidamente ajustados a las siguientes normas generales de publicación:

1.- Los artículos deberán constar de un mínimo de cuatro páginas y un máximo de ocho con tipo de letra Times New Roman 12 y a espacio 1'5 de interlineado. Las reseñas constarán de un mínimo de dos páginas y un máximo de cuatro.

2.- La *cursiva* se empleará para los extranjerismos y para los títulos de libros y revistas. En el texto no se incluirán palabras subrayadas y se evitará resaltar palabras con el uso de las MAYÚSCULAS y de la **negrita**.

3.- Los títulos de los trabajos deben ir en letras mayúsculas. Debajo del título, el autor colocará su nombre tal y como desea que aparezca (uno o dos apellidos, etcétera).

4.- El texto debe ir lo más limpio posible, evitando símbolos extraños y raras tabulaciones. Cada nuevo párrafo se iniciará con sangrado y sin dejar doble espacio entre párrafos.

5.- Las citas que se incluyan deberán ir entre comillas angulares y en letra redonda, siguiendo el siguiente orden cuando deban entrecomillarse partes de un texto ya entrecomillado: «..."/..."/..."/..."/...». La supresión de alguna parte del texto citado se señalará con puntos suspensivos entre corchetes: [...]. Las citas largas podrán separarse en párrafo aparte con tipo de letra Times New Roman 10 y a espacio 1'5 de interlineado.

6.- Las notas deben ir a pie de página con numeración corrida a lo largo de todo el texto y con tipo de letra Times New Roman 10 y a espacio sencillo de interlineado. Se usarán en ellas, cuando proceda, las abreviaturas siguientes en letra redonda: op. cit. (*opus citatus*), ib. (*ibidem*), vid. (*vide*), p., pp. (página/s), ed., eds. (edición/es y editor/es), coord., coords. (coordinador/es), trad., trads. (traductor/es).

7.- La páginas de los trabajos irán sin numerar y sin ningún tipo de encabezado o pie de página especiales.

8.- El sistema de cita bibliográfica es el siguiente: **Cita de un libro:** Edelweis Serra, *Tipología del cuento literario*, Cupsa, Madrid, 1978, p. 177. **Cita de un capítulo de un libro:** Carlos Jiménez Arribas, «Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *El cuento en la década de los noventa*, Visor, Madrid, 2001, pp. 703-711. **Cita de un artículo de una revista:** José Manuel García-García, «El aforismo o la tradición de lo hiperbreve», *Quimera*, 222, 2002, pp. 20-24. **Cita de un artículo de un periódico o suplemento:** Rafael Fuentes, «Contra el personaje débil», *ABC Literario*, 2-11-1991, p. 15. En las **citas de los recursos electrónicos** se indicará la información necesaria para el acceso al documento correspondiente. Si se añade **bibliografía** al final de los trabajos, se seguirán estos mismos patrones de cita, pero ordenando las referencias alfabéticamente por los apellidos de los autores de la siguiente manera: SERRA, Edelweis: *Tipología del cuento literario*, Cupsa, Madrid, 1978.

9.- Si el autor desea ilustrar su trabajo con alguna imagen, le rogamos que nos la haga llegar como archivo adjunto o integrada en el texto. Las imágenes deberán estar liberadas de *copyright* ©.

10.- Todas las colaboraciones deberán acompañarse de un breve perfil biográfico y profesional del autor.

Realiza tus consultas y sugerencias dirigiéndote a nexo.iehcan@gmail.com o a info@iehcan.com.

Editorial.....	4
----------------	---

ARTÍCULOS

Mararía en la literatura, el cine y la música	
Javier Rivero Grandoso.....	5
Apuntes para una edición crítica de la obra de Julián Herraiz	
Luisa Chico Pérez y Fermín Domínguez Santana.....	10
Aproximaciones al tema de la insularidad en la cuentística canario-cubana	
Yanira Cabrera Suárez.....	16
El humor canario y sus similitudes con el humor dominicano	
Maritza V. Núñez Ureña.....	22
De Japón a Canarias. La introducción del Aikido en nuestras islas	
Eduardo J. Hernández Pérez.....	26

RESEÑAS

Poesía y modernidad en Canarias	
Iván Cabrera Cartaya.....	31
Crónica de Las Palmas hecha microrrelatos	
Darío Hernández.....	33
Notas sobre <i>Alrededores de «Liverpool»</i>	
Ramiro Rosón.....	38
Ensalada con niño dentro	
Antonio Jiménez Paz.....	42
Somatografía	
Mario Domínguez Parra.....	44

CREACIÓN LITERARIA

Tres poemas de Emily Dickinson	
Miguel Ángel Alonso.....	46
Coartada de las islas (partes 1 & 2)	
Joaquín Lameiro.....	47

ENTREVISTA

Luis Morera, voz que brota de la tierra	
Darío Hernández	48

Canarias nos exige a todos los canarios, especialmente en estos tiempos de crisis que corremos, un compromiso serio con su medio ambiente, su sociedad, su cultura y su producción intelectual y artística, en una línea de trabajo progresista que conduzca a mejorar la situación de todos y cada uno de los que en estas islas habitamos, y no ya sólo desde el punto de vista económico, sino también ético, puesto que se trata de poder valorar en libertad y democráticamente cuál es nuestro papel en el mundo y luchar por nuestros objetivos. Desde luego, no debería una sociedad dejar que sean unos pocos quienes decidan lo que se hace o se deja de hacer con el bienestar del resto ni contemplar pasivamente cómo estos pocos diseñan un futuro incierto para el conjunto; muy por el contrario, esta sociedad debería tomar las riendas de sus propias condiciones de vida y elaborar y ejecutar sus propios planes de futuro, los cuales, es lógico pensar, deben contribuir no a deteriorar aún más el medioambiente, sino a conservarlo, no a abandonar en manos extranjeras o a explotar inconscientemente sus recursos naturales, sino a gestionarlos solidaria y prudentemente, no a frenar el desarrollo de la economía y en sus diferentes sectores, sino a incrementarlo, no a limitar la inversión en sanidad, educación, justicia y empleo, sino a aumentarla, no a aceptar o a resignarse ante la explotación de otros pueblos y la vulneración de los derechos humanos, sino a luchar políticamente por su defensa, no a generar una población pobre en materia cultural, artística y científica, sino a potenciar el acceso de ésta a la cultura, el arte y la ciencia, no a crear leyes e impuestos que favorezcan a las clases privilegiadas y carguen contra las desfavorecidas, sino que impongan la igualdad y el equilibrio como valores fundamentales, etcétera, etcétera.

Este compromiso con Canarias del que hablamos es el que nos impulsó a abrir el séptimo número de nuestra revista a la colaboración por parte de todos aquellos investigadores y creadores dispuestos a aportar trabajos dedicados a asuntos relacionados con el pasado, el presente y el futuro de nuestras islas y los vínculos de éstas con otras realidades sociales, culturales y artísticas.

De este modo, del estudio interdisciplinario sobre la figura histórico-literaria de Mararía, perteneciente ya al imaginario colectivo de Canarias (Javier Rivero Grandoso), pasamos al examen de la obra del poeta tinerfeño Julián Herraiz, de la que pronto habrá una edición crítica (Luisa Chico Pérez y Fermín Domínguez Santana) y al análisis de las conexiones existentes entre nuestras islas y otros países como Cuba, República Dominicana y Japón, a través, respectivamente, de

la aproximación a la insularidad como tema literario tanto en la cuentística canaria como en la cubana (Yanira Cabrera Suárez), de la exploración de las similitudes entre el humor propio de los canarios y el de los dominicanos (Maritza V. Núñez Ureña) y de la incursión histórica en torno a la introducción del arte marcial del aikido en Canarias (Eduardo J. Hernández Pérez).

Asimismo, presentamos y profundizamos en las características de algunas de las últimas publicaciones críticas y literarias hechas en Canarias en el pasado año, con reseñas de obras tales como la antología de Miguel Martín titulada *Poesía canaria moderna (1868-1939)* (Iván Cabrera Cartaya), las actas de las «Jornadas Internacionales de Literatura y Crítica: Minificción Literaria» de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, editadas por Osvaldo Rodríguez Pérez bajo el título de *Los mundos de la minificción* (Darío Hernández), el ensayo de Jorge Rodríguez Padrón sobre la obra *Liverpool*, de José María Millares Sall (Ramiro Rosón), el libro de relatos del escritor tinerfeño José Ramallo titulado *Ensalada de canónigos* (Antonio Jiménez Paz) y el poemario *Animal perdido* de Miguel Ángel Alonso (Mario Domínguez Parra), autor venezolano afincado en Canarias desde 1998 y asiduo colaborador de nuestra revista, al igual que el escritor e investigador gallego Joaquín Lameiro, cuyos poemas, junto con los del primero, integran nuestra sección de Creación Literaria: «Tres poemas de Emily Dickinson» (Miguel Ángel Alonso) y «Coartada de las islas (partes 1 & 2)» (Joaquín Lameiro).

Cerramos esta nueva entrega de *Nexo* con la entrevista a una de las personalidades más destacadas dentro del panorama artístico canario contemporáneo como es la de Luis Morera, músico, pintor, paisajista..., que nos aporta su visión más íntima sobre la situación actual del ámbito social y cultural de nuestras islas.

La lectura de los contenidos de este nuevo número monográfico de *Nexo* favorece, sin duda alguna, el mayor y mejor conocimiento de nosotros mismos, de nuestra historia, nuestra actualidad y de las posibilidades de nuestro futuro. Esta séptima entrega responde, además, a los mismos principios y propósitos generales en los que se ha venido basando la actividad de *Nexo* desde su fundación: el apoyo y la motivación a los jóvenes investigadores y creadores y la apuesta por el desarrollo de las humanidades, la ciencia y el arte, siempre al servicio de la libertad de expresión y con el firme objetivo de garantizar responsablemente a nuestros lectores el acceso a la información y de satisfacer, en la medida de lo posible, sus necesidades e intereses intelectuales.

MARARÍA EN LA LITERATURA, EL CINE Y LA MÚSICA

Mararía es una de las obras narrativas más conocidas de Canarias, sin duda debido a la adaptación cinematográfica dirigida por Antonio José Betancor. A pesar de que la novela paradigmática de la generación a la que pertenece el autor, Rafael Arozarena, es *Fetasa*, de Isaac de Vega –título que da nombre al grupo literario que conforman estos dos autores junto a José Antonio Padrón y a Antonio Bermejo–, *Mararía* ha logrado permanecer en el imaginario colectivo como la principal obra debido a la enseñanza de esta novela en los institutos y, sobre todo, a que ha sido llevada a la gran pantalla. Tanto es así que la crítica, unánimemente, ha señalado incluso que a pesar de que *Mararía* es la más popular, *Cerveza de grano rojo* posee mayor calidad literaria. En el presente trabajo pretendemos abarcar la popularidad de *Mararía* a través de las diferentes manifestaciones artísticas en las que se ha tratado (la literatura, el cine y la música) para estudiar la perspectiva en la que se sitúan las obras de los diferentes autores¹.

La obra literaria surgió a partir de la experiencia de Rafael Arozarena en Lanzarote, cuando se trasladó desde Tenerife por motivos laborales. En Femés, lugar en el que sitúa la historia, oyó hablar de una mujer cuya belleza le había causado gran cantidad de desgracias, lo que sería el germen de su obra más conocida.

Mararía es, y resulta innegable, la novela de un poeta: «Ya la crítica se percató de que *Mararía* fue escrita por un poeta más que por un novelista. Y razón tuvo la crítica y razón tendrán ustedes si en el fondo de esa copa literaria encuentran más azúcar que sal. Porque *Mararía*, antes que novela, he pretendido que fuera una emoción. Emoción significativa, es decir, que conlleva una finalidad»². De hecho, el origen de la novela está en un romance que escribió el autor en su segundo poemario, *A la sombra de los cuervos* (1947), y que como su primera obra, *Romancero canario* (1946), no se ha reeditado por deseo expreso del autor, y por ello no aparece en sus *Obras Completas*. *Mararía* resulta la culminación narrativa de estas dos obras, en las que, como señala acertadamente María Josefa Reyes Díaz, aparece ya la recreación de la isla de Lanzarote que más tarde Arozarena utilizará en la novela³.

La película *Mararía*, dirigida por Antonio José Betancor, ha contribuido notablemente a popularizar la obra, pues se trata de una producción emblemática por contar con una fuerte participación canaria, desde la producción y el director hasta los músicos y numerosos actores. Sin embargo, no fue fácil llevar a cabo el proyecto: desde que la Sociedad Cooperativa Yaiza Borges acordó la compra de los derechos de la novela, en 1985, hasta que se estrenó la película, el 30 de octubre de 1998, transcurrieron trece años⁴. La implicación de las instituciones hizo posible la realización de la

1 Cabe mencionar que *Mararía* también ha sido adaptada al teatro, pero no podemos incluir la manifestación teatral porque carecemos de los textos, y tampoco hemos visto las representaciones. Estas versiones fueron realizadas por la Compañía Canaria de Teatro, dirigida por Toni Suárez, en 1985, y por la Asociación de las Artes Escénicas de Tejina, dirigida por Oswaldo Bordón, en 2005.

2 Rafael Arozarena, «Motivaciones literarias de Lanzarote», en Juan José Delgado, ed., *Caravane. Poemas y Prosas*, Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias, 1991, pp. 199-213.

3 María Josefa Reyes Díaz, *Análisis de Mararía, de Rafael Arozarena*, Tesina inédita, Universidad de La Laguna, 1984.

4 VVAA., *Jornadas Mararía. Homenaje a Rafael Arozarena*, Ayuntamiento de Haría y Cabildo de Lanzarote, 2001.



película, pues participaron en el proyecto la SOCAEM (Sociedad Canaria de las Artes Escénicas y de la Música), la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, y los Cabildos Insulares de Lanzarote y Gran Canaria, en una época en la que no era frecuente el apoyo económico a las producciones cinematográficas.

La película contó con la actuación de actores canarios y no canarios para, por un lado, no perder realismo en lo referente al acento, y por otro, tener actores conocidos que sirvieran de reclamo para el público. El texto original de Arozarena recibió numerosos cambios para ser adaptado a la pantalla, y entre esos cambios estaban los personajes de los dos actores masculinos protagonistas, ya que todos los hombres que en la novela pretenden conquistar a Mararía se reducen en la película a estos dos. Carmelo Gómez, actor con una larga trayectoria en el cine español y ganador del Premio Goya al Mejor Actor en 1994 por la película *Días contados*, encarna a Fermín Izaguirre, una recreación del doctor Fermín López, o Ermin Ló, como es conocido en el pueblo, un médico que procede del norte de España y llega a trabajar a Femés, en la isla de Lanzarote. Iain Glen interpreta a Bertrand, un personaje que solo aparece en la película, y en el que confluyen Manuel Quintero y el árabe, ambos personajes de la novela. Manuel Quintero es el padre de Jesusito, el hijo de Mararía, y el árabe es el hombre con el que se iba a casar la protagonista, pero que es asesinado por los hombres del pueblo que no soportan que un forastero se lleve a la muchacha de la que están todos enamorados. El cambio se debe a varios motivos: el principal es eliminar cualquier connotación racista, que en el texto está muy presente, como las referencias a San Marcial, «el santo que echó a los moros de la isla»⁵, pero también consigue con ello la introducción de un personaje que permite aprovechar la belleza de Lanzarote, pues

Bertrand es vulcanólogo. Además, la participación de un actor británico posibilita la comercialización de la cinta en el extranjero. De este modo, Bertrand es en la película el padre del hijo de Mararía, y la víctima de la furia y los celos de Fermín, que asesina al vulcanólogo al saber que este es el padre del hijo que espera Mararía y que piensa volver a Gran Bretaña y dejar sola a la mujer. El papel de Mararía, o María, lo interpreta la actriz lanzaroteña Goya Toledo, que obtuvo una nominación a los Goya como Mejor Actriz Revelación. Otro personaje destacado es el de Marcial, un hombre con deficiencias psíquicas genialmente interpretado por José Manuel Cervino, actor tinerfeño que ya había participado en numerosas películas y series de televisión. La película fue rodada en Lanzarote y Gran Canaria, y obtuvo varios premios, además de las cinco nominaciones a los Premios Goya: la ya mencionada de Goya Toledo, la de Mejor Guión Adaptado para Antonio José Betancor y Carlos Álvarez, la de Mejor Música Original para Pedro Guerra, la de Mejor Dirección Artística para Félix Murcia y la de Mejor Fotografía para Juan Antonio Ruiz Anchía, siendo esta última categoría en la única en la que *Mararía* venció.

El personaje de Mararía es presentado en la novela con mucho misterio, sobre todo al principio, cuando llega el narrador a Femés y los hombres le dicen que María es una bruja. He aquí una de las peculiaridades de la novela: el relato del narrador consiste en las historias que le cuentan los habitantes del pueblo sobre Mararía. El narrador, del que muy poco sabemos, es un forastero en Femés que no conoce las historias del pueblo. Pronto se entera de los rumores y las habladurías que indican que María es una bruja, como mantienen Pedro, Marcial y Alfonso el Cartero, pero es Manuel Quintero el que lo niega y comienza con la historia que completa todo el pueblo, esto es, recuerdan lo que pasó hace muchos años, cuando ellos aún eran jóvenes.

Este esquema narrativo se simplifica en la película, pues todo sucede de forma lineal, y es el personaje de Fermín

5 Rafael Arozarena, *Mararía*, Interseptem, Santa Cruz de Tenerife, 2003, p. 58.

Izaguirre el que conoce a María y se enamora de ella. Sin embargo, la aparición de un joven británico, Bertrand, complica ese amor.

María es una muchacha de gran belleza que despierta la atención tanto de los habitantes de Femés como de los forasteros, y celos y envidia en el resto de las jóvenes mujeres del pueblo. Ella desdén a los de Femés porque quiere un novio de fuera para poder salir de la isla, no quiere permanecer en ese pueblo toda la vida. Por eso, tanto en la novela como en la película, sus primeras relaciones van encaminadas a poder salir de Lanzarote. En el primer caso, se relaciona con Manuel Quintero, de la Aldea de San Nicolás, padre de Jesusito, y el árabe. En la película, a pesar de un inicial coqueteo con Fermín, con el extranjero Bertrand. Posteriormente, aunque solo en la novela, María se mueve por motivos económicos, guiada por su tía, que intenta emparejarla con Alfonso cuando vuelve de Cuba, al creer que ahorró dinero, y más tarde con Isidro, que, enamorado, intenta asegurarle el bienestar.

La belleza de María animaliza a los personajes masculinos, que se comportan como auténticos salvajes, y además funciona como generadora de desgracias, en especial en la novela, en donde el abanico de personajes masculinos relevantes es mucho más amplio, pues en la película apenas vemos los celos incontrolables de Isidro, que ataca a Bertrand, y el asesinato que comete el doctor Fermín Izaguirre. En la novela, en cambio, la belleza de Mararía genera continuamente desgracias: en primer lugar, a ella misma, pues le causa una infelicidad constante, y, en segundo lugar, a los hombres que intentan poseerla. Manuel Quintero, padre de Jesusito, debe alejarse en contra de su voluntad y de la de María, por el altercado que tiene con Isidro, que le obliga a huir de Femés. El ejemplo más claro es el árabe, que se va a casar con María, pero los celos y la envidia que despierta en los personajes masculinos de Femés, además de un manifiesto racismo, hacen que sea asesinado por Sebastián, Alfonso, Isidro, Marcial, Justo y Pedro. Otro caso es el de Isidro, que abandona Femés siguiendo los consejos de su madre, para que no se siga metiendo en problemas por María. Pronto intima con Lucía, sobrina y única heredera de La Cantarrana, aunque vuelve a aparecer en su vida María, a la que oculta su inminente matrimonio, pero esta se acaba enterando e intenta apuñalarlo. Isidro, como vemos, se hace cargo de la venta de su madre, por lo que se sobreentiende que sus planes de herencia no fructificaron. Tampoco puede el médico don Fermín López (no debemos confundirnos con el de la película) resistirse a la belleza de María y tiene muchas relaciones sexuales con ella, pero un día por sorpresa llega su mujer, de la que no había hablado a María. Esta se venga fingiendo ser violada por el doctor: su mujer cree a María y se vuelve a ir, por lo que Fermín ve su

vida arruinada y cae en el alcoholismo. Por último queda el sacerdote don Abel, que debido a las insinuaciones de haber copulado con María vertidas por el rico don Bartolo, lo agrede. Bartolo y sus amigos le dan una paliza, y termina dejando el sacerdocio debido a la suerte que corre María (que es también la causa de la locura de don Abel), ya que, ante el temor de ser violada por aquellos, se prende fuego y destruye su belleza maldita que solo le ha causado desgracias. Pone fin así a un físico indescriptible⁶ que le ha causado una vida infeliz, plagada de sufrimiento.

Por tanto, la brujería no es más que habladurías del pueblo, que en el sentir colectivo se entiende así, como los malos agüeros que ve Marcial en los cuervos o en la sombra que le da al niño, producto de las creencias populares. Sin embargo, en la película se aprovecha toda esta cultura popular de los sanadores y las brujas en el personaje de Herminia, que viene a ser una recreación de los personajes de la tía de María y seña Frasca en la novela. Herminia echa rezados para ahuyentar al mal, hace curas con hierbas y realiza conjuros para hacer que Fermín se enamore de María⁷.

El personaje de Mararía muestra muchas correlaciones con la isla de Lanzarote, que así define y justifica Jorge Rodríguez Padrón:

Lanzarote es la isla atrayente y sola; la isla de las entrañas rebeldes: sorpresa constante para quien la visita, sobrecogedora realidad para quien hurga en las entrañas de su vivir (o morir) lento, tal como sucede al personaje anónimo que busca la verdadera historia de la misteriosa María, la de Femés.⁸

Esa «sobrecogedora realidad» es lo que motiva al narrador a identificar la isla con la protagonista, presentada también con un halo de misterio: «La isla es como una mujer. Tiene su fertilidad y hay que defenderla del diablo. Para ello le cubren el cuerpo de arena de volcán, piedra ya quemada contra la que el fuego no puede.»⁹ Y previamente ha dicho: «El diablo es el sol, desde luego, y el hombre se acostumbra a luchar con él y a vencerlo, a veces. Las mujeres

6 En la letra de «Canción de María» de Pedro Guerra, tema principal de la película, también se alude a su belleza: «Nada se podía comparar a esa mujer».

7 La configuración de los personajes de la novela *Mararía* y sus relaciones entre sí han sido estudiadas por María Josefa Reyes Díaz en «El contexto de *Mararía*», en Germán Santana Henríquez y Victoriano Santana Sanjurjo, coords., *Studia Humanitatis in Honorem Antonio Cabrera Perera*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2002, pp. 297-311.

8 Jorge Rodríguez Padrón, *Una aproximación a la nueva narrativa en Canarias*, Aula de Cultura de Tenerife, Tenerife, 1985, p. 200.

9 Rafael Arozarena, *Mararía*, ed. cit., p. 219.



también. Las mujeres defienden sus carnes forrándolas con telas oscuras, con faldas muy largas y grandes sombreros de pleita.»¹⁰ Mararí, como Lanzarote, debe cubrirse de la fuerza del sol. Pero en su caso la imagen es todavía más potente, ya que María decide prenderse fuego para evitar la violación que había de sufrir. Así acaba con su belleza y se convierte en una especie de Ícaro o Lucifer¹¹ al que se refiere reiteradamente don Abel en su relato. Los habitantes de Femés no entienden este acto, incapaces de asimilar que María haya quemado su atractivo, y por ello aparecen todas las murmuraciones sobre su condición de bruja. Como afirma Reyes Díaz:

Todos los símbolos mitológicos y religiosos en la narración de don Abel están en función de asegurar y afirmar la leyenda en torno a María. Las alusiones a Ícaro, al apocalipsis, a los ratones, etc. Tienen como finalidad connotar la fatalidad arraigada en la mujer. Y aquí se enlaza con otra idea típica del cristianismo: la mujer como objeto generador del pecado, del mal.¹²

No obstante, el final de la película es distinto, algo más abrupto y precipitado, ya que Mararí no se prende fuego para evitar una violación, sino que se lanza a una hoguera al contarle Fermín que Bertrand no va a volver porque él lo asesinó.

La identificación de Mararí con la isla se hace explícita en la propia novela: «Mararí es larga y seca como la isla de Lanzarote.»¹³; y además, lo confirma el propio autor: «Mararí, a poco que se la observe, es también la isla de Lanzarote.»¹⁴ En la película la comparación se extrapola a todas las mujeres, y don Leandro comenta que «Esta tierra tiene fuego en el corazón y nieve en el semblante. También

lo dicen de nuestras mujeres».

Precisamente es el paisaje lanzaroteño uno de los grandes atractivos de la película, que capta muy bien las posibilidades de la geografía insular. Para ello, la profesión de Bertrand, vulcanólogo, es una ventaja, ya que permite mostrar los malpaíses de Lanzarote. La sequedad del terreno, aludida en la novela¹⁵, provoca asombro en Fermín Izaguirre: «Es sobrecogedor... Así debe ser el infierno»¹⁶. Por ello resulta todo un acierto la escena del asesinato de Bertrand, que muere en su mundo, entre los malpaíses, y es arrojado por una sima volcánica: Bertrand es tragado por la isla, es decir, ha muerto por Mararí.

También nos parece acertada la escena de la pérdida de Jesusito, el hijo de Mararí: mientras que en la novela el niño se ahoga en el mar, en la película se pierde en las salinas, una de las estampas típicas de Lanzarote, donde se sobreentiende que también muere ahogado. Dice Juan José Delgado que «Mararí es una novela que le da la espalda al mar»¹⁷. En efecto, el mar solo aparece en la novela de Arozarena en la bahía de los ahogados, lugar misterioso en el que aparecen las personas que se llevó el mar, y la playa en la que desaparece Jesusito. En la película, en cambio, la bahía de los ahogados tiene mayor relevancia, ya que no solo es el lugar en el que se ve a las personas que se perdieron en el mar, sino que además es el escenario del encuentro sexual entre María y Bertrand, y el de la confesión de Fermín, y por tanto, donde Mararí se arroja a las llamas.

Arozarena recuerda la imagen con la que Agustín Espinosa se refiere a Lanzarote, «tiene la forma de un caballo marino en actitud de saltar un obstáculo: las patas

10 Ibid.

11 María Josefa Reyes Díaz, op. cit., p. 8.

12 María Josefa Reyes Díaz, op. cit., p. 40.

13 Rafael Arozarena, *Mararí*, ed. cit., pp. 32-33.

14 Rafael Arozarena, «Aproximaciones...», ed. cit., p. 210.

15 Conviene leer el estudio que realizó Manuel Torres Stinga en la edición de *Mararí* que hemos citado.

16 Antonio José Betancor y Carlos Álvarez, *Mararí* (guión), séptima versión, 22/7/1997, p. 29.

17 Juan José Delgado, «Introducción», en Rafael Arozarena, *Novela (Obras Completas I)*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife / Las Palmas de Gran Canaria, 2006, p. 23.

delanteras encogidas aún bajo el vientre, preparándose la distensión que producirá el salto futuro»¹⁸, y la transforma: «Ahora estaba en Lanzarote, la más oriental de las Islas Canarias y era como si estuviese sobre el lomo de aquel perro flaco, aquel perro de cal y de arena.»¹⁹ Además, ya se había referido a Lanzarote con otra comparación con un animal, en este caso un camello:

Lanzarote amarillenta
como un camello africano.
Sobre tus gibas de fuego
mi corazón cabalgando.²⁰

Es una imagen que Arozarena repite en *Mararía* para describir una montaña cercana al Lomo de San Andrés: «Las cuatro higueras de seña Frasca estaban muy juntas, en la falda de una montaña como muchas por aquí, con el aspecto y el color de la giba de un dromedario»²¹.

Femés aparece representado en la novela como un pueblo oriental. En él aparecen resaltados dos espacios que tendrán importancia en el relato: uno es el cementerio, lugar trágico y de connotaciones negativas, que sirve de escenario para la pelea entre Isidro y Manuel, el mal agüero que tiene Marcial con Jesusito, el reencuentro entre Alfonso y María (y que tanto mal les haría a los dos) y, finalmente, el entierro de María; y el otro es la venta de Isidro y su madre, que es el punto de encuentro de los hombres del pueblo, adonde llega el narrador en la novela y el doctor Fermín Izaguirre en la película, y donde se celebran los bailes típicos.

La construcción de Lanzarote aparece en los primeros poemarios de Rafael Arozarena, como demuestra Reyes Díaz²². El autor muestra numerosos rasgos que mantiene en *Mararía*, como la comparación de la isla con el camello o la utilización de los dos colores con los que la adjetiva, el negro y el amarillo. *A la sombra de los cuervos* resulta el antecedente poético de la novela, y de ese modo se aprecia en poemas como «El paso de aquel inglés», donde se resalta la superstición del pueblo, o en «Por el camino de Uga», que presenta la leyenda de la Piedra Negra, el lugar donde ocurren los encuentros amorosos entre María e Isidro.

Por último trataremos brevemente la música compuesta por Pedro Guerra para la banda sonora original de la película *Mararía*. No nos extenderemos porque no se puede considerar que sea una obra autónoma, sino que

está al servicio de la versión cinematográfica, como demuestran los títulos de los temas musicales, claramente determinados por la escena en la que se introducían: «Usted querrá descansar», «Excursión», «Hola María», etc. En estas piezas Pedro Guerra no cae en la facilidad que hubiera supuesto componer malagueñas, isas o folías, y crea una música completamente original en la que mezcla lo culto, con la extraordinaria ejecución de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria dirigida por Adrian Leaper, y lo popular, con instrumentos típicos como las lapas o el timple, este último interpretado por el ya fallecido José Antonio Ramos.

Sin duda el tema más recordado es «Canción de María», interpretado por Pedro Guerra. Esta canción ha logrado instaurarse en la memoria de los habitantes de Canarias, que junto con la realización cinematográfica, ha contribuido a convertir la novela *Mararía* en una de las obras canarias más difundidas del Archipiélago. Porque, más allá de debates críticos acerca de la calidad de la emblemática novela de Rafael Arozarena y de su posición dentro de la obra del autor y de la literatura canaria, es indudable que *Mararía* ocupa un lugar destacado en el imaginario colectivo de los isleños.

§

Javier Rivero Grandoso es Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de La Laguna.



18 Rafael Arozarena, «Motivaciones...», ed. cit., p. 202.

19 Rafael Arozarena, *Mararía*, ed. cit., p. 12.

20 Rafael Arozarena, «Motivaciones...», ed. cit., p. 202.

21 Rafael Arozarena, *Mararía*, ed. cit., p. 208.

22 María Josefa Reyes Díaz, op. cit., pp. 8-10.

APUNTES PARA UNA EDICIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE JULIÁN HERRAIZ*

A lo largo del presente artículo, realizaremos unos breves apuntes sobre la vida y la obra de Julián Herraiz. Nuestra intención primordial es rescatar del olvido a un joven poeta de la primera mitad del siglo xx, que, a pesar de no estar completamente consolidado en estilo, muestra claramente señas de un valor literario que no merecen tal abandono. Por esta razón, nos centraremos en algunos aspectos de su obra sin por ello dejar de lado ciertas referencias a elementos interpretativos de la misma. Tampoco obviaremos el comentario de las ediciones de sus poemas y la repercusión de su muerte en la prensa local.

VIDA

Julián Herraiz Galdeano nació el 6 de mayo de 1925 en Santa Cruz de Tenerife. Sus padres fueron Julián Herraiz Malo y Piedad Galdeano Castro. El matrimonio tuvo tan sólo dos hijos, el mayor era Julián y la menor María del Carmen Herraiz.

Su vida transcurre mayoritariamente en la isla de Tenerife, salvo los períodos en que, por diversas razones, tuvo que residir en Gran Canaria y Granada.

Tras finalizar sus estudios y el servicio militar, comenzó a trabajar como empleado de banca hasta su repentina muerte.

Durante su vida frecuentó los círculos culturales de la ciudad de Santa Cruz y se relacionó con figuras relevantes del panorama literario y artístico como Enrique Lite, Rafael Arozarena, Julio Tovar, Manuel Castañeda González o Digna Palou, entre otros. Fue precisamente Digna Palou, con quien estaba comprometido el poeta, quien, tras la muerte de éste, hizo llegar los poemas inéditos de Julián Herraiz a Gerardo Diego.

Murió a los 23 años el 11 de septiembre de 1948 en Santa Cruz de Tenerife por problemas renales.

EDICIONES

De la obra poética de Julián Herraiz se conocen hasta la fecha dos únicas ediciones. La primera de ella corresponde al poemario *La mentira del agua* (Mástil, 1947), que el propio poeta publicó un año antes de su muerte y a la edad de 22 años bajo el auspicio del artista Alfredo Reyes Darías.

De *La mentira del agua* se editaron cien ejemplares numerados grapados a mano. Debido a la manufactura, algunos de ellos, como el correspondiente al ejemplar 81, contienen fallos de composición, con pliegos repetidos e invertidos. La impresión del libro corrió a cargo de la casa García Cruz.

El poemario consta de diez poemas, formados en su gran mayoría por un único soneto, excepto el titulado "Nocturno", que lo conforman dos de estas composiciones.

La siguiente edición de poemas de Herraiz aparece tras la muerte del poeta. Gerardo Diego, a quien habían llegado los escritos a través de Digna Palou, hace una selección, que publica en 1953. El libro, titulado *Alfabeto celoso*, se incluye en la afamada colección Adonais, de la que ocupa el número 91. Gerardo Diego añade al conjunto un prólogo en el que se lamenta de las circunstancias de la muerte del joven poeta y hace un breve comentario sobre los temas comunes y símbolos utilizados en sus versos. La razón de publicar el conjunto de poemas en la colección Adonais

* Este artículo forma parte de un proyecto de investigación que tiene como fin publicar la obra completa de Julián Herraiz, acompañada de un estudio preliminar. El grupo de investigación lo forman los filólogos Luisa Chico Pérez, Fermín Domínguez Santana y Javier Rivero Grandoso, con la colaboración de José A. Ramos Arteaga.

responde, según el propio Gerardo Diego, a que ésta

lleva un nombre que nos recuerda uno de esos casos prodigiosos y la inmortal elegía del amigo. Se diría que Adonais nació bajo ese signo helénico y romántico y que quizá por eso, sin querer o queriendo, de cuando en cuando, uno de sus libros menudos y ligeros alberga el cántico de un muchacho impaciente que se aleja al reclamo de la muerte temprana.¹

De *Alfabeto celoso*, Artes Gráficas Arges imprime en Madrid, a principios de 1952, una tirada bastante extensa que, por el número de ejemplares, debió de tener mucha repercusión en la época. Muy lejos de los cien de *La mentira del agua*, se realizan seiscientos ejemplares normales y ciento veinte más en papel especial; aparte, dos series, una de setenta ejemplares y otra de cincuenta para suscriptores de la colección. Por último, se imprimen treinta ejemplares de lujo, de formato mayor, para Gerardo Diego. En total 870 ejemplares que se distribuyen por los círculos culturales y académicos del país. Evidentemente la proyección de esta edición es muchísimo mayor que la de *La mentira del agua*, que prácticamente no fue conocida, como el propio Gerardo Diego afirma, “más que de sus amigos de Tenerife”².

El título de *Alfabeto celoso* responde a la selección del fragmento de un verso de Gerardo Diego. Concretamente uno de su poema titulado “Canción bis del juguete”:

Y ya aprendí el secreto
de componerte, ¡qué alegría!
Cada pieza en su sitio, otra vez viva,
entera, nueva, creada de mi mano.
Por fin di con la cifra
–alfabeto celoso de caudales–
que me abría el sentido de tu alma.
Qué bien. Y ahora podría...
Pero no, por si acaso se me olvida
y el juguete otra vez se vuelve enigma.

La elección de estos versos se debe a la gran admiración que Julián Herraiz profesaba por la poesía de Gerardo Diego. La intención del tinerfeño era utilizar parte de ese verso, “alfabeto celoso de caudales”, como título de su siguiente poemario. La

fatalista muerte prematura del joven impidió tal cosa. No obstante, Gerardo Diego respetó la última voluntad del poeta.

Alfabeto celoso, frente a los diez de *La mentira del agua*, cuenta con cincuenta poemas. Gerardo Diego los incluye en la selección según su fecha de creación. Por tanto, si comparamos la estructura de ambos libros, en *Alfabeto celoso* existe una reestructuración de los poemas incluidos en *La mentira del agua*, que no habían sido publicados por orden de creación, sino formando un conjunto según intención poética del autor.

De los diez poemas de *La mentira del agua*, Gerardo Diego recoge en su selección únicamente cinco. Son los titulados: “Nocturno”, “Fuente”, “Bahía de regreso”, “Remanso” y “La mentira del agua”. La mayoría de ellos se publican sin grandes cambios en esta edición, a excepción de pequeñas correcciones de acentuación y la adición de alguna coma, que no altera la significación anterior de los versos. Sin embargo, el poema “Remanso” es retitulado “Remanso mío”, y en el verso sexto se intercambia el final “que me anida” por “conseguida”. Quizá Gerardo Diego incluye este cambio porque tiene en cuenta una versión anterior del poema, ya que el compilador fecha este poema en 1946, dándose el caso, no obstante, de que, en la edición de *La mentira del agua*, que es de 1947, tanto el título como el verso ya aparecen corregidos. Esto viene a sugerirnos que Gerardo Diego optó por ignorar los cambios aparecidos en el poemario publicado en vida del poeta y dio más importancia a los manuscritos originales.

Más relevante es el cambio que se hace del poema “Nocturno”, que en *La mentira del agua* lo forman dos sonetos y en *Alfabeto celoso* uno solo. Gerardo Diego pudo confundir la separación entre sonetos con una separación entre poemas. No obstante, un estudio del poema, y el hecho de que de ser un poema autónomo sería el único sin título en *La mentira del agua*, nos revela que las dos partes mantienen una progresión temática que los unifica.

PRENSA Y HOMENAJES

Julián Herraiz fue un joven respetado y querido por sus compañeros de promoción. Prueba de ello es la repercusión que tuvo su muerte en la prensa de la época, particularmente en el diario vespertino *La Tarde*, que publicó numerosas notas de sociedad informando, por un lado, de la enfermedad del poeta. Por ejemplo en la nota del 9 de septiembre de 1948, que reza:

¹ Gerardo Diego, *Gerardo Diego y Adonais*, RIALP, Madrid, 1993, pág. 144.

² *Ídem*.

Ha ingresado en una clínica de esta capital, donde será sometido a una delicada operación quirúrgica, el joven poeta y estimado amigo nuestro don Julián Herráiz, que se encuentra gravemente enfermo desde hace algunos días. Le deseamos un pronto restablecimiento.

Y, por otro lado, también se hace eco de su muerte dos días después, en una nota bastante extensa:

En la madrugada de hoy dejó de existir en esta capilla, después de rápida enfermedad, el apreciable joven don Julián Herráiz Galdeano, cuya muerte [...], ha causado profundo pesar en el círculo de sus amistades, entre las que el extinto gozó siempre de especial aprecio por su espíritu bondadoso y bellas prendas de carácter.

El mismo ejemplar de *La Tarde* al que acabamos de hacer referencia, el del 11 de septiembre de 1948, contiene un extenso artículo de homenaje de Sebastián Padrón Acosta, monográfico de la figura del difunto joven poeta, que termina con las siguientes palabras: "Solamente porque eras bueno, y porque había en ti viril acento de poeta, y porque me unió a tu espíritu la más fina amistad, se abre sobre tu sepulcro este crisantemo estival".

Justo un año después, el 10 de septiembre de 1949, el periódico realiza un homenaje al poeta, dedicando una página entera a un artículo del mismo Sebastián Padrón Acosta, con la novedad de la inclusión de dos poemas inéditos, "Ausencia presentida" y "Ausencia eterna", entregados, según noticia del artículo, por Digna Palou. Estos dos poemas, que no habían aparecido en *La mentira del agua*, sí lo hacen en *Alfabeto celoso*, aunque sin correcciones relevantes, salvo el intercambio, en el último verso de segundo de

ellos, de la palabra "inmensa" por "tensa".

Aparte del poemario referido, la selección de Gerardo Diego y estos dos poemas incluidos en el diario *La Tarde*, hasta la fecha no se conocen otras ediciones de los poemas de Herraiz, ni poemas inéditos.

CÍRCULO DE AMIGOS

Hace unas líneas comentábamos el homenaje que el diario *La Tarde* dedicó al aniversario de la muerte de Herraiz. En él participan tres de los poetas amigos del tinerfeño, dos de ellos compañeros de generación.

El primero es Sebastián Padrón Acosta (1900-1953), de quien ya hemos hablado anteriormente. Padrón Acosta fue un escritor y crítico tinerfeño que desarrolló una importante obra articular en los periódicos *La Prensa* y *La Tarde*. Herraiz, según sus propias palabras, "ocupa digno lugar entre los poetas de su generación, que se han formado, principalmente, a la sombra de Juan Ramón Jiménez". Además, sostiene haber sido el "confidente de sus poéticas elaboraciones". "Me sorprendía ante la rapidez y facilidad con que trabajaba. Cada semana, el mensaje lírico de nuevas composiciones, que me leía, con ese júbilo primaveral con que se lee lo que con amoroso desvelo hemos creado en el tibio regazo íntimo de la soledad"³.

Acerca de los compañeros de promoción poética, en el homenaje de *La Tarde* se incluyen dos poemas elegíacos, uno de Manuel Castañeda González y otro de Julio Tovar.

Manuel Castañeda González (1921-2001), quien nació en Santa Cruz de La Palma, aunque residió desde niño en Santa Cruz de Tenerife, donde desarrolló la totalidad de su labor literaria, publicó poemas en

3 Todas las citas han sido extraídas del homenaje mencionado, "La ausencia presentida", aparecido en *La Tarde* el 10 de septiembre de 1949.



revistas canarias, peninsulares y venezolanas. Su obra se extiende hasta fechas más recientes, ya que *Acoso a la palabra* (1988) obtuvo premio de edición del premio de poesía Pedro García Cabrera y *A las puertas del mar* (1993) fue su último poemario. De su poema laudatorio, hay que resaltar las siguientes palabras que dedica a Herraiz:

Todo te llevas en total deshielo:
un corazón de novia en el desvelo
y un nombre virgen de doncel nacido.

Este último verso, a nuestro parecer podría aludir a la certeza del truncado futuro éxito poético del poeta.

Otro compañero de generación es Julio Tovar (1921-1965), de quien el novelista Emilio Sánchez-Ortiz ha afirmado recientemente que “ha sido mal tratado por la historia” y que su figura fue “esencial para comprender la cultura canaria de los años 60, y que tenía el poder de aglutinar a autores que su generación consideró como *la universidad paralela*”⁴. Tovar era el encargado del suplemento cultural del diario *La Tarde* y dirigió el rotativo a partir de 1958. Dedicó a Herraiz, entre otras, las siguientes palabras en su poema:

Eres tú el que cantas y el que sueñas lejano,
aunque tu cuerpo quede sin caminos precisos
yo te supe encontrar con tus viejas estrellas
cuando la noche única ha sabido vencerte.

[...]

Eres alma y silencio aunque no lo sepamos...

SENTIDO Y SÍMBOLOS

En cuanto a los aspectos formales debemos destacar el uso preferente del soneto por parte de Herraiz en este conjunto de poemas conservados, demostrando así que era la composición métrica en la que más cómodo se sentía el poeta. No obstante, no por ello dejamos de encontrar otras composiciones en romance o canciones, que parecen tener más un carácter experimental e incluso ser producto de la emulación de otros autores de la talla de Federico García Lorca. Además de las influencias del poeta granadino, podemos rastrear también influencias temáticas y simbólicas muy claras de varios autores españoles, como Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado,

Gerardo Diego, Jorge Guillén, etc. Igualmente, la calidad de estas composiciones varía constantemente entre poemas de gran riqueza expresiva y otros que llegan incluso a caer en la rima fácil, pero no debemos olvidar que se trata de los primeros poemas de un escritor joven que murió apenas cuando iniciaba su trayectoria poética.

Los poemas conservados datan de los años comprendidos entre 1945 y 1948, siendo sólo los incluidos en el poemario *La mentira del agua* los que fueron escogidos por el propio Herraiz, mientras que *Alfabeto celoso* responde a una selección de Gerardo Diego, que dejó fuera de la misma una parte de los poemas del primer libro de Herraiz. Atendiendo a esto, resulta evidente que el primer poemario responde a una intencionalidad poética del autor, a través de la cual podemos descubrir una unidad temática y sentido global. Sin embargo, esta unidad no es tal en el segundo poemario, donde concurren muchos aspectos de su primer libro sin tener esa finalidad o afán de proceso pleno. Por ello, la forma de acercarnos a ambos poemarios es un tanto diversa: el primero como obra plena, completada, que describe una búsqueda, y el segundo como elementos individuales que, aunque comparten rasgos comunes, no constituyen un proceso uniforme definido como tal.

Nos encontramos ante una poesía juvenil e ilusionada, que busca la pureza y la belleza en sí misma, sin caer en el verso oscuro y lleno de requiebros para encontrar una verdad que, para nuestro poeta, se encuentra de forma natural en el entorno isleño, en las cosas cotidianas. Herraiz utiliza muchos referentes de la geografía insular sin caer en el regionalismo. Todo lo contrario, lejos de sucumbir al canto o a la exaltación del paisaje circundante, éste es usado por el poeta tal y como harían los simbolistas que conocía muy bien, es decir, creando símbolos que nos trasladan a un nivel que supera la realidad y desvelando lo que él llamaría “la verdad”, que yace oculta en esas realidades sensoriales. De este modo, son muy recurrentes en sus poemas algunos símbolos como el *agua*, la *pedra*, la *voz*, las *manos*, los *barcos*, la *luna*... Y pocas veces aparecen concreciones como *El Teide*, las *palmeras*, los *cerezos*, los *abetos*... Lejos de ello, busca la generalización y la universalidad de sus símbolos, intentando crear una poesía que trate sobre valores eternos y no adscritos a un territorio o a un periodo. Busca lo universal y, aunque parte de su entorno insular, lo desposee de cualquier rasgo singularizador para convertirlo en algo genérico. En su poética, bajo la influencia simbolista, se establece una relación íntima entre poeta y naturaleza. La naturaleza es misteriosa

4 Extraído de la entrevista publicada en *El Día* del 1 de agosto de 2004. Disponible en la red: <http://www.eldia.es/2004-08-01/cultura/cultura0.htm> [consultado el 22 de mayo de 2010].

y oculta algo que la poesía es capaz de reconocer, y es la única que puede desvelar la verdad del agua que tanto ansía alcanzar el poeta. De igual manera, aunque encontramos un “tú” poético que toma formas femeninas la mayoría de las veces, no es nunca un “tú”, ni una mujer de rasgos precisos; al contrario, sus rasgos son vagos y por lo general aparecen asociados a la personificación y feminización de los elementos naturales a los que canta. De esta forma, el fluir del agua adopta rasgos femeninos o el propio Teide se transfigura en el cuerpo amado, sin llegar a ser nunca tal. Sólo en pocas ocasiones aparece la figura de un “tú” real personificado (como en “La llamaban”, “El libro que leímos juntos”, etc.) Los símbolos son muy recurrentes y se suelen organizar en juegos de opuestos (agua/piedra, voz/silencio, barco/arena...) como el tú y el yo que aparecen en la mayor parte de sus composiciones.

Atendiendo a estos símbolos y a la intención unitaria del primer poemario, podemos concluir que lo que subyace bajo estas composiciones tiene un valor eminentemente metapoético. Herraiz realiza un recorrido a lo largo de estos diez sonetos que van desde la búsqueda de la poesía, de la inspiración poética pura, “la verdad del agua”, hasta la aceptación de su carácter efímero, pasando por el anhelo de su encuentro, el éxtasis de su fusión y de reconocerse vehículo de ese poder superior a él, su fugacidad, la frustración de su abandono y, finalmente, la aceptación y el deseo de reiniciar la búsqueda de ese momento de plenitud que sólo es posible a través del encuentro con la poesía, que es esquiva e incapturable como el agua.

“La mentira del agua”, poema que abre y da nombre al poemario, se nos presenta como una declaración de intenciones de la búsqueda que va a guiar los pasos del poeta.

La mentira del agua es quien os llama,
quien moja vuestras manos, quien entrega
la voz del mar, la quilla que navega
y el pájaro de sombra por mi rama.
La mentira de agua se derrama
por el acento en flor que hay en mi vega.
Hoy ha nacido el mirto que no llega
hasta la orilla azul que me reclama.

La mentira tan solo. Como fuente
que no sabe que es piedra y de repente
escucha su silencio maniatado.

Piedra soy ahora yo, piedra silente
que sueña entre los surcos del torrente
verdad del agua para su cuidado.

Si continuamos nuestro camino por el poemario nos encontramos con “Nocturno”, donde podemos apreciar la aceptación de la poesía, de la inspiración poética, como algo efímero, un instante que lleva a la plenitud y después desaparece.

El bosque es esta noche nuestro amigo.
Verde noche de árboles sin frondas.
Bajo la luna las miradas hondas
se clavan en la carne que persigo.
Entre ramas de cielo estás conmigo
envuelta en las palabras de mis ondas.
Rimas te son mis brazos. ¡Cómo ahondas
la consonancia plena ya contigo!

Al marcharse la luna, el consonante
ha perdido los labios de la noche
y se ha roto en el bosque mi soneto.



Y en mis manos la rosa del instante
me ha dejado su olor como un reproche
porque aprendí en su cáliz tu secreto.

Tu nombre melancólico en el viento
repite el canto de mi labio breve.
Solo, voy por el aire que se atreve
a ser eco de ti, nube y acento.
¿Qué onda lleva al espacio mi tormento?
¿Quién copia pasos? ¿Quién mi centro bebe?
Yo, parado, sin mano que me eleve,
subo y bajo y aprendo tu momento.

Oír mi voz, tan alta, sin fronteras:
y al lloverme, brotar en mis laderas
la hierba fiel a paso que la humilla.

Bajo la luna abierta del sendero
mi silencio te guarda, y un navero
me surca derretido las mejillas.

Aparecen las imágenes antitéticas que crean la totalidad, como “verde noche de árboles sin frondas”. Pero de ese instante poético alcanzado en la fusión sólo queda el olor “de la rosa del instante”, como consecuencia de ese punto de plenitud poética alcanzada y finita que está condenada a ser un recuerdo. El poeta aprende su fugacidad y aguarda en silencio su regreso. Por eso la imagen del agua aparece sólo en el último verso bajo la forma de lágrimas. Esta vez no ha sido tan esquivada e inapresable y sólo cuando vuelve a iniciarse el proceso de búsqueda aparece nuevamente la eterna fugitiva a modo de tristeza.

El poeta se sitúa como esa piedra silente que necesita del agua, de su voz para convertirse en poesía, y únicamente unido a ella es pleno y se siente vivo. El resto del tiempo sólo le queda esperar a que ese nuevo momento de inspiración se apodere de él. Esa relación entre el mundo circundante y el poeta, el mundo donde subyace la poesía bajo la apariencia de una realidad concreta y el poeta que anhela aprehenderla, queda claramente manifestada en las imágenes del *mar* (o la *nave* en el mar) y la *arena* de la playa. Dos realidades muy próximas que no llegan a fundirse. El poeta se sitúa muchas veces en esa arena a la espera de que llegue la nave que le lleve de lleno a la mar. La realidad se convierte en imágenes simbolistas y, de este modo, el paisaje oculta un misterio que el poeta sí alcanza a descubrir, mientras que los demás pasan de largo por ella sin advertirla. La poesía está latente en todo lo que nos rodea, pero debemos estar despiertos para descubrirla tras el mundo de las apariencias.

Herraiz concebía la poesía como una realidad subyacente en el mundo que nos circunda y por ello la fusión entre el mundo natural y la poesía o el “tú” es constante. Ambos se difuminan en elementos de la naturaleza porque es la única forma de alcanzar la fusión y la armonía entre poeta y poesía, abandonando la razón y los cuerpos. Las manos son la única parte del cuerpo que tiene una presencia activa en sus poemas; a veces son manos creadoras; otras, las más, son manos que sostienen y guían al poeta elevándolo hacia el mundo espiritual, como podemos ver en “Tu mano”.

Sólo en los cuatro últimos poemas de *Alfabeto celoso* encontramos referencias, a modo de reproche, a la pérdida poética o de la amada, aunque el último poema no deja de tener un cariz de esperanza y optimismo.

Además de los poemas metapoéticos o eróticos, podemos encontrar también poemas dedicados a episodios infantiles, a Dios o elementos del medio que le rodea, pero tratados siempre de una forma generalizada, para lograr trascender de lo regional a lo universal. El afán de alcanzar un “todo” a través de la palabra poética es el elemento siempre presente en sus poemas.

CONCLUSIÓN

La figura de Julián Herraiz, dentro de la poesía canaria del siglo xx, hubiera significado, a nuestro modo de ver, un importante valor. Sus composiciones poéticas apuntaban a que, de haber podido seguir escribiendo, su poesía se habría colocado, posiblemente, entre las de otras plumas relevantes. En nuestro artículo hemos procurado realizar una introducción, muy breve, a ciertos aspectos de la vida y poesía del poeta. Esperamos con ello, y con la futura publicación de su obra completa, dar la relevancia que se merece a esta olvidada joven promesa de la poesía.

§

Luisa Chico y Fermín Domínguez Santana son Licenciados en Filología Hispánica por la Universidad de La Laguna.

APROXIMACIONES AL TEMA DE LA INSULARIDAD EN LA CUENTÍSTICA CANARIO-CUBANA*

El fenómeno insular da origen a todo un cosmos de indicadores, marcas que se proyectan en la sociedad y, en consecuencia, en las manifestaciones culturales de la misma. Es por ello por lo que dicho factor debe estudiarse no sólo como un fenómeno geográfico, sino como un fenómeno socio-cultural que ejerce una influencia determinante en la cosmovisión de los individuos. El presente artículo constituye la síntesis de una labor investigadora a lo largo de la cual se ha analizado un total de veinticinco obras cuentísticas con el fin de identificar, mediante ejemplos textuales concretos, estos signos derivados del contexto isleño, tratando de corroborar que la influencia de la insularidad en las expresiones culturales es un fenómeno innegable, y que sin el análisis de esta influencia un estudio sobre la producción literaria insular quedaría irremediablemente incompleto.

La identificación de patrones comunes en dos cuentísticas insulares divergentes como son la canaria y la cubana, cuyas sociedades difieren en sus experiencias históricas, antropológicas, sociales y artísticas, es el fin perseguido a lo largo del estudio, ya que la consecución de tal objetivo confirma la influencia de la insularidad en las manifestaciones literarias de estas sociedades fuertemente condicionadas por su naturaleza marina. De acuerdo con ello y con el fin de verificar las recurrencias temáticas identificadas en ambos imaginarios insulares, se expondrán paralelamente, y a modo representativo, muestras cuentísticas canarias y cubanas.

De entrada, es pertinente señalar que las marcas insulares en la cosmovisión isleña son complejas. El ser insular mantiene constante diálogo con un entorno que ofrece múltiples posibilidades de interpretación y de expresión estético-literaria. En este contexto, prevalecen dos visiones en permanente contraste de las que derivan todas las características que perfilan el fenómeno de la insularidad. Por una parte, una visión negativa, donde los límites ahogan al isleño, lo excluyen y lo sumen en la monotonía; por otra, una visión positiva, en la que la isla es refugio, proyección del continente o vergel ansiado por los turistas que, en muchos casos, buscan una huida o liberación del hastío existencial. Esta última visión parece oponerse diametralmente a la de isleño, pero este ser complejo, sorprendente en la posesión de los sentimientos más encontrados, se siente a la vez repelido y atraído por su territorio, entorno que no puede satisfacer sus ansias de libertad y de experimentación, pero del que tampoco puede desprenderse por su vinculación profunda y ancestral.

Desde la primera perspectiva, el aislamiento es un factor presente en las cuentísticas estudiadas y de este fenómeno se derivan otras características reconocibles a lo largo de la producción literaria objeto de análisis: la monotonía e inmovilidad, la soledad, la resignación ante la imposibilidad de cambio y la angustia por la búsqueda del "Otro". Se han recogido diversas muestras textuales canarias de esta marca insular en relatos como "El volcán" y "Chanito" de Luis León Barreto (*El mar de la fortuna*¹, 1986), "La rotura indemne" de Agustín Díaz Pacheco (*El cuento literario del siglo XX*

* Trabajo dirigido por el Catedrático de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Dr. D. Osvaldo Rodríguez Pérez.

¹ Luis León Barreto, *El mar de la fortuna*, Editorial Interinsular SA, Santa Cruz de Tenerife, 1986.

en Canarias², 1999), “La isla de los muertos” y “Ulat” de Bruno Mesa (*Ulat y otras ficciones*³, 2007) y “Refugios” de Isaac de Vega (*Conjuro en Ijuana*⁴, 1989). Sin embargo, la narración que sintetiza con mayor acierto estos ejes temáticos es “Islagonía”, perteneciente a la obra *Rastros sobre las olas* (2008) de Sabas Martín:

[...] soledad isleña: sumergidos en la inquietud: magma patético: atónitos de luz: crucificados en la transparencia: condenados a la contemplación o el abandono: la huida hacia el futuro que nunca acaba de hacerse presente: isla: isleños que levitan en brumosos aquelarres: sangrante perplejidad: extrañas ensoñaciones dominadas por la desidia: lava: petrificación existencial: para bien o para mal: isla que ata: isla que aísla: isla de inquieta angustia: isleño: isla a la deriva: aquí todos pagan en silencio: [...]⁵

El fragmento más representativo en torno a este tema en la cuentística cubana seleccionada forma parte del relato “Mar, mar, enemigo”, de la afamada obra de Guillermo Cabrera Infante *Así en la paz como en la guerra* (1960). En dicho relato la inmovilidad es tema central y el mar se define como cerco que sume al isleño en la reclusión:

Ahora, diez, quince años después, se ve de regreso a la isla, que ha sido siempre el accidente geográfico que más ha aborrecido, una porción de tierra más o menos limitada, rodeada de agua por todas partes, menos por arriba, excepto cuando llovía: una roca miserable, un escollo, una balsa inmóvil, una astilla del naufragio de la tierra firme aislada por el mar, una jaula de agua: una prisión.⁶

En la cuentística canaria actual se produce la reactualización del sentido de la insularidad, que trasciende a un nivel individual o personal. El hombre es isla entre su entorno, mar inabarcable que asfixia y limita. Este cambio de perspectiva es identificable en “Islas”, narración de Sabas Martín recogida en la

antología *Cuentos de la Atlántida*⁷ (2004), editada por Juan Carlos Méndez Guédez. Sin embargo, en relación con lo expuesto es ejemplar el relato “De qué isla me hablará Fabián” de Alicia Llarena (*Impresiones de un arquero*, 1991), en el cual la autora realiza una magistral conversión del hombre en ínsula: “Uno tiende a encerrarse en una limitada geografía que se transforma en isla, que atrinchera como las islas; yo estaba sola, ellos estaban solos, cada uno es isla misma con su propia soledad”⁸.

Si el aislamiento conlleva consecuencias negativas como soledad, resignación, monotonía e inmovilidad, la segunda posibilidad interpretativa de la isla supone una exaltación del mar, que deja de ser cerco para convertirse en ámbito de liberación y plenitud, visión particularmente importante en la experiencia vital del isleño. En este espacio el hombre insular encuentra la libertad que le niegan los constreñidos límites de la isla y halla su identidad frente a una sociedad contaminada, de pluridad étnica y cultural, en la que ya no se reconoce. Varios narradores canarios contemporáneos han plasmado esta plenitud que otorga el mar: David Galloway en “Las holandesas errando” (*El perfil de las esquinas*⁹, 2003), Víctor Álamo de la Rosa en “Sólo el mar, serenamente” (*Cuentos de la Atlántida*) y Rafael Arozarena en “El extraño caso del timonel” (recogido en la antes citada antología). En el fragmento seleccionado, perteneciente a esta última narración, se recoge la oposición entre el estatismo de la isla y el dinamismo y vitalidad del mar:

Nos habíamos apartado de la isla. [...] Estaba inmóvil, pétrea, quemada, vieja. Sus enormes arrugas formaban trágicos pliegues que señalaban su estúpida existencia a través de los siglos. La coronaba el silencio de una extraña muerte sobrenatural. El mar, por el contrario, estaba jubiloso. Se movía; hacía estallar sus cristales como pequeñas bombillas llenas de sol. Nos hacía guiñar los ojos, pasarnos la lengua por los labios, respirar fuertemente. Los peces voladores seguían la embarcación dando saltos prodigiosos. Se apoderaba de nosotros una entrañable sensación de vida ¡Ah, saltar, saltar ahora! ¡movernos!¹⁰

2 Juan José Delgado, *El cuento literario del siglo XX en Canarias (estudio y antología)*, Ateneo de la Laguna, Tenerife, 1999.

3 Bruno Mesa, *Ulat y otras ficciones*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2007.

4 Isaac de Vega, *Conjuro en Ijuana*, Editorial Mariar SA (Biblioteca Básica Canaria), Madrid, 1989.

5 Sabas Martín, *Rastros sobre las olas*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2008, pp. 148-149.

6 Guillermo Cabrera Infante, *Así en la paz como en la guerra*, Editorial Alfaguara, Madrid, 1994, p. 103.

7 Juan Carlos Méndez Guédez, *Cuentos de la Atlántida (Antología del cuento canario actual)*, T&B Editores, Madrid, 2004.

8 Alicia Llarena, *Impresiones de un arquero*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, col. Nuevas Escrituras, Islas Canarias, 1991, p. 14.

9 David Galloway, *El perfil de las esquinas*, Editorial Baile del Sol, Tenerife, 2003.

10 Juan Carlos Méndez Guédez, op. cit., p. 29.

Sobre la relevancia de mar en la experiencia vital del isleño, encontramos un relato cubano de gran interés: “La risa”, narración de Virgilio Piñera recogida en *Cuentos completos* (1999), en la que uno de los personajes plantea la procedencia marina de las distintas manifestaciones culturales de la sociedad de Cartago:

- A propósito —interviene Honorio—: ¿Han leído la última obra del profesor Mardok sobre el mar cartaginés? El profesor expone, muy sutilmente, que todo el *animus* de Cartago se hallaba concentrado en su mar. Leyendo su libro, uno se siente arrastrado a proceder como los cartagineses.

- De acuerdo —responde Orlando—; pero no hay que olvidar que también era un pueblo con su religión, sus leyes, su literatura...

- Concedido —dice Honorio—; pero todo eso «salía» del mar.¹¹

También en la cuentística canaria contemporánea es posible encontrar otras dimensiones significativas de la isla. Por una parte, la ínsula es templo de protección en el relato de Alberto Omar Walls, “Callejón del gato” (*Suaves cuentos de destrucción*¹², 2006). Por otra, el ámbito marino adopta una cualidad de espacio espiritual en narraciones de diversa índole, en las que destaca la recurrencia de la transformación del mar en laguna Estigia. Este proceso de mitificación aparece en el relato de Rafael Arozarena, “El extraño caso del timonel”, en “Gehena” de Isaac de Vega (*Gehena y otras historias*¹³, 1999) y en “Pedro Lobo” de Álvaro

Marcos Arvelo (*A veces comprendemos algo*¹⁴, 2005). Cualquiera de estos ejemplos nos remite a la tendencia recurrente de infundir un profundo sentido espiritual al mar, y, por ende, a atribuirle una vinculación con el más allá, próxima al sentimiento lírico de Jorge Manrique en sus *Coplas*.

De acuerdo con la visión positiva de la isla, se ha de destacar también su especial significación como foco de irradiación cultural y de reencuentro con otras tradiciones. Desde esta perspectiva abierta al mar,

14 Álvaro Marcos Arvelo, *A veces comprendemos algo*, Ediciones Idea, Tenerife, 2005.



11 Virgilio Piñera, *Cuentos completos*, Editorial Alfaguara, Madrid, 1999, p. 435.

12 Alberto Omar Walls, *Suaves cuentos de destrucción*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2006.

13 Isaac de Vega, *Gehena y otras historias*, Ediciones La Marea, Islas Canarias, 1999.

las ínsulas se convierten en enclaves especialmente afectados por los movimientos migratorios. Canarias, situada entre tres continentes, ha recibido durante distintos períodos de su historia afluencias europeas, americanas y africanas. La preocupación por la emigración es una cuestión que surca numerosas páginas de la literatura canaria actual y aparece en relatos como “En el camino de Kein” de Saro Díaz Monroy (*Cuéntales*, 1994), “De qué isla me hablará Fabián” de Alicia Llarena, “La última estación” de Cecilia Domínguez Luis (*Futuro imperfecto*¹⁵, 1994) y en la obra de Ángeles Teixeira Cerviá, *El sabor del pomelo*¹⁶ (2008). El isleño emigrante es un ser en conflicto: desea abandonar la esterilidad de su tierra y buscar nuevas posibilidades en otros horizontes, pero se siente profundamente vinculado a ella. Se ha escogido el relato de Saro Díaz Monroy, “Carta a un abuelo que se muere” (*Cuéntales*) como muestra representativa:

Naciste cuando dicen que se perdió Cuba, justo cuando la isla se ganó a sí misma. Años más tarde te marchaste para allá. Tu hermano no te esperaba con los brazos abiertos porque temía que criticases su gusto por la mucama negra con la que vivía, así que volviste al puerto y buscaste trabajo para pagarte el pasaje de regreso. Once años en La Habana, sí que tardaste en ahorrar, viejo.¹⁷

Vinculado al fenómeno migratorio se encuentra el ostracismo, ya que, debido a sus limitaciones geográficas, la isla se convierte en enclave idóneo para el exilio. Debido a su experiencia socio-política, el exilio en Cuba es un fenómeno que se realiza fundamentalmente hacia el exterior. Diversos relatos

reflejan esta circunstancia en la literatura cubana contemporánea. En la narración “Un jesuita para la literatura” de Virgilio Piñera (*Cuentos completos*), el exilio supone una muerte simbólica:

¿Quién era ella? Oye, no se ha muerto. Se acaba de ir. Apenas si ha llegado a Miami, y ya tú la entierras. [...] No debe matarse a nadie antes de que le llegue la hora. Y tú, sin tener en cuenta este precepto moral, la entierras de antemano. No; eso no está bien. Ella está en Miami. ¿Quién te dice si a estas horas no ha adquirido ya una casa parecida? No está muerta; está exiliada; es decir, no muerta del todo, pero medio muerta.¹⁸

Dentro de la visión de isla como torre de Babel donde confluyen los distintos pueblos, también podemos señalar la inmigración, fenómeno que despierta un interés especial en las sociedades isleñas. Aparece en narraciones canarias como “La señorita Yaiza (diario)” de David Galloway (*El perfil de las esquinas*), centrada en la inmigración desde las costas africanas, y “Búcaros antiguos” de Daniel Duque (*Catástrofes de baja intensidad*, 2005), relato en el cual se critica el rechazo al inmigrante, ya que el autor considera que el individuo que encuentra esperanzas en otra tierra queda en deuda de gratitud con el lugar que le acoge:

[...] venía proclamando que aunque era la primera vez que rompía su juramento y le echaba mano al sobre de los ahorros, no se arrepentía, “porque hoy he podido empezar a devolver a estas islas tantísimo como me han dado, me cago en la Santa Compañía, mayormente el que pueda sacar del hambre a la familia allá en mi tierra”.¹⁹

Por otra parte, y en relación con los movimientos migratorios, el turismo es un factor cuya relevancia en la economía de las sociedades isleñas ha acelerado el proceso de aculturación. Debido a la influencia que ejerce en los enclaves escogidos, la figura del extranjero y su tratamiento son aspectos recurrentes en las cuentísticas canaria y cubana. En *Cuentos*²⁰ (2009) de Rafael Arozarena varias narraciones definen al turista como motor que da origen a la acción del relato: “De paso” critica la dependencia del isleño respecto al extranjero y “Papagayos”

15 Cecilia Domínguez Luis, *Futuro imperfecto*, Ediciones La Palma, Madrid, 1994.

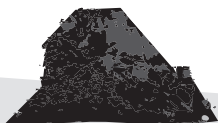
16 María Ángeles Teixeira Cerviá, *El sabor del pomelo*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2008.

17 Saro Díaz Monroy, *Cuéntales*, Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Tenerife, 1994, p. 54.

18 Virgilio Piñera, op. cit., p. 356.

19 Daniel Duque, *Catástrofes de baja intensidad*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2005, p. 61.

20 Rafael Arozarena, *Cuentos*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2009.



representa a la isla como espacio donde el turista encuentra el remedio a su hastío existencial. En las narraciones escogidas para ejemplificar esta marca insular destaca la interpretación de la isla por parte del turista como paraíso de placer, diversión y entretenimiento, en contraste con la visión de monotonía y aislamiento del ser insular. En el relato de Luis León Barreto, “Domingo” (*El mar de la fortuna*), un grupo de isleños conversan sobre su situación: la agricultura, la situación de los jóvenes que deben dedicarse a una industria extranjera, la actitud del foráneo...

La tierra yace a pocos metros de la travesía por donde cruzan autocares de turistas: las vidrieras atornasoladas casi no dejan ver sus gorros de paja, las camisas chillonas, las gafas oscuras, sus pieles embadurnadas de aceite, rezumantes de salitre.²¹

En “Balada de plomo y yerro” (*Así en la paz como en la guerra*), relato de gran reivindicación y crítica políticas, Guillermo Cabrera Infante realiza una descripción que ridiculiza al turista en Cuba, destacando el interés del extranjero por la diversión y el placer:

[...] tenía una apariencia simiesca y usaba una camisa amarilla con palmeras verdes y una gorra de visera larga verde y pantalones amarillos y zapatos de suelas dobles: estaba vestido con el eterno atuendo que los turistas traen cada vez que visitan La Habana, escogido con el mismo criterio del explorador que hace su primer viaje al corazón de la selva. Venía completamente borracho: dando tumbos y cantando una canción con una voz gangosa y acolchada.²²

Por último, hay que tener en cuenta que, debido a la influencia migratoria, las sociedades isleñas están sometidas a un proceso de aculturación permanente. Como contrapartida a este fenómeno inevitable, la reivindicación de las tradiciones se convierte en interés común para muchos autores isleños y es una

preocupación que se hace patente en la cuentística insular. Un ejemplo representativo de este afán de conservación cultural lo encontramos en “La rotura indemne” de Agustín Díaz Pacheco: “En medio de aquel calor para ricos [...] temió convertirse en un hombre urbano, sin tradiciones, roto, deshinchada la memoria, borrados los recuerdos. Un inválido sentimental, sin entrañas afectivas”²³. En el caso del archipiélago canario, la búsqueda de las señas de identidad tiene como prioridad la mitología en torno a las islas, a cuya ficcionalización han contribuido autores canarios de la talla de Tomás de Iriarte o Viera y Clavijo. En el ámbito del cuento canario actual, encontramos las referencias más destacables a estos mitos en *El mar de la fortuna* de Luis León Barreto. Aunque hay otros procesos de reivindicación como la atención al habla, a las prácticas tradicionales de las islas o al pasado aborigen, un elemento simbólico de la identidad canaria es el mito de San Borondón.

La mitificación literaria de esta isla es una cuestión que ha ocupado la atención de múltiples cuentistas canarios contemporáneos tales como Luis León Barreto, Agustín Díaz Pacheco, Sabas Martín y Anelio Rodríguez Concepción, pero resulta curioso cómo desde la otra orilla, Cuba, Dulce María Loynaz dedica un relato, “La otra isla” (*La memoria hechizada. Escritoras cubanas*, 2003, antología de Madeline Cámara²⁴), a la misteriosa ínsula nunca hallada. Puede que San Borondón represente un ideal en la cosmovisión isleña de lugar, origen o vergel, donde el ser insular se reconoce a sí mismo, ajeno a la presión exterior que le condiciona. Quizás por este motivo el canario Anelio Rodríguez Concepción en el relato “La bonanza”, de *La Habana y otros cuentos* (1990), nos ofrece la visión primigenia y pura del enigmático enclave:

[...] la isla de las islas es la isla de San Borondón, juego de luz, deseo o espejismo de espejos simples, la isla en el instante del origen, la tierra que surge en un tris y en un tris se va, dejándote en la boca un sabor a agua de hierbas o a beso primero.²⁵

21 Luis León Barreto, op. cit., p. 97.

22 Guillermo Cabrera Infante, op. cit., p. 56.

23 Juan José Delgado, op. cit., p. 163.

24 Madeline Cámara, *La memoria hechizada. Escritoras cubanas*, Icaria Editorial SA, Barcelona, 2003.

25 Anelio Rodríguez Concepción, *La Habana y otros cuentos*, Ediciones La Palma, Madrid, 1990, p. 49.

Bibliografía

AROZARENA, Rafael, *Cuentos*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2009.

ARVELO, Álvaro Marcos, *A veces comprendemos algo*, Ediciones Idea, Tenerife, 2005.

CABRERA INFANTE, Guillermo, *Así en la paz como en la guerra*, Editorial Alfaguara, Madrid, 1994.

CÁMARA, Madeline, *La memoria hechizada. Escritoras cubanas*, Icaria Editorial SA, Barcelona, 2003.

DELGADO, Juan José, *El cuento literario del siglo XX en Canarias (estudio y antología)*, Ateneo de la Laguna, Tenerife, 1999.

DE VEGA, Isaac, *Conjuro en Ijuana*, Editorial Mariar SA (Biblioteca Básica Canaria), Madrid, 1989.

-----, *Gehena y otras historias*, Ediciones La Marea, Islas Canarias, 1999.

DÍAZ MONROY, Saro, *Cuéntales*, Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Tenerife, 1994.

DOMÍNGUEZ LUIS, Cecilia, *Futuro imperfecto*, Ediciones La Palma, Madrid, 1994.

DUQUE, Daniel, *Catástrofes de baja intensidad*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2005.

GALLOWAY, David, *El perfil de las esquinas*, Editorial Baile del Sol, Tenerife, 2003.

LEÓN BARRETO, Luis, *El mar de la fortuna*, Editorial Interinsular SA, Santa Cruz de Tenerife, 1986.

LLARENA, Alicia, *Impresiones de un arquero*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, col. Nuevas Escrituras, Islas Canarias, 1991.

MARTÍN, Sabas, *Rastros sobre las olas*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2008.

MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos, *Cuentos de la Atlántida (antología del cuento canario actual)*, T&B Editores, Madrid, 2004.

MESA, Bruno, *Ulat y otras ficciones*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2007.

PIÑERA, Virgilio, *Cuentos completos*, Editorial Alfaguara, Madrid, 1999.

RODRÍGUEZ CONCEPCIÓN, Anelio, *La Habana y otros*

cuentos, Ediciones La Palma, Madrid, 1990.

TEIXEIRA CERVIÁ, María Ángeles, *El sabor del pomelo*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2008.

WALLS, Alberto Omar, *Suaves cuentos de destrucción*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2006.

§

Yanira Cabrera Suárez es Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.



EL HUMOR CANARIO Y SUS SIMILITUDES CON EL HUMOR DOMINICANO

INTRODUCCIÓN

Recién llegados a Gran Canaria, mi marido, de origen valenciano, y yo, dominicana, nos pusimos a mirar el programa En Clave de Ja. Mirábamos un *sketch* donde Chona intentaba consolar a Chano, quien temía perder su empleo. Mientras yo me partía de la risa al ver los gestos y las ingeniosas réplicas de la rubia para consolar al pobre sicólogo, mi marido, frustrado por no entender el *sketch*, no hacía más que criticar: “Qué vergüenza de *sketch*, en vez de decirle las ventajas del paro, debería decirle cómo encontrar un nuevo trabajo, ese tipo de humor ridiculiza al canario...”. Yo sabía que él no había comprendido que el gag sólo pretendía hacernos reír y no darnos una lección de civismo. Después de varias escenas cómicas de Panchita y Servando acompañados por Jacinta la fea, quien, milagrosamente, logró con sus movimientos arrancar a mi esposo un tímido je, je, je, se cansó y salió de la habitación afirmando que, si Chona me hacía reír, yo era tan boba como ella. Aunque me reí de su reacción, no la comprendí, hasta que con el tiempo me di cuenta de que a los peninsulares les era más difícil descodificar el humor canario que a mí. De ahí mi deseo de saber por qué siendo dominicana era más sensible al humor canario que el español medio. Este artículo nace del deseo de responder a esa pregunta. Y lejos de ser un estudio profundo sobre el humor canario, es una simple reflexión, que basándose en algunos *sketches* del programa cómico En Clave de Ja, nos permite descubrir lo que a mi parecer son los puntos de convergencia entre el humor canario y el dominicano.

LA BASE LINGÜÍSTICA, CONDICIÓN *SINE QUA NON*

Durante mis años de lectora de lengua española en Francia tuve la agradable sorpresa de descubrir el humor español a través de los libros de texto. Gracias a las películas y programas españoles que llegaban a Latinoamérica, supe desde mi infancia que los españoles eran un pueblo muy gracioso. Sin embargo, no me esperaba encontrar viñetas de Mortadelo y Filemón en un manual escolar. Ni mucho menos encontrar referencias cómicas en lugares tan insospechados como un editorial del *ABC* o en los artículos de la muy seria revista *Vocable*. En general, los textos de los manuales de español venían plagados de frases cómicas o describían situaciones que me provocaban enormes carcajadas. Mis pobres estudiantes, la mayoría con buen nivel de español, permanecían impasibles, seguramente preguntándose: “Y esta ¿de qué se ríe?” Era evidente que hablar español no bastaba. Para comprender el humor, había que dominar las sutilidades de la lengua.

Los peninsulares comparten con el canario el castellano, pero el geolecto del extremeño, del madrileño o del manchego no tiene nada que ver con el del canario. Por el contrario, para un dominicano, el habla canaria no necesariamente es un problema mayor. Evidentemente hay diferencias entre las variaciones lingüísticas de los unos y los otros. Pero los dominicanos también cogemos la *guagua*, remplazamos *haya* por *haiga* y comemos *arvejas*. Nos encanta *despellejar* con nuestras críticas a la vecina antipática, y alguna vez alguien nos ha partido el *jocico* o nos ha dicho “salpica pa’llá”.

De hecho, el diccionario peninsular-canario de Carmela¹ me es bastante familiar, y mientras más raro sea el término más me hará reír, pues me recordará, en la mayoría de los casos, voces que previamente solo había escuchado en mi país. Es cierto que hay palabras o expresiones que no logro entender, como la interjección *ño*, pero en general son pocos los términos utilizados por los actores de Instinto Cómico que me son totalmente ajenos.

En cuanto a las connotaciones es igual. Cuando Chona dice: “Jacinta, coño, te he dicho que te anuncies”, lejos de escandalizarme o de considerarla grosera, pienso que es una persona de lenguaje llano y florido como todo canario que se precie de serlo. Y es que en mi país, como en las islas, *coño* es una mera interjección que no es particularmente vulgar como en la Península. En un *sketch* divertidísimo, ese monumento al humor canario que es Manolo Vieira² lo resume así: “El *coño* peninsular es un vocablo agresivo, seco y duro, mientras que en Canarias es suavito, amoroso, dulce”³. El *chacha* de Chona, o el “mi hijo” de Panchita, también tienen la misma connotación familiar en Santo Domingo. Esto muestra que los canarios comparten con los dominicanos, no solamente una forma de decir las cosas, sino una manera de percibirlas.

LA PERCEPCIÓN DE LA REALIDAD

“No habitamos un país, habitamos una lengua”, decía el filósofo rumano Emil M. De Ciorán. De ahí que pese a encontrarse en puntos geográficos distintos, las islas Canarias y el Caribe hispano comparten un pasado histórico y un legado cultural muy parecido. Mezcla de guanches y españoles, los unos; de africanos, taínos y españoles, los otros, la identidad cultural española es el denominador común de canarios y dominicanos. Esto se refleja en la gastronomía, la música, las creencias religiosas, las tradiciones y sobre todo la lengua. Si creemos al lingüista francés Jean Calvet, cada lengua es una visión del mundo. De modo que, como dijimos previamente, las expresiones mismas de nuestros geolectos respectivos invitan a reírnos de nuestros mundos tan lejanos y cercanos a la vez. Las limitaciones geográficas impuestas por el mar que nos rodea, la inestable situación económica, la cohabitación con personas de países diferentes,

la configuración familiar... En fin, compartimos una serie de parámetros que tienen como consecuencia una visión común de nuestra sociedad y una misma manera de interpretar la realidad que nos rodea.

Para nosotros no hay tema tabú. No hay cuestiones serias o intocables, en nuestros códigos del humor todo vale si se trata de reírse un poco. La desgracia, la enfermedad y hasta la muerte pueden darle riendas sueltas a nuestra risa. Si no, que le pregunten al típico grupito, sobre todo de hombres, que en los velorios apoya a los dolientes... ¡contando chistes en un rincón! Esta costumbre puede sorprender a muchos, pero nuestra forma de concebir la muerte es gozando de la vida. “El muerto al hoyo y el vivo al bollo”, decimos para recordar que, pase lo que pase, tenemos que seguir viviendo.

En nuestra idiosincrasia, cualquier tema puede ser motivo de risa. La censura y el mal gusto son relativos. Los eructos, pedos, el estreñimiento y los olores corporales suelen aparecer en los *sketches* como lo que son, algo muy normal. El *sketch* del ginecólogo y Jacinta⁴, que además de fea huele mal, no parece chocar a nadie. Y si algún oído puritano osara criticarlo, me imagino que será después de haberse partido en dos de tanto reírse. A propósito, los gags de Jacinta reúnen tres detonadores de las risas canarias y dominicanas, según nuestra manera de concebir el humor: los olores corporales, el sexo y el físico. El humorista dominicano, Ramón Asencio, hacía un *sketch* sobre un haitiano que mareaba las flores por el olor de los sobacos. En cuanto al sexo, Josito “el negro” no deja de pavonearse de lo experto que es en el tema, mientras Pancha recrimina al pobre Servando exactamente lo contrario. Lo mismo hacían “la vieja y el viejo”⁵ en las comedias dominicanas. La falta de sexo ha dado dos personajes muy similares, a pesar de estar separados por ocho mil kilómetros: Cástulo y Jacinta. Al primero (un mancebo dominicano sorprendentemente tan anticuado y feo como la canaria) todo le salía mal, ya que el “queso” provocado por su inactividad sexual le había atrofiado el cerebro. La segunda, pese a ser inteligente y atrevida, tampoco consigue tener relaciones sexuales, porque el aliento a ajo y la fealdad no la dejan levantar nada. Su desesperación es tal que

4 Yanelly Hernández, o sea, Jacinta la fea. *Sketch* del programa del 14/12/08.

5 *Sketch* de una escena de matrimonio, en la cual una pareja de ancianos discutía por todo, incorporando a la disputa a los personajes secundarios que aparecían en escena. Al final los dos tórtolos terminaban besándose mientras a su alrededor todos se peleaban.

1 *Sketch* donde la actriz Yanelly Hernández, o sea Carmela, recoge en un diccionario las voces particulares del habla canaria.

2 “El *coño* canario”, *sketch* de Manolo Vieira: <http://www.youtube.com/watch?v=KjkVoFQlyfl>.

3 *Ibidem*.

cualquier ocasión es buena para repetir el estribillo: "Quiero un hombre, yo necesito un hombre".

La apariencia física es aquí y allá una fuente de humor inagotable. Mientras en Suecia se ríen de la falta de comunicación de sus ciudadanos y los ingleses de las absurdidades de la vida, nosotros nos reímos sutilmente del gordo, del jorobado, del gago, del negro, del viejo, de la rubia; en fin, que nadie se salva. Burlarnos del otro es nuestra especialidad, sobre todo del vecino inmediato, que en Canarias es el gomero, el africano, el magrebí o el peninsular. En Santo Domingo nos burlamos del cibaño⁶, del haitiano, del portorriqueño y hasta del norteamericano. Hago un *mea culpa* confesando que nos reímos del otro, pero, si sirve de consuelo, también nos ridiculizamos a nosotros mismos. Carmela con su diccionario, la Chona y su Kevin *Cojner* hiperactivo, su madre desquiciada y su volatizado marido, junto a Chano, medio pijo, medio gay, y a Pancha, grosera, curiosa, pero buena como el pan, con su marido Servando, reservado y sumiso a su mujer, son todos estereotipos de la sociedad canaria. El equipo de Instinto Cómico lo componen canarios que se burlan de ellos mismos⁷. En cuanto a los dominicanos, los humoristas del Show del Mediodía, y de La Opción de las 12, todos dominicanos, no paran de burlarse de nuestra forma de hablar el español sin *s* al final de las palabras y de la *l* que no deja de remplazar la *r*. También se burlan de nuestra eterna confianza en los políticos y de la simpleza de nuestra gente. Balbuena, personaje popularizado por

6 Habitantes de la región del Cibao. Remplazan la *i* o la *y* por la *r* o la *l* y viceversa. Así que al hablar pueden soltar frases como: "Tengo que cocinai pero en la casa no hal acerte".

7 Chona, Lili Quintana; Jacinta, Yanelis Hernández; Servando, Javier Peñapinto; Chano, Juanka; y Pancha, Nieves Bravo, conforman, junto a otros, el grupo Instinto Cómico.

el fenecido Luisito Martí, era una parodia del eterno buscavida dominicano cuyo sueño es irse "pa' Nueva Yol", o sea Nueva York.

Nuestros gestos, nuestra impuntualidad y nuestra dejadez enriquecen los libretos de las comedias. En esto de autoescarnecerse los dominicanos no tenemos parangón. Siendo mayoritariamente negros y mulatos, los chistes racistas nos hacen reír hasta desencajarnos la mandíbula. Además, para nosotros, como para los canarios, los homosexuales, los curas, la crisis económica, el paracetamol y hasta el zapatazo de Bush pueden ser objetos de broma. ¿Y por qué? Simplemente porque en los códigos de nuestro humor los límites de lo políticamente correcto son muy amplios. Los militares, los políticos, los funcionarios, también se llevan lo suyo. En fin, no hay autoridad que se imponga sobre nuestra risa. Mientras en Brasil se les prohíbe a los comediantes parodiar a los políticos⁸, Cacheíto sigue imitando a Leonel Fernández, y según se dice hasta el presidente mismo se ríe de sus parodias!⁹

EL SENTIDO DEL HUMOR INNATO

Los isleños, tenemos fama de poseer una gracia innata. Los canarios, por ser españoles, tienen una relación privilegiada con la alegría. Aparte del humor inglés, intrínsecamente basado en los juegos de palabras y en lo irracional, los demás europeos no son conocidos especialmente por su sentido del humor. El francés se ríe de vez en cuando, sobre todo del

8 *Vid.*, "Los humoristas malhumorados marchan en Brasil", *Sí, Se Puede*, 28/08/10, p. 9.

9 Es interesante notar que en la década de los 80-90, durante los últimos años de presidencia de Joaquín Balaguer, cuyo punto fuerte no era precisamente humor, el comediante Cuquín Victoria nunca fue importunado por la policía a pesar de las hilarantes comedias a costa del mandatario.



otro, aunque la autoironía comienza a estar de moda¹⁰. A los alemanes, como sabemos, se les acusa de estar enemistados con la jocosidad. De hecho, ellos mismos dicen que los dos libros más cortos del mundo tratan sobre la cocina inglesa y el humor alemán. Así pues, exceptuando a los portugueses, que tampoco son muy risueños que digamos, sólo los italianos comparten el sentido del humor de los españoles. En la mayoría de países europeos hay una tendencia a considerar la risa como falta de seriedad.

Como sabemos, el canario heredó la gracia del español, sobre todo del andaluz, y la combinó con su realidad imprevisible y alegre para obtener esa chispa que le caracteriza. En cuanto al dominicano, España le legó el gozo de vivir despreocupadamente, mientras que África le transmitió la naturalidad de su risa sincera. Leopoldo Sedar Senghor decía que la razón era helena mientras que el sentimiento era africano. Era su manera de explicar esa espontaneidad africana a la hora de expresar su sentir. De la mezcla de esos dos ingredientes surgió ese “melao” dominicano; esa gracia y resignación que le permiten reírse en cualquier condición por lastimosa que sea.

Definitivamente, canarios y dominicanos compartimos una lengua, una forma de mirar la vida y un pasado histórico similar. Pero sobre todo compartimos un sentido del humor único. Tenemos una risa fácil y una gran generosidad. El mismo dominicano que se ríe de una persona que resbala en la calle le ayuda a levantarse

y le lleva al hospital si es necesario. El canario que se ríe de la indumentaria del árabe o del acento del africano, les da una ayuda económica o moral cuando la necesitan. Y es que reírnos forma parte de nosotros, independientemente del contexto. El buen humor nos acompaña donde vayamos y echamos mano de él a la más mínima ocasión. Aún me río cuando recuerdo aquella vez en que viajaba en una guagua de Las Palmas de Gran Canaria. Iba para la estación de San Telmo, comúnmente llamada El Hoyo. Como no estaba segura de haber cogido la línea adecuada, entre nerviosa y despistada le dije al conductor: “Señor, yo voy para El Hoyo”. Este, con un dejo de malicia y una gran sonrisa, me respondió: “No te preocupes mi hija, que para allá vamos todos”.

§

Maritza V. Núñez Ureña es Doctora en Lengua y Literatura Francesa por la Universidad de Las Antillas y de la Guayana Francesa y profesora asociada del Departamento de Traducción de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

¹⁰ Pierre Desproges, un humorista francés, decía que la diferencia entre el humor inglés y el francés era que el primero se reía de lo absurdo y las fatalidades de la vida, y el segundo de su suegra. Antes el humor francés consistía en burlarse acerbamente del otro: del judío, del árabe, del marsellés, del parisino o del africano. Pero las querellas sobre el racismo cambiaron la tendencia. Hoy día Dany Boon y Jamel Debbouze, entre otros, han puesto de moda la autoironía.



DE JAPÓN A CANARIAS. LA INTRODUCCIÓN DEL AIKIDO EN NUESTRAS ISLAS

En nuestra historia reciente, un ser humano extraordinario llamado Morihei Ueshiba (1883-1969) —que nació y vivió en una turbulenta época en la que su país, Japón, se encontraba en pleno proceso de modernización—, después de su experiencia y estudio profundo del *budo*¹, estableció las bases filosóficas y técnicas de un arte marcial moderno, que afrontaría las exigencias del siglo XX y que se adaptaría, por tanto, a las nuevas necesidades físicas y espirituales de sus contemporáneos, las cuales, desde luego, eran distintas a las de sus antepasados.

Así pues, con un amor inquebrantable por las artes marciales tradicionales y dispuesto a revitalizar los aspectos espirituales de las mismas, se marcó un firme objetivo: la búsqueda del verdadero *budo*, desvinculándolo de sus elementos más combativos, violentos y competitivos, lo que se conseguiría a través del entrenamiento constante. A ese conjunto de aptitudes y formas las llamó *Aikido*.

¿QUÉ ES EL AIKIDO?

En esencia, se trata de un exponente moderno de las artes marciales. La denominación oficial de Aikido data de febrero de 1942. Su propio nombre contiene los términos que lo definen: *Ai*: ‘armonía, unión o coordinación’, *Ki*: ‘espíritu o energía’ y *Do*: ‘método o camino de vida’.

El objetivo principal del Aikido, y quizá su más destacada peculiaridad, consiste en desarrollar la capacidad del aikidoka para la neutralización de las agresiones de los atacantes evitando, en la medida de lo posible, causarles un daño excesivo y desproporcionado y empleando para ello técnicas de inmovilización o proyección. Sin embargo, el Aikido es mucho más que un método de autodefensa o defensa personal, pues es, en sí, una auténtica disciplina capaz de coordinar las energías vitales y de armonizar el carácter y la personalidad del individuo con sus conductas y comportamientos cotidianos. De este modo, posee en sus mismos fundamentos un riquísimo mensaje ético.

Resulta muy interesante encontrar en la historia general de las artes marciales tradicionales, ideadas originalmente para infligir daño y dar muerte a los enemigos en el campo de batalla, una disciplina marcial que se haya transformado en *budo*, es decir, en una vía o camino de autodescubrimiento, y que se haya dedicado quizá más al desarrollo integral del ser humano, mediante la armonización de la mente, el cuerpo y el espíritu, que al perfeccionamiento de las técnicas de combate, o, cuando menos, a la combinación equilibrada de una y otra cosa.

Actualmente, el Aikido se encuentra en una privilegiada situación en cuanto a lo que a su auge y poder de difusión social se refiere, sumándose a su práctica y a su estudio, según revelan los datos estadísticos, cada día más personas. En una sociedad que aplaude la violencia de forma alarmante, el mensaje pacificador del Aikido viene a arrojar luz sobre el caos en el que cada vez más a menudo se ven envueltos los individuos, contribuyendo a mejorar y equilibrar sus existencias a través del camino del autoconocimiento.

LOS INICIOS DEL AIKIDO EN ESPAÑA

La introducción e inicios del Aikido en España nos remonta a finales de 1967, con la llegada a nuestro país, desde Tokio, de Yasunari Kitaura (8º Dan)², Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Waseda, en Tokio, y Doctor por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis doctoral titulada *El sistema imaginativo de “El Greco”*, y que tuvo la fortuna de poder formarse como aikidoka con el fundador Morihei Ueshiba, aunque

¹ Se traduce habitualmente como “artes marciales japonesas”, pero el concepto de *budo* encierra, en sí mismo, la profundidad del estudio y la actitud para el crecimiento personal, es decir, el entendimiento de las artes marciales como vías de autodescubrimiento y caminos de vida.

² Las graduaciones técnicas, Dan, que aparecen en este artículo al lado del nombre de cada uno de los maestros de Aikido se corresponden con las actuales.



fundamentalmente con el hijo de éste, Kisshomaru Ueshiba (1921-1999), en el Aikikai Hombu Dojo de Tokio³. Como representante en España del Aikikai Hombu Dojo, comienza a impartir y compartir sus conocimientos de Aikido en el mítico gimnasio Coyrema en Madrid.

Desde sus inicios, es la Federación Española de Judo y Disciplinas Asociadas (FEJYDA), fundada en 1965, del Consejo Superior de Deportes (la antigua Delegación Nacional de Deportes), la que tomaría las riendas direccionales de la disciplina, creando para ello el Departamento de Aikido, cuya dirección técnica fue llevada a cabo por el Maestro Yasunari Kitaura. Su amplia y destacada tarea de difusión, con Madrid como centro, se extendió en numerosos puntos del territorio nacional (Barcelona, Bilbao, San Sebastián, Valencia, etcétera). Es concretamente en Barcelona, en el año 1970, donde se organiza el primer curso de la historia del Aikido en España, con la dirección e instrucción de los Maestros Nobuyoshi Tamura (1933-2010), Yasunari Kitaura y Tada Hiroshi (1929).

En cuanto a la presencia del linaje Ueshiba en España, el segundo *Doshu*⁴, Kisshomaru Ueshiba, visita la Península Ibérica por primera vez en el año 1988 para la conmemoración del 20º aniversario (en realidad se trataría del 21º) de la introducción oficial del Aikido en nuestro país. En otoño de 1992, regresaría con motivo de su nombramiento como Doctor Honoris Causa por la Universidad Politécnica de Valencia. Así mismo, al año siguiente, en 1993, el actual tercer *Doshu*, Moriteru Ueshiba (1951), nieto del fundador, impartiría un primer seminario en Madrid, en Mejorada del Campo; en 1995, lo haría en Mataró (Barcelona) y, además, ocupando el lugar de su padre, nos acompañaría en el año 1998 en lo que sería el 30º aniversario de la implantación de la disciplina en el país y, con el mismo fin, también en

Madrid en 2008.

Otro aspecto muy importante, y determinante para muchos aikidokas nacionales, fue, y sigue siendo, la influencia que tuvo en España el Maestro Nobuyoshi Tamura (8º Dan), responsable para Europa del Aikikai Hombu Dojo. Fue en el año 1970 cuando, a raíz de la organización de una demostración que el Maestro realizaría en el Palacio de los Deportes de Madrid, promovida por el diario deportivo Marca, un grupo de algunos de los primeros practicantes de Aikido españoles contactaron con él a través del Departamento de Aikido de la FEJYDA. El Maestro, establecido en Francia, ofreció su colaboración para compartir su método de Aikido, mediante seminarios periódicos de dos semanas de duración en sesiones de mañana y tarde, además del tradicional curso anual en San Sebastián organizado por la Asociación Cultural de Aikido francesa. Fue nombrado, además, asesor técnico del recién creado Departamento de Aikido, dirigido por D. Benito Pulido hasta 1976, momento en el que, por numerosos condicionantes, entre los que estaban los múltiples compromisos internacionales del Maestro Tamura relacionados con la expansión del Aikido en Europa y, por qué no decirlo, la falta total de colaboración e interés por parte de algunos de los dirigentes en aquel momento de la Federación Española de Judo y Disciplinas Asociadas, se perdieron temporalmente los enriquecedores contactos con él. Por esta razón, un grupo determinante de sus alumnos españoles decidió continuar bajo su dirección técnica la práctica del Aikido, con arreglo a su método de enseñanza. Este grupo se constituiría oficialmente a principios de los años ochenta como la Asociación Española de Técnicos de Aikido (en la actualidad Aikikai de España), convirtiéndose así, por méritos propios y desvinculado completamente de la FEJYDA, en un grupo de referencia en la práctica del Aikido en España, siendo autorizado como tal por el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social (también con respecto a la certificación de titulaciones) y gozando del reconocimiento oficial en Europa y en el Centro Mundial del Aikido de Tokio.

Gracias al esfuerzo y la dedicación de la Asociación Española de Técnicos de Aikido, el Maestro Tamura mantuvo durante todos estos años, y hasta su reciente fallecimiento en julio de 2010, su cercanía a España, impartiendo cursos en diversos lugares del país: Santander, Granada, Palma de Mallorca, Barcelona, Alicante, Zaragoza, León, Cuenca, etcétera, y, en los últimos años, en Madrid, acompañado por el también *Shihan*⁵, Yoshimitsu Yamada (8º Dan),

³ Se trata de la Sede Mundial del Aikido, que es la organización matriz para el desarrollo y la expansión del Aikido en todo el mundo.

⁴ Hay dos acepciones diferentes para el término japonés *Doshu*: 'Primer Maestro del método original' y 'aquel que posee la forma'. En Aikido, únicamente pueden poseer este nombramiento los miembros de la estirpe Ueshiba.

⁵ Se conoce por *Shihan* al responsable y máximo representante del método técnico de su organización, además de coordinar y formar a los Directores Técnicos, Maestros e Instructores de la misma. En Aikido, es el *Doshu*, desde el Aikikai Hombu Dojo de Tokio, el que asigna esta titulación, dando libertad de método a su poseedor.



Morihei Ueshiba



Kisshomaru Ueshiba



Yasunari Kitaura

responsable de la mayor organización de Aikido en América y con representación en España principalmente en Barcelona y Mallorca. Así mismo, Tamura, como un apoyo a la transmisión de su método, encomendó la dirección de cursos por diversos lugares a algunos de sus mejores alumnos, como Tomás Sánchez (6º Dan), responsable técnico del Aikikai España, y probablemente el aikidoka español más importante en la expansión en nuestro país de este arte marcial. Tomás Sánchez comenzó su formación como aikidoka desde la llegada a España del Maestro Y. Kitaura, de quien fue alumno y con quien participó en la que fue la primera exhibición de Aikido en España, en la Universidad Complutense de Madrid en 1970; este mismo año, conoce al Maestro Nobuyoshi Tamura y decide continuar su formación como fiel alumno de éste. Durante esos años y hasta 1976, Tomás Sánchez fue Director Técnico del Departamento de Aikido de la FEJYDA.

Naturalmente, éstas no fueron ni son las únicas líneas, escuelas y asociaciones de Aikido que se han ido desarrollando en España, pues son muchas las exigencias y muy marcada la inquieta naturaleza de los entusiastas practicantes españoles, siempre en busca de sólidos e interesantes referentes que contribuyan a su progresiva formación. De una manera un tanto independiente, y dirigidos técnicamente por Maestros nacionales e internacionales, surgieron otras percepciones y métodos para la enseñanza y el aprendizaje del Aikido. En algunos casos, éstos encontraron la posibilidad de vincularse a la omnipresente FEJYDA (con delegaciones en todas las Comunidades Autónomas del país y que expide las Titulaciones de Grados y Titulaciones Oficiales para la docencia a través del Consejo Superior de Deportes, como respaldo a su imagen y promoción).

LA INTRODUCCIÓN DEL AIKIDO EN CANARIAS

Lo cierto es que en la década de los ochenta surgió en occidente un gran número de apasionados por la cultura oriental. Este interés, si bien estuvo ligado a la atracción por lo místico, lo esotérico, lo misterioso, etcétera, porque ciertamente así se vendía, y se sigue vendiendo en parte, lo oriental, con mayor o menor acierto, también se abrieron las puertas a herramientas útiles e indispensables para el autodescubrimiento y el acceso hacia diferentes vías o caminos de vida. De este modo, nos entró por los ojos lo oriental, pero también, y en la mayoría de los casos,

por nuestros corazones, dadas nuestras ganas y anhelos de saber más y mejor sobre el mundo y sobre nosotros mismos. En el Aikido, que se presentaba desvinculado de las tendencias deportivas o competitivas de otras artes marciales, estaban contenidos todos esos elementos positivos de la cultura oriental. En las Islas Canarias, quizás por la propia idiosincrasia de nuestro pueblo y su apego al folklore y a las tradiciones (entre ellas, por supuesto, la tradición marcial, representada fundamentalmente por la lucha canaria, el juego del palo y la lucha del garrote), este arte marcial llamó la atención y despertó el interés de muchas personas.

El Aikido llega a las Islas Canarias inicialmente a través de la provincia de Santa Cruz de Tenerife aproximadamente a mediados de 1985. Se desconoce si en la década de los setenta hubo algún *dojo*⁶, pero sí hay datos de que casi paralelamente se inician en los ochenta dos grupos de practicantes de Aikido. Uno de ellos lo haría en la isla de La Palma, con el Maestro Juan García Pozo (5º Dan) a la cabeza, uno de los pioneros del Aikido en Andalucía pero que, por cuestiones laborales se traslada unos años hasta La Palma, donde impartiría sus clases de Aikido en sesiones regulares hasta que, una vez jubilado, regresó a su Córdoba natal, quedando suspendida la actividad de sus enseñanzas en la isla. El otro grupo, más sólido y significativo para el desarrollo de la actividad en las islas, se focalizaría en Santa Cruz de Tenerife de la mano del británico Gordon Jacob Brown (4º Dan), nacido en Hexham (Inglaterra) en 1937 y que se establecería en la isla en 1985, residiendo en Candelaria. Formado durante diez años con el Maestro T. K. Chiba (1940), un estudiante directo del fundador del Aikido e internacionalmente conocido por la eficacia y dureza de sus entrenamientos. El Maestro Brown demostraría su entrega por la práctica del Aikido a la vieja usanza, llevando marcadas en su técnica las duras lecciones de su Maestro. Es importante señalar que su llegada a la isla no fue, ni mucho menos, con la finalidad de implantar la enseñanza del Aikido en Tenerife, pero el interés de Brown por continuar practicando el arte marcial y ante la infructuosa búsqueda, no sólo en esta isla, sino también en el resto de Canarias, de un Maestro que guiara su formación, lo condujo a plantearse a posibilidad e, incluso, la necesidad, de convertirse él mismo en el Maestro que comenzara con la docencia del Aikido en

⁶ El *dojo* es el lugar para la práctica de las artes marciales, tradicionalmente también se refiere a la sala para la meditación.



Nobuyoshi Tamura

nuestras islas. Esto ocurría a principios de 1986 (algunas fuentes lo sitúan ya a principios de 1985, al poco tiempo de su llegada). A partir de ese momento, comienzan a inscribirse para seguir sus enseñanzas los que serían los primeros practicantes de Aikido en Tenerife.



Gordon Jacob Brown

De esta manera, el Aikido comienza a difundirse por la capital tinerfeña y, en poco menos de un año, en otros municipios de la isla, gracias, indiscutiblemente, al esfuerzo y entrega del Maestro Brown y al compromiso y entusiasmo de alguno de sus mejores alumnos, los cuales, desde el primer año de práctica, se entregaron y colaboraron con él dirigiendo sus propios grupos. Así pues, ya por septiembre de 1986 se podía practicar la actividad, por ejemplo, en el Puerto de la Cruz, y, en los primeros meses de 1987, en La Orotava y en La laguna. Paulatinamente, se fueron creando grupos en otras localidades, hasta que, entre finales de 1988 y principios de 1989, se extendió la actividad a otras islas. No obstante, no todos esos grupos que se constituyeron en el resto de Canarias provenían del grupo tinerfeño original dirigido por el Maestro Brown. Se recuerda que por esos años había un grupo importante que practicaba en Fuerteventura y otro también en Gran Canaria, donde se comenzaban a asentar Maestros vinculados a la FEJYDA y a otras organizaciones, y que incluso organizaron un primer curso con el Maestro Yasunari Kitaura en Las Palmas de Gran Canaria.

En Tenerife, la conexión del Maestro Brown con la British Aikido Federation permitió la visita de otros Maestros británicos como Matt Holland (5º Dan) y de Terence Ezra (7º Dan), siendo este último un importante referente para

muchos, dada su peculiar percepción técnica del Aikido. En esos primeros pasos del Aikido en las islas, el Maestro Ezra, quizás inconscientemente, transmitió lo que vino siendo una apertura de miras en cuanto a la búsqueda del propio método de formación de los aikidokas y que hizo que aquellos primeros estudiantes isleños de Aikido, ya metidos en labores docentes, se lanzaran a perfeccionar su formación con otros Maestros. Este hecho dio lugar indudablemente a más opciones para los nuevos interesados en aprender Aikido a la hora de elegir un Maestro y un método determinados y reforzó la creación de nuevos grupos independientes, pero vinculados, eso sí, a unas u otras federaciones o asociaciones nacionales e internacionales de Aikido, las cuales les garantizarían prestigio y cohesión. Esto ocurriría de una forma más amplia en los primeros años de la década de los noventa.

Llegados a este punto, es justo destacar la figura de algunos aikidokas cuya labor e ilusión contribuyeron a la transmisión y el fomento de la práctica y comprensión del Aikido en las Islas Canarias. De esta forma, en Tenerife, por citar sólo a los que llevan más tiempo transmitiendo la actividad, cabe poner en relevancia nombres como Ishana Pérez Peña (4º Dan), de Kuubukan Dojo, que lleva impartiendo Aikido en la isla desde 1986; Juan Febles Molina (5º Dan) vinculado a la Federación Canaria de Judo y Disciplinas Asociadas; César Febles (5º Dan), que dirige el Dojo Cesaru Laguna, con una prestigiosa trayectoria; Francisco Lorenzo (4º Dan) y Rudiger Welke (4º Dan), con la Asociación Cultural Fundación Aikikai Canarias, que fundara Gordon Brown en su momento; o, el que escribe estas líneas, Eduardo J. Hernández Pérez (4º Dan), con su equipo desde la Asociación Cultural Takemusu Dojo Tenerife, Delegación en Canarias de la Asociación Española de Técnicos de Aikido (Aikikai de España). En la isla de La Palma, podemos mencionar a Andrés Sanfiel (3º Dan), de Asociación Cultural Fundación Aikikai La Palma, o a Gustavo Carvajal (4º Dan), de la British Aikido Federation. En Gran Canaria, despuntan Miguel Baena (4º Dan), que estuvo en Las Palmas hasta principios de los noventa pero que sigue impartiendo cursos ocasionalmente allí, o Víctor M. Pulido (4º Dan), de la FCJYDA, con una amplia trayectoria como organizador de cursos con Maestros internacionales. En Fuerteventura, ha sido importante la labor del Club Deportivo Ronin, con Pedro A. González (4º Dan) y Víctor González (2º Dan). Y por último, en Lanzarote, la del Club Deportivo Kannagara Dojo de Tías (Delegación en Lanzarote de Aikikai de España), dirigido

por Juan Antonio Díaz (3º Dan), o, más recientemente, concretamente desde 2003, también la de Jesús Herrero (5º Dan), con una dilatada experiencia en Aikido que se remonta hasta 1977, año en el que fundó su primer *dojo* en Bilbao. Todos ellos son la historia misma del Aikido en Canarias, pero no sólo en Canarias, pues algunos han tenido la oportunidad de compartir sus conocimientos dando cursos de forma regular fuera de nuestras fronteras, tanto en la Península como en otros países europeos, y contribuyendo en el exterior al prestigio y reconocimiento de los responsables canarios del Aikido. Sería injusto e incierto pensar que no existen otros nombres de enorme relevancia en la historia del Aikido en Canarias, porque indudablemente los hay, pero, como es lógico, en un trabajo como éste, de reducido espacio, no podemos dar cuenta de todos, aunque sí, por supuesto, reconocer su ingente dedicación al Aikido y su compromiso por darlo a conocer en nuestras islas.

Tanto unos como otros también han tenido la responsabilidad y el acierto de acercar a los aikidokas canarios el conocimiento del trabajo técnico de prestigiosos Maestros nacionales e internacionales, algunos de los cuales, incluso, mantienen citas regulares con nuestras islas. Hablamos de técnicos como Yasunari Kitaura (8º Dan, *Shihan*), Minoru Kanetsuka (7º Dan), Frank Noel (7º Dan), Claude Pellerín (7º Dan), J. Paul Avy (7º Dan), Gilbert Milliat (7º Dan), Terence Ezra (7º Dan), Tomás Sánchez (6º Dan), John Royers (6º Dan), Michel Prouveze (6º Dan), Jacques Horny (6º Dan) y muchos otros más.

Por último, es conveniente destacar la dificultad que conlleva para la mayoría de nuestros alumnos, instructores y Maestros, dada la situación geográfica de nuestras islas, todo lo referente a su formación y evaluación técnica, con numerosos traslados de forma regular hacia la Península Ibérica y el resto de Europa, así como a los Estados Unidos o a Japón (traslados que, además, en la mayoría de los casos, deben autofinanciarse los propios aikidokas), con la finalidad de asistir a cursos y seminarios formativos y a exámenes mediante los que ascender de grado. No obstante, este inconveniente, en muchos casos, más que limitar la motivación y el empeño de los practicantes canarios de Aikido, tanto alumnos como docentes, por su proyección personal y técnica, ha venido a reforzarlos.

POEMA DEDICADO AL MAESTRO SHIHAN NOBUYOSHI TAMURA (1933-2010)

Se escribe sintiendo la tristeza, hermana de la ausencia,
la del recuerdo inherente a la experiencia,
la de la mirada penetrante del arte hecho humano,
la de la práctica constante de la armonía,
la que por momentos nos convierte en hermanos,
uniéndonos con su fuerza interior,

con su sonrisa de bienvenida,
enseñándonos a caminar, momento a momento,
a entender la Vida en el Aikido
y el Aikido en la Vida,
como vía vivida, despierta y sentida,
convirtiendo en río nuestros sentimientos,
en fuego nuestros entrenamientos,
en aire nuestros desplazamientos,
reconociendo en su enseñanza,
la espiral del aprendiz,
la sencillez del Cielo,
la entrega de la Tierra,
mostrándonos sin querer mostrar,
cual espejo de su alma,
su reflejo en nuestro pecho,
su mirada de águila en nuestro seno,
expandiendo en la técnica, su virtud,
en su presencia, la esencia,
en nuestro corazón, la gratitud.
A ti, Maestro, que permaneces
en la eternidad de nuestro interior.

Tomás Pérez Hernández

Bibliografía

FEBLES MOLINA, Juan: "Pasado, presente y futuro del Aikido en las Islas Afortunadas", *El Budoka*, número especial "Aikido", septiembre de 2000, pp. 6-7.

KITaura, Yasunari: "Prólogo", en *La Plenitud del Vacío: ensayo sobre el Aikido y otros aspectos de la cultura japonesa*, Compañía Literaria, Madrid, 1999, pp. 7-18.

REGAÑO GONZÁLEZ, Rafael: "Una Breve Pincelada", *El Budoka*, número especial "Aikido", septiembre de 2000, pp. 20-21.

SÁNCHEZ, Tomás: "Aikido, el maestro y el método", en *El Aikido*, Arkano Books, Madrid, 2001, pp. 23-30.

UESHIBA, Kisshomaru: "Introducción" y "La singularidad del Aikido", en *El Espíritu del Aikido*, Dojo Ediciones, Madrid, 2008, pp. 7-10 y pp. 14-20.

WESTBROOK, A., y O. Ratti: "Aikido y la esfera dinámica", en *¿Qué es el Aikido?*, Ediciones Obelisco, Barcelona, 2001, pp. 17-25.

§

Eduardo J. Hernández Pérez es Maestro de Aikido en Tenerife desde 1992 y Presidente de la Asociación Cultural Takemusu Dojo Tenerife.

POESÍA Y MODERNIDAD EN CANARIAS

Miguel Martínón, ed.: *Poesía canaria moderna (1868-1939). Antología*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2009, 288 pp. ISBN: 978-84-8382-917-2.

Se ha escrito que lo que define a la poesía moderna, aun en contra del mismo concepto de modernidad, es una red de contradicciones, el desencuentro radical entre creación artística y sociedad burguesa. Nacida con o desde la muerte de Dios y *La agonía del cristianismo*, la poesía es –para el poeta moderno– la nueva religión; una religión sin dogmas ni leyes que establece desde el principio una relación conflictiva –de adhesión y rechazo– con todos aquellos cambios sociales y económicos, y con aquellas revoluciones políticas, que han delimitado ese proceso histórico que conocemos como modernidad. Pluralidad, heterogeneidad, sorpresa, definen el arte moderno, además de una conciencia extremadamente crítica. Es muy interesante por ello, por lo apuntado y lo que queda por decir, el estudio y la selección que el poeta y profesor Miguel Martínón realiza en su antología *Poesía canaria moderna (1868-1939)*; una antología de los más representativos autores que, en Canarias, escribieron y reflexionaron dentro de las principales líneas estéticas que determinaron lo moderno.

Conocida nuestra falta de un Romanticismo de raíz, como el alemán o el inglés, y nuestra muy superficial y tardía asimilación de dicho movimiento, nuestros más dignos o distintivos poetas románticos –por llamarlos así– aparecen ya en la segunda mitad del siglo XIX y, como escribe el profesor Martínón en su introducción, en una época donde la mejor literatura la ofrece la nueva novela española, y no la nueva poesía. Tanto es así que, en su aproximación a lo cotidiano y al costumbrismo tipista, cabría hablar, más que de una poesía romántica canaria, de una poesía realista o figurativa. Es el poema justamente llamado «Canarias», de Nicolás Estévez –publicado en 1878–, el que inicia esta tendencia, privilegiando un orgullo bizarro y primitivo por la propia raza y que, como principal elemento romántico, tenía como centro el espíritu y el heroísmo del aborigen frente a los conquistadores castellanos. Este fue el tema esencial de un regionalismo –como bien señala Martínón– muy retrasado estéticamente para las nuevas generaciones de escritores. Por desgracia, este regionalismo no dejaría de hallar reminiscencias (muertas), ya entrado el siglo XX, entre algunos poetas contemporáneos. Pero existe otro elemento que convierte en fundacional y, hasta cierto punto, novedoso el poema de Estévez: el simbolismo del almendro, su imagen como mito insular que comienza su aventura. Muy conocida es la antología de María Rosa Alonso, *Poetas canarios de la segunda mitad del siglo XIX*, que estudia este período histórico; el profesor Martínón, creo que de forma acertada, sólo escoge poemas de dos poetas de aquel grupo: Nicolás Estévez y José Tabares Bartlett. Precisamente el que inaugura la tendencia con su poema más significativo, y el que la culmina, Tabares Bartlett, quien se acerca ya al modernismo y a los escritores más jóvenes en su libro *Ritmos* (1918): recordemos tan sólo un poema como «El Salto del Negro».

Nuestra poesía modernista tiene un claro e intenso acento grancanario. Es Tomás Morales su iniciador con la publicación de los *Poemas de la gloria, del amor y del mar* en 1908. Sin duda, los más logrados poemas de Morales tienen el mar como motivo. En 1919 publica el segundo libro de *Las rosas de Hércules*, y un año después de su muerte (1922) el libro primero. El magisterio de Morales sobre nuestros mejores poetas modernistas –Domingo Rivero, Alonso Quesada o Saulo Torón– es reconocido por todos ellos; aunque ninguno sigue sus pasos, unos pasos sin duda más próximos a una línea parnasiana que simbolista. Es

inexcusable destacar el caso de Alonso Quesada, quien, con talento inigualado hasta entonces en las islas, ejercita y practica todo tipo de escritura: poesía, artículo periodístico, teatro, narrativa... El caso de Quesada –tal vez, junto a García Cabrera y Espinosa, el escritor más interesante del libro– es singular, como singular y renovadora es su obra y muy desgraciada su tempranísima muerte. Si la obra seleccionada de Morales y Torón me parece equilibrada y justa, opino que se podría haber incluido algún poema más de Domingo Rivero, a pesar de la brevedad de lo escrito: la calidad literaria es un valor cualitativo, o debiera serlo, y no cuantitativo. De cualquier forma, yo hubiera sustituido los poemas «A Tomás Morales» y «Salvochea» por «A los muebles de mi cuarto», «Espigas», «De la ermita perdida», «1918. 11 de noviembre», «Mis pies» o el segundo de los sonetos dedicados «A Juan». Aparecen en la antología algunos de los mejores poemas de Alonso Quesada, como «La oración de todos los días», «El sábado», «Tierras de Gran Canaria» o los fragmentos elegidos de *Los caminos dispersos* (1944); aunque se echan de menos poemas como «Oración de media noche», «Ericka (1882-1902)» y «Una inglesa ha muerto» de *El lino de los sueños* (1915) o el fragmento titulado «Oasis» del *Poema truncado de Madrid*. Hay que subrayar, por otro lado, la justicia poética con la que Miguel Martínón relee y llama la atención sobre la obra de Manuel Verdugo, actualmente preterida o marginada por su exotismo parnasiano y su tardía edición.

La antología se cierra con el último gran movimiento artístico de la modernidad, las vanguardias históricas. Es sabido que las vanguardias constituyen la culminación del inicial proyecto romántico, y en Canarias tendrán una especial significación; pero no sólo en las islas: en la literatura española moderna no se dará ningún otro grupo de artistas que aplique con tanta calidad y pureza los preceptos del surrealismo. Las vanguardias suponen, por así decirlo, la semilla de lo mejor y más original de nuestras artes. 1927 es un año clave para la asimilación de las nuevas corrientes estéticas entre los jóvenes escritores; no sólo se publica entonces el primer número de la revista *La rosa de los vientos* –luego vendrían *Cartones* (1930) y *Gaceta de arte* (1932-1936)–, sino que alrededor de esa fecha se editan los primeros libros de la nueva literatura. Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres o Andrés de Lorenzo-Cáceres son nombres mayores de nuestra historia literaria. En cuanto al último de ellos, no deja de resultar insólito que sea Lorenzo-Cáceres (importante ante todo como ensayista) quien cierre

la antología. Como indica Martínón, destaca en este último segmento del libro Pedro García Cabrera, el único poeta canario moderno que logra realizar una obra extensa y muy diversa, sin parangón en estas latitudes. Se podría decir que, por calidad y libros, es o debiera ser García Cabrera –y no Tomás Morales– el poeta canario por excelencia, pues su lírica vislumbra como ninguna otra la condición insular, y cubre medio siglo de dedicación constante a la escritura. Distintos son los casos de otros poetas que, a consecuencia de la guerra civil de 1936-1939, son asesinados, dejan de escribir o adoptan una estética muy conservadora y regresiva, como Emeterio Gutiérrez Albelo. La selección que el antólogo hace de estos escritores es consecuente con la riqueza y variedad que movieron tantas y tan distintas trayectorias; aunque opino que falta algún poema más de Ramón Ferial, José María de la Rosa y Domingo López Torres. En una obra como la de García Cabrera cualquier lectura y elección estará condicionada por cuestiones de espacio: muchos poemas, por razones históricas o de gusto, podrían ser elegidos; yo echo en falta especialmente «La cita abierta», aunque creo que la selección del poeta gomero es muy acertada.

En cualquier caso, la antología realizada por Miguel Martínón de la poesía canaria moderna es ya, o lo será pronto, un libro verdaderamente valioso, imprescindible como herramienta crítica y divulgativa; aunque parezca increíble, sin precedentes en nuestra historiografía literaria, ya que la de Domingo Pérez Minik –publicada en 1952– se limitó a los poetas de Tenerife. Esta antología nos ofrece la posibilidad de conocer la evolución de nuestra poesía durante ese período histórico que llamamos modernidad o época moderna.

§

Iván Cabrera Cartaya es Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de La Laguna.

CRÓNICA DE LAS PALMAS HECHA MICRORRELATOS

Oswaldo Rodríguez Pérez, ed., Juan Armando Epple y Fernando Moreno, co-eds.: *Los mundos de la minificción*, Aduana Vieja, Valencia, 2010 (2ª ed. [1ª ed.: 2009]), 369 pp. ISBN: 978-84-96846-38-8.

Lo que en *Los mundos de la minificción* nos encontramos son las Actas de las «Jornadas Internacionales de Literatura y Crítica: Minificción Literaria», organizadas por el Área de Literatura y Crítica Literaria del Departamento de Filología Española de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC) y celebradas los días 22, 23 y 24 de mayo de 2008 en esta misma universidad.

Desde luego, tal y como comenta en el Prólogo del libro Oswaldo Rodríguez Pérez, Catedrático de Literatura Hispanoamericana de la ULPGC, aunque ya son muchos los encuentros y congresos nacionales e internacionales que sobre la minificción literaria se han venido celebrando en el mundo occidental desde las últimas décadas del siglo XX hasta la más reciente actualidad, «lo que sí ha sido significativo para nuestra comunidad Canaria es haber reunido aquí, en este Coloquio Internacional, a importantes especialistas y escritores provenientes de Europa, Norteamérica y Latinoamérica que, junto a críticos y creadores insulares, abordaron esta forma quintaesenciada de escritura desde una perspectiva teórica y literaria. A esta doble orientación responde la estructura bipartita de este libro» (p. 12).

Así pues, estas Actas que aquí reseñamos, convertidas ya, como las propias Jornadas, en un hito de máxima trascendencia en el desarrollo de la crítica y la investigación minificcional en Canarias, se dividen en dos partes: la primera de ellas recoge los catorce trabajos de investigación que integraron, a modo de ponencias, las Jornadas, y la segunda, una «Antología» constituida por algunas de las composiciones minifccionales de los escritores canarios Berbel, la ya fallecida pero siempre recordada Dolores Campos Herrero, Pedro Flores, Roberto García de Mesa, Santiago Gil, Maribel Lacave y Alexis Ravelo, los chilenos Juan Armando Epple, Constantino Contreras y Fernando Moreno, la hondureña Lety Elvir, y la argentina Silvia García. Entre una y otra parte, además, se incluye en un «Anexo» el artículo de Macarena Nieves Cáceres titulado «Cuando la mini-ficción supera la mini-realidad: *Al-harafish*, el desaire insular», en el que la escritora lanzaroteña presenta y defiende el papel desempeñado por la revista canaria *Al-harafish* (cofundada por ella misma en 1997) «como un *pequeño invento*, hecho en Canarias, aglutinador de microficciones, ya no sólo literarias sino también visuales» (p. 291).

El trabajo con el que se abre el libro, titulado «Palabras prójimas: Minificción y juegos con el lenguaje» pertenece a la investigadora Francisca Noguero (Universidad de Salamanca). En él se analizan las relaciones entre el juego y el arte en términos generales, así como la incorporación de la actividad lúdica en la micronarrativa a través, principalmente, del interés «por explorar las múltiples posibilidades del lenguaje» (p. 17) y en sus diferentes niveles: el fónico, el semántico, el morfológico y el sintáctico. Una vez se fueron superando los prejuicios en torno a la brevedad como valor literario a partir de la llegada de la modernidad a finales del siglo XIX, comenzó a entenderse que «la restricción adquiere un papel fundamental en ellos [los microrrelatos], pues aparta el lenguaje de su funcionamiento cotidiano y lo fuerza a revelar sus recursos

ocultos» (p. 19).

Fernando Moreno (Universidad de Poitiers) en su ensayo «Retórica(s) de la microficción» incide, por su parte, en las exigencias de ingenio que implica la composición de microrrelatos, con el fin de poder seducir y cautivar así al lector tanto por la razón como por la emoción. Hablamos del ingenio, eso sí, tal y como lo concibe José Antonio Marina en su libro *Elogio y refutación del ingenio* (Anagrama, Barcelona, 1992), es decir, como «una suerte de estructuración vivencial; no se trata tan sólo de un juego retórico, sino de un proyecto existencial, de un sistema de vida. De modo que, según la aproximación propuesta por dicho autor, el ingenio es el proyecto vital elaborado por la inteligencia, orientado por un afán lúdico. [...] Una parte importante de la escritura de la microficción puede leerse a través de este prisma, a través del enfoque del ingenio» (p. 41).

Roberto García de Mesa (Universidad de La Laguna), autor de «Interdiscursividad de lo breve y lo esencial en los modelos de minificción», además de establecer en su trabajo un análisis comparativo entre la micronarrativa y «otros ámbitos discursivos que también se desarrollaron por la misma época» (p. 54), aplicando para ello conceptos como el de 'interdiscursividad' (Cesare Segre), 'intermedialidad' (Heinrich F. Plett) o 'transtextualidad' (propio de la semiología), examina los vínculos existentes entre las formas de creación caracterizadas por la brevedad y los contenidos dotados de esencialidad que se derivan de ellas: «la brevedad —nos explica García de Mesa— es una técnica para lograr un fin mayor: la esencialidad» (p. 67), valor que relaciona, asimismo, con el concepto de 'verdad'. Ejemplos de movimientos artísticos caracterizados por esta «necesidad de depuración de la obra» (p. 60) han sido históricamente, como bien indica el autor, el purismo en poesía, el concretismo y el minimalismo, aunque se trata de una tendencia creativa cuyo máximo exponente es en la actualidad la minificción literaria y, en concreto, el género del microrrelato.

María Isabel Larrea (Universidad Austral de Chile) deja claro cuál es el propósito de su ensayo titulado «La construcción de los personajes en *Cien microcuentos chilenos*» desde las primeras líneas del mismo: «examinar un corpus representativo de microcuentos e indagar acerca de la lógica constructiva de sus personajes» (p. 73). Este corpus del que habla la autora lo extrae directamente de la antología *Cien microcuentos chilenos* (Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2002), editada por Juan Armando Epple. Todas y cada una de las características generales que Larrea

atribuye a los personajes de los microrrelatos emanan de la dependencia que éstos tienen de la voz narrativa para poder ser desarrollados su identidad literaria, es decir, «que se excluyen los indicios explícitos de su carácter y se opta por un lector que los pueda inferir a partir de la voz narrativa que viene a ser la gran protagonista del relato» (p. 89).

El propio Juan Armando Epple (Universidad de Oregón), ponente en las Jornadas y coeditor de *Los mundos de la minificción*, examina en su ensayo «Teatro breve y minificción» lo que podemos denominar como la *minificción dramática* o *teatral* contemporánea (cuyos orígenes históricos pueden situarse en la dramaturgia barroca: pasos, loas, entremeses, mojigangas, jácaras...), o sea, aquellas piezas teatrales caracterizadas por la extrema brevedad, y sus vínculos estéticos con la minificción narrativa, sobre todo cuando hablamos del llamado *teatro virtual*, compuesto más para ser leído que representado (cuyos orígenes remonta a los antiguos diálogos filosóficos griegos y al teatro de ideas del siglo XVII) y el cual, si es breve, se encuentra a medio camino entre lo que podría ser el género dramático del microteatro o microdrama y el género narrativo del microrrelato teatral o dramático, fenómeno representado en la literatura hispánica por parte de la obra de autores como Macedonio Fernández, Javier Tomeo, Pablo Urbanyi, José Cardona López o Lilian Elphick.

La lectura del trabajo de Carmen Márquez Montes (ULPGC), titulado «Formas de miniteatro», nos permite seguir profundizando en el estudio de los orígenes históricos de la minificción teatral. Hace alusión en este sentido a géneros como la loa, el entremés, la mojiganga, la jácara (siglos XVI y XVII), la comedia en un acto, el juguete cómico, el intermedio (siglo XVIII), el sainete, el vaudeville (siglo XIX), etcétera. Se detiene luego la autora en la revisión del desarrollo contemporáneo que ha tenido en Hispanoamérica el miniteatro, destacando a compañías como la peruana Yuyachkani, la colombiana La Candelaria, la chilena La Patogallina o la mexicana Las Patronas, que han sido partícipes de esta «forma nueva de hacer teatro breve, sobre el que es necesaria una extensa reflexión, pues está en consonancia no sólo con la realidad social sino con el modo de percepción contemporáneo, más dinámico, más vivaz y más rápido» (p. 120).

Freddy Vilches Meneses (Lewis and Clark College), en su ensayo titulado «Microrrelatos en clave de sol: minificción y la canción popular latinoamericana», explora «los particulares vínculos que existen entre la canción popular latinoamericana y ese género narrativo de brevísima extensión que, a pesar del creciente



reconocimiento académico del cual ha sido objeto — hecho que se ha traducido en un ya considerable corpus crítico—, se rehúsa a ser identificado y encasillado con un solo nombre» (pp. 123-124). Los contenidos del trabajo de Vilches pueden dividirse en tres partes: el estudio de la canción popular latinoamericana (tango, bolero, corrido, son...) y su hibridez genérica como primer punto de contacto con la minificción literaria, la revisión de los rasgos esenciales de la micronarrativa y su conexión con las principales características de la canción popular latinoamericana y, por último, la identificación y el comentario tanto de algunos microrrelatos que han hecho alusión o han incorporado en su seno este tipo de canciones, como de algunas de estas canciones que albergan una importante sustancia narrativa y que, por ello, «pueden ser leídas (o mejor dicho, escuchadas) como verdaderos micro-relatos en clave de sol» (p. 124).

La necesidad de discriminar unos géneros de otros, dentro de esta categoría textual que conocemos ya como minificción literaria, vuelve a orientar el siguiente ensayo, titulado «El chiste como micronarración» y elaborado conjuntamente por Constantino Contreras y Maribel Lacave (Universidad de La Frontera, Chile), quienes dividen su trabajo en seis apartados: «1. Concepto de chiste y sus formas de expresión», «2. Competencia comunicativa», «3. Situación genérica del chiste», «4. Funciones del chiste», «5. Algunos recursos lingüístico-textuales del chiste» y «6. Chiste y microcuento». Una vez determinadas de esta forma las semejanzas y diferencias existentes entre el chiste y el microrrelato, llegamos a la conclusión de que los chistes —que pueden o no ser narrativos— aun siendo incorporados al ámbito de la minificción literaria, no son microrrelatos, y a pesar de que a veces, como es lógico, los límites entre un género y otro se difuminen,

«generando así una zona de intersección de alta afinidad» (p. 174).

Christine Muñoz (IUFM Poitou-Charentes) reflexiona en su ensayo «Dinámica del microrrelato» sobre este género desde el punto de vista didáctico y pedagógico, una perspectiva de investigación que cada vez es más habitual con respecto a los estudios en torno a la micronarrativa. De este modo, la autora trata de hacernos ver «cómo el microrrelato puede convertirse en “herramienta” adecuada, en soporte eficaz para que los alumnos construyan y desarrollen competencias lingüísticas, culturales, interculturales, comunicativas y discursivas» (p. 179). Aunque Christine Muñoz confunde los conceptos de microrrelato y fragmento literario narrativo —es decir, un trozo de relato con más o menos carácter autónomo pero extraído de una obra literaria mayor— (véase p. 187), lo cierto es que, mediante la exposición de cómo ha sido su propia experiencia docente en el empleo de la micronarrativa como recurso para la enseñanza del español como segunda lengua de estudiantes de habla francesa, realiza una importante aportación para todos aquellos que creemos en las potencialidades del género literario del microrrelato como mecanismo válido no sólo en la enseñanza de las lenguas extranjeras, sino también en la mejora de la competencia idiomática y literaria de las lenguas maternas.

En «Minificción insular: Alexis Ravelo, Santiago Gil, Dolores Campos Herrero», Alicia Llarena (ULPGC), alineada con los planteamientos transgenéricos de análisis del microrrelato y tomando como modelos teóricos las investigaciones de Violeta Rojo y Graciela Tomassini —quienes han hablado, al referirse al microrrelato, de género «des-generado» y «saprófito» respectivamente—, se detiene en el estudio de la producción micronarrativa contemporánea desarrollada en Canarias y, en concreto, por los tres autores mencionados en el título de su ensayo: Dolores Campos Herrero (Tenerife, 1954 - Las Palmas de Gran Canaria, 2007), con obras como, por ejemplo, *Ficciones mínimas* (Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2007), Santiago Gil (Guía de Gran Canaria, 1967), de quien destaca *Tierra de nadie* (Anroart, Las Palmas de Gran Canaria, 2004) y *Equipaje de mano* (Anroart, Las Palmas de Gran Canaria, 2006), y Alexis Ravelo (Las Palmas de Gran Canaria, 1971), cuyos mejores microrrelatos, según Llarena, parecen encontrarse en sus libros *Ceremonias de interior* (Baile del Sol, Santa Cruz de Tenerife, 2006) y *Algunos textículos* (Anroart, Las Palmas de Gran Canaria, 2007) y en su blog Ceremonias (<http://alexisravelo.canariblogs.com>). Asimismo, aunque no profundice en ellos, no deja

de mencionar, por supuesto, a otros microrrelatistas canarios actuales, tales como María del Pino Marrero Berbel (Las Palmas de Gran Canaria, 1950) o Roberto García de Mesa (Santa Cruz de Tenerife, 1973).

Será precisamente Osvaldo Rodríguez Pérez (ULPGC) quien, a continuación, dedique un interesante ensayo a la reflexión sobre la trayectoria micronarrativa de este último escritor. Así pues, en «La búsqueda de lo esencial en los microrrelatos de García de Mesa», se escudriñan las dos colecciones de microficción narrativa compuestas por éste hasta 2008: *Fractales* (Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2005) y *Visiones desde el marco* (Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2008), para hallar las particularidades de cada una de ellas y señalar sus diferencias: «Si *Fractales* es un texto fundamentalmente metaliterario, formulación de una poética y, al mismo tiempo, práctica retórica del microrrelato con que el autor pretende penetrar la esencia de las cosas reduciéndolas a su arquitectura esencial, *Visiones desde el marco*, la siguiente obra de García de Mesa, sin deponer el carácter reflexivo de su escritura, es un texto que representa un mayor acercamiento a la ficción narrativa» (p. 211); pero también las características comunes de ambas, que permiten enmarcar estas dos obras de nuestro polifacético escritor dentro del conjunto de su producción literaria, «fundada en la esencialidad del decir, en la visión de la existencia que se disuelve en múltiples equívocos fragmentarios, en gestos, en máscaras que representan la dispersión del ser situado en el límite del vacío y de la nada» (p. 215).

Francisco J. Quevedo García (ULPGC) intenta revelarnos en su ensayo «La expresión más personal en los microrrelatos de Juan Cruz» una de las facetas menos conocidas de este periodista y escritor canario nacido en el Puerto de la Cruz en 1948: la de cultivador de microrrelatos, como vendrían a poner de manifiesto, siguiendo a Quevedo García, algunos de los microtextos que componen los libros *El territorio de la memoria* (Tauro, Santa Cruz de Tenerife, 1995) y *Exceso de equipaje* (Alba, Barcelona, 1995). En nuestra opinión, sin embargo, no se trata de dos colecciones de microrrelatos, sino de dos obras compuestas a través de la estética de la fragmentariedad y de la brevedad propia de la creación literaria minificcional, es decir, que ni todos los microtextos de Juan Cruz que Quevedo García pone como ejemplos poseen carácter plenamente autónomo, al pertenecer a estructuras literarias superiores —lo que lo obliga a veces a hablar explícitamente de fragmentos y no de microrrelatos (véase p. 230)—, ni son narrativos —de ahí que éste se refiera a ellos en varias ocasiones como textos poéticos,

ensayísticos o, incluso, como greguerías (véase p. 230, p. 236 y p. 240)—. En definitiva, aunque el ensayo de Quevedo García tiene el valor de desvelar una parte poco conocida de la producción literaria del autor de la famosa novela experimental *Crónica de la Nada hecha pedazos* (1973), no hay duda de que maneja una definición errónea del género del microrrelato o, cuando menos, lo confunde con la categoría textual de la minificción literaria, en la que caben diversos géneros y modalidades de escritura caracterizados por la brevedad, sean narrativos o no.

Nieves María Concepción Lorenzo (Universidad de La Laguna), en su trabajo titulado sugestivamente «El paso zigzagueante del cocuyo. Fractura y brevedad en la (mini)ficción venezolana», afirma que «a pesar de los numerosos cultivadores de la minificción en Venezuela, no ha sido el microrrelato uno de los modelos narrativos predilectos de los críticos» (p. 243). Sin embargo, como bien plantea la autora, «el origen de la minificción venezolana se pierde en los textos de Ramos Sucre [1890-1930]» (p. 254), que surgieron una vez allanado el terreno por autores participantes de la renovación literaria de los años veinte como Arturo Uslar Pietri (1906-2001), Felipe Antonio Massiani (1906-1995) o Miguel Otero Silva (1908-1985), compositores, por aquel entonces, de relatos breves para su publicación en prensa. Hasta las incursiones en el cultivo del género del microrrelato por parte de Alfredo Armas Alfonzo (1921-1990), el género vivirá un periodo de letargo de casi cuarenta años, «esto es, desde los extraordinarios textos de Ramos Sucre hasta la década del 70» (p. 256). De manera que, aunque Concepción Lorenzo destaca el papel desempeñado entre esos años por autores como Humberto Rivas Mijares (1918-1981) y José Balza (1939) en cuanto a lo que a la composición de relatos breves se refiere, reconoce que «el magisterio que Armas Alfonzo ha ejercido sobre los escritores venezolanos de la minificción ha sido tan vigoroso, que muchas de las búsquedas y utopías de los microrrelatistas de los últimos veinticinco años [...] se deben al autor de *El osario de Dios*» (p. 262). Algunos de estos microrrelatistas contemporáneos venezolanos a los que alude en su ensayo la autora son: Luis Britto García (1940), Chevigé Guayke (1945), Ednodio Quintero (1947), Gabriel Jiménez Emán (1950), Luis Barrera Linares (1951), Armando José Sequera (1953) y Antonio López Ortega (1957).

El libro que aquí reseñamos termina con el estudio de Ángeles Mateo del Pino (ULPGC) titulado «La iniquidad de una gema perversa. *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki», haciendo alusión a una de las

explicaciones con las que el propio Iwasaki introduce los microrrelatos contenidos en *Ajuar funerario* (Páginas de Espuma, Madrid, 2004) y que Mateo del Pino reproduce en su trabajo: «“Las historias que siguen a continuación quieren tener la brevedad de un escalofrío y la iniquidad de una gema perversa. Perlas turbias, malignos anillos, arras emputecidas... un ajuar funerario de negras y lóbregas bagatelas que brillan oscuras sobre los deshechos que roen los gusanos de la imaginación”» (p. 270). Gracias a este ensayo, podemos conocer los temas y motivos literarios preferidos de este escritor peruano afincado en Sevilla desde 1989, así como sus principales influencias narrativas (Poe, Wilde, Lovecraft, Borges, Aub, Cortázar, Julio Ramón Ribeyro o Bryce Echenique). Los microrrelatos de Fernando Iwasaki que integran *Ajuar funerario*, los cuales, según Mateo del Pino, «no han recibido por parte de la crítica especializada la atención que merecen por méritos propios» (p. 267), se adentran, si bien en gran medida de un modo humorístico, en ese desconcertante y terrorífico espacio en que conviven lo cotidiano y lo paranormal, logrando «ubicarnos en otra realidad a la vuelta de la esquina de nuestras fantasías, esas que devienen los más íntimos y secretos miedos» (p. 286).

Definitivamente, como indicábamos al principio, *Los mundos de la minificción* marcan, junto con otras pocas publicaciones que hasta ahora se han hecho sobre el asunto (como, sin ir más lejos, el sexto número de *Nexo*: «Dinámicas de lo mínimo», 2009), un antes y un después en la historia de la investigación, la crítica y la creación minificcional en Canarias. Queda mucho trabajo por hacer en este sentido, para empezar, en relación con el estudio de los orígenes y la evolución del microrrelato hecho por escritores canarios, pero lo que está claro es que las «Jornadas Internacionales de Literatura y Crítica: Minificción Literaria», celebradas en 2008 en la ULPGC, y sus Actas, publicadas en 2009 y aquí reseñadas, son ya un referente indiscutible para todos los estudiosos y escritores canarios dedicados a la minificción literaria y sus diferentes formulaciones genéricas, entre las que sobresale el microrrelato.

§

Darío Hernández es Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de La Laguna.

NOTAS SOBRE REALREDEDORES DE «LIVERPOOL»

Jorge Rodríguez Padrón: *Alrededores de «Liverpool»*, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2009, 141 pp. ISBN: 978-84-7985-307-5.

Alrededores de «Liverpool», como su título sugiere, es un ensayo sobre el poemario *Liverpool*, obra de José María Millares Sall. A lo largo de sus páginas, Jorge Rodríguez Padrón investiga y analiza el contexto y el trasfondo del poemario. De ahí procede su título, pues este ensayo resulta muy adecuado para su lectura tras la de *Liverpool*, dado que se presenta como una indagación en los alrededores de esta obra, es decir, en las circunstancias –históricas, sociales y biográficas de su autor– que rodearon su escritura.

En buena medida, el poemario *Liverpool* se configura como un viaje imaginario a la homónima ciudad inglesa, aunque también en él se descubran referencias a otros lugares, como Gran Canaria, isla natal del poeta, y Hong Kong. Como es sabido, dos fuerzas o tensiones influyen especialmente sobre los escritores insulares: la centrípeta, que los mueve a quedarse en la isla, conservando su arraigo en ese limitado espacio donde viven, y la centrífuga, que los estimula a salir de aquélla cuando se les vuelve demasiado angosta o asfixiante. Lógicamente, Millares Sall no permanece ajeno a estas dos fuerzas, que marcan hondamente los poemas de *Liverpool*. Por ello, Rodríguez Padrón destaca las semejanzas entre Las Palmas de Gran Canaria, Liverpool y Hong Kong en cuanto ciudades portuarias, donde la vida gira en torno a las llegadas y salidas de los barcos y el trasiego incesante de mercancías. Una ciudad portuaria, en cierto modo, puede contemplarse como una ciudad universal, pues la existencia de un puerto conlleva una apertura continua a todo lo que viene desde fuera, desde otras regiones y latitudes del mundo, tanto mercancías como personas. Esa apertura concede a sus habitantes la posibilidad de sentirse cosmopolitas, asumiendo su pertenencia a la humanidad por encima de las diferencias nacionales, idea que surge en la Antigüedad con el pensamiento de Sócrates¹ y que mucho después retomarán los filósofos de la Ilustración². De esta manera, la ciudad portuaria, escenario en el que se desarrollan los poemas de *Liverpool*, se convierte en el espacio, tanto físico como mental, donde aquellas dos fuerzas –la centrípeta y la centrífuga– actúan sobre el poeta.

Un dato biográfico que no debe olvidarse, aunque parezca anodino, es el empleo de Millares Sall, quien trabajaba como administrativo en una compañía naviera del grancanario Puerto de la Luz. Partiendo de este dato biográfico, Rodríguez Padrón descubre algunas analogías con la obra del poeta Rafael Romero, más conocido por el seudónimo de Alonso Quesada. En algunos de sus poemas, Quesada, quien desempeñó labores de contabilidad en una compañía comercial inglesa que se había establecido en Gran Canaria, describe su vida cotidiana de oficinista y el carácter de sus compañeros británicos de trabajo, a quienes nos presenta como burgueses prosaicos y satisfechos de su rutina diaria, que consideran la buena marcha de sus negocios como el eje de sus días. Pero el sentimiento de una vida monótona, que en la obra de Alonso Quesada se manifiesta como una ironía dulcificada por una cierta ternura, que nace de su resignación ante la imposibilidad de cambiar sus circunstancias vitales, en la

1 André Comte-Sponville, *Diccionario filosófico*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 126.

2 VV. AA., *Diccionario Akal de filosofía*, Akal, Madrid, 2004, p. 508.

de Millares Sall se transforma en la conciencia amarga del hastío cotidiano, a pesar de que ambos autores guarden notables similitudes en la expresión de aquel sentimiento. Como en el ensayo *El mito de Sísifo* de Camus, Millares Sall, condenado a la rutina, asume el papel de un Sísifo moderno que, jornada tras jornada, realiza las mismas tareas ignorando su sentido, al igual que el personaje del mito griego, una y otra vez, subía una roca hasta la cima de una montaña para luego dejarla rodar cuesta abajo. Recordemos lo que decía Camus, en aquel ensayo, sobre el mito de Sísifo y el trabajador moderno:

Si este mito es trágico lo es porque su protagonista tiene conciencia. ¿En qué consistiría, en efecto, su castigo si a cada paso le sostuviera la esperanza de conseguir su propósito? El obrero actual trabaja durante todos los días de su vida en las mismas tareas y ese destino no es menos absurdo. Pero no es trágico sino en los raros momentos en que se hace consciente. Sísifo, proletario de los dioses, impotente y rebelde, conoce toda la magnitud de su miserable condición: en ella piensa durante su descenso. La clarividencia que debía constituir su tormento consuma al mismo tiempo su victoria. No hay destino que no se venza con el desprecio.³

El poeta se halla rodeado de Sísifos como él –sus compañeros de trabajo–, pero éstos viven adormecidos, en una mansa conformidad con el ambiente burocrático en que se desenvuelven, mientras que Millares Sall se cuestiona su destino, se pregunta a sí mismo, no sin angustia, por qué debe encerrarse todos los días en una oficina para hacer números. De ese cuestionamiento surgen como testimonios, pero también como críticas de la sociedad de su tiempo, poemas como *El número 3*, cuyo título alude a la hora de la tarde en que su autor debía reincorporarse al trabajo. Mediante la escritura, Millares Sall vence la monotonía de su trabajo, ya que, mostrándose consciente de sus circunstancias vitales, también muestra la superioridad de su espíritu sobre las mismas.

Inevitablemente, la guerra civil española pesa como un recuerdo trágico sobre la inmensa mayoría de los escritores de aquel periodo. El ansia de un país libre, deseo tan inalcanzable como doloroso en el periodo de la posguerra, late en los trece poemas inéditos que Millares Sall, en un principio, había pensado incluir

en *Liverpool*, pero que finalmente descartó para eludir la censura del régimen franquista, y que Rodríguez Padrón, a modo de apéndice, ha añadido a su ensayo. Así, por ejemplo, leemos en el comienzo del poema *Guerra*:

Se han desgarrado en el aire
los horribles amazones de una voz ametrallada,
de una voz hecha de sangre, y de ataúdes carcomidos;
porque los árboles han devuelto a los espacios
los retorcidos miembros de carbón,
los horribles muñones electrocutados por la guerra,
porque a los gallos les han cortado
la roja admiración del alba
en sus clamorosas crestas malheridas.⁴

El poeta se vale de una abundancia de imágenes insólitas para evocar el estallido de la guerra y sus atrocidades: la voz *hecha de sangre* de quienes lanzan arengas y animan a los soldados a emprender la tarea de la devastación y la muerte; los *ataúdes carcomidos* que acogen los cadáveres de las víctimas inocentes; los *horribles muñones* que aluden a las secuelas de la contienda, tanto físicas como psicológicas, que dejaron marcada a la mayoría de la población; los gallos que podrían simbolizar a los futuros represaliados por la dictadura, sobre todo si consideramos que el gallo, según apunta Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, es un «símbolo solar, emblema de vigilancia y actividad»⁵. Este símbolo solar, que Millares Sall convierte quizás en metáfora de las aspiraciones de libertad y progreso de los represaliados, se ve mutilado por la oscura situación de la guerra, como evidencian las *crestas malheridas* de los gallos que se mencionan en el poema. Sin duda alguna, en toda la composición subyace una desgarradora impotencia. Millares Sall se reconoce a sí mismo como espectador y partícipe de la tragedia, pero le duele profundamente, como una carga terrible, la imposibilidad de evitarla. Sólo es un ciudadano de a pie en el teatro del mundo, como la inmensa mayoría. Sólo puede lamentarse sobre las ruinas del país asolado por la guerra, con la esperanza de que su lamento, vertido en la escritura poética, sirva de catarsis del dolor individual y colectivo. Sin embargo, también a veces el poeta siente la llamada de la esperanza, que se yergue sobre el mal como una posibilidad luminosa de redención. Así se advierte en

3 Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Losada, Buenos Aires, 2010, p. 135.

4 *Alrededores de «Liverpool»*, p. 109.

5 Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 2006, p. 219.



los siguientes versos del poema titulado, precisamente, *Esperanza*:

[...] y si el gallo, y si la escalera enloquecida de la sangre elevan su despertar hasta los últimos ciudadanos, los últimos campesinos, los últimos ciudadanos, los últimos campesinos, los últimos obreros, los últimos artistas, libres de la ferocidad que hoy muerde lo verdadero, lucharán por el color hasta los últimos ríos del silencio, y harán sonar sus herramientas, y las aguas harán llegar al corazón, al más frío, al más indiferente, al más cruel de los corazones, porque de nuevo siembre la paloma entre la carne su gran batir colmado de alegrías, como las aspas del alba anunciando el comienzo del amor, generosa y amiga del hombre, que un día, como la primera luz de la estrella, despertará siempre allí, donde la palabra, el trabajo y el amor, sobre lo más puro de la semilla, junto a la rosa y el labrador, para cantar por el camino de los hombres el sendero, la alegría, la lluvia y la palabra sincera, tan sincera de la paz, paz, porque de una vez nos venga para todas las tierras.⁶

En este poema, Millares Sall, apartándose ligeramente del estilo surrealista que caracteriza la mayoría de los poemas de *Liverpool*, realiza algunas concesiones a la poesía social de los años cuarenta del siglo XX.

⁶ *Alrededores de «Liverpool»*, p. 126.

Nótese que de nuevo aparece la imagen del gallo, esta vez como símbolo de resurrección, y que el último verso («porque de una vez nos venga para todas las tierras») suena como un deseo imperioso, poniendo fin con su rotunda sonoridad a una acumulación de largas oraciones. Sin embargo, no debemos olvidar que Millares Sall permaneció marginado durante largo tiempo en los círculos literarios por no haberse adherido a ninguna de las dos escuelas poéticas dominantes en aquel momento en España: la de los garcilasistas y la de la poesía social. Sin que deba imponérsele el marbete de poeta surrealista, Millares Sall acusa la influencia del surrealismo, ya que rompe las estructuras convencionales del lenguaje para consumir una liberación de su fantasía, una liberación que le permita salvarse –al menos desde un punto de vista mental, psíquico, interior, ya que en la realidad física es imposible– de la ausencia de libertad inherente a toda dictadura. Sin embargo, esta liberación no trae consigo una evasión de la realidad, como podría suponerse en un principio, sino que intenta revelar los aspectos más escondidos de la realidad, aquellos que el poder y la sociedad silencian, reflejando así la parte de verdad que todo poema aspira a contener. En *Liverpool*, la realidad no se sustituye por las visiones de la pura imaginación, sino que se transfigura mediante los recursos literarios que el autor emplea. Por este motivo –la presencia continua de la realidad a lo largo de toda la obra–, Rodríguez Padrón duda que este libro pueda clasificarse como surrealista, señalando que además guarda cierta afinidad con el expresionismo. Esta independencia radical en sus postulados estéticos

aumenta el valor de la obra de Millares Sall, quien emerge como una voz única en el panorama de la poesía española de posguerra. Las escuelas poéticas, a menudo, subordinan al individuo a los dictados del grupo, forzándolo a asumir unos valores discordantes con su visión personalísima de la poesía. Frente al seguimiento de las escuelas, Millares Sall reivindica en su obra, en cierto modo, la dignidad del solitario, la grandeza del hombre que decide enfrentarse al mundo por su cuenta.

Otro poema que nos llama la atención es *Censor 1948*, desesperado grito de rabia contra la censura del régimen franquista. En éste, el autor se dirige al censor, el anónimo y gris funcionario que revisará su libro antes de ser publicado, en un tono recriminatorio, aderezado con feroces sarcasmos. En sus palabras oímos la queja del creador humillado, herido en su dignidad por el aparato administrativo de la dictadura, pues nada hay más humillante para un poeta que ser condenado al silencio, pero también el eco de su rebeldía, la afirmación de su superioridad moral frente a la abyección de los servidores del régimen. Como dice Camus en su ensayo *El hombre rebelde*, «hay en toda rebelión una adhesión entera o instantánea del hombre a cierta parte de sí mismo»⁷. En este sentido, la rebeldía de Millares Sall es un gesto de fidelidad a sí mismo, a su propia conciencia, como demuestran los primeros versos de este poema:

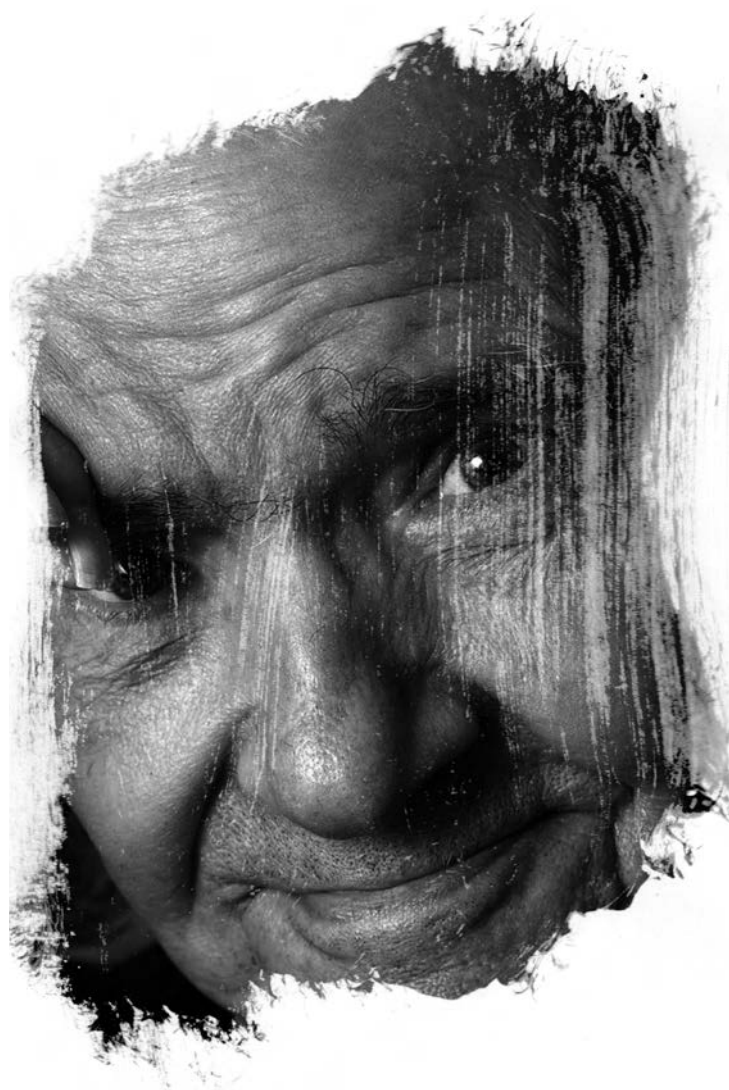
Ni tu nombre que es un número más
en el polvo espeso de una cifra que se pudre,
ni tu voz que es un llanto de luto creciendo en esa mancha
de paloma que torturas,
ni tu negra vestimenta de mula endomingada,
ni tu negro sombrero de ataúd sin forma, ni tu negra corbata
de muerto,]
ni tu alma aún más negra
podrán hacer callar mi sangre que te busca sonoramente
en tu rostro,]
en ese largo rostro de violín desafinado, de piedra
enferma,]
dos veces sabio por la gracia de Alfonso,
amparo de alcornoques,
dos veces sabio por la gracia del metal
de tu inconsolable lengua que todo lo lame.⁸

En definitiva, Jorge Rodríguez Padrón desentraña

en este ensayo el espíritu de una de las obras más importantes de la poesía canaria de la posguerra, que durante largos años se mantuvo relegada en un injusto olvido. Sin duda alguna, merece la pena acercarse a este libro para conmoverse con la imagen de un hombre rebelde en tiempos de miseria, como lo fue José María Millares Sall.

§

Ramiro Rosón es estudiante de Derecho en la Universidad de La Laguna.



⁷ Albert Camus, *El hombre rebelde*, Losada, Buenos Aires, 1978, p. 17.

⁸ *Alrededores de «Liverpool»*, p. 137.

ENSALADA CON NIÑO DENTRO

José Ramallo Tapia: *Ensalada de canónigos*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2009, 236 pp. ISBN: 978-84-8382-941-7.

“**L**éí el cuento una, dos, y hasta cinco veces, y ahora puedo decir que sólo entendí una parte del mismo, la parte externa, la que parecía aconsejar al lector. La otra, la interna, la peligrosa, no la percibí en ese momento”. Así comienza la tercera parte de uno de los relatos incluidos en el libro de J. Ramallo, *Ensalada de canónigos*. La escojo adrede para contarles que mi caso, como lector de este libro, fue al contrario. Ni me vi obligado a leer varias veces ningún relato de este libro para entenderlo, ni mucho menos me quedé con su parte externa, “la que parecía aconsejar al lector”. En primer lugar porque no existe en ninguno de los relatos de J. Ramallo nada “exterior”: ni moralejas ni lecciones conclusivas dirigidas a ningún lector, ni siquiera paisaje de fondo para sostener lo expuesto. Me atrevería a decir que cada uno de los relatos sólo consta de esa parte “interna, la peligrosa”. Uno se fue dando cuenta a cada página que pasaba, y a medida que iba terminando cada relato más todavía. Por supuesto que como confiesa el mismo autor en alguna parte uno encontró cierta ironía, aunque también un aticismo elemental y aplastante que en lugar de vestir su estilo lo desviste, por lo que en cada relato uno puede llegar a morirse de frío. Puede a uno escapársele de vez en cuando una sonrisa, cómo no, pero ese lenguaje “sencillo y directo, de tono urbano e intimista” con que están contruidos los relatos no consigue más que dejar a cualquiera alongado al filo de algún precipicio. ¿Que resulta triste la escritura de J. Ramallo por lo que expongo? Creo que no. En su escritura está siempre de fondo, aunque nunca veamos descrito por ninguna parte un escenario urbano, la sociedad moderna con todas sus tripas y mierdas al aire, sus vergüenzas y miedos, sus secretos y obscenidades, sus tetas y pollas, sus culos y rostros, el extremadamente solitario y el que está acompañado a punto de morir loco por amor... En toda esta sinfonía de literatura pura y dura y, por tanto, desnuda, están patentes el estrépito y el rechinar y el fragor y el desamparo y el vértigo y el temblor y la locura y el *blues*. Bastan la manera de relacionarse los personajes entre sí, sus parcos diálogos para traducir el mundo en el que se desenvuelven, para atisbar que esa sociedad es nuestra ciudad, la misma que habitamos, la misma que, perteneciendo a ella, desconocemos o, en todo caso, encubrimos y nos encubre. Avanzamos en su lectura pero no encontraremos en su mapa trazado hospitales donde curarnos ni, señalados en rojo, los prostíbulos donde desahogarnos. Sin embargo es posible leer como si recorriéramos andenes sucios o baños públicos, bulevares o ramblas, museos o restaurantes, topándonos de camino con amores y desencuentros, topándonos con Tchaikovsky y Rachmaninov y los Rollings Stones y sólo dios sabe con quién más, esa banda sonora que uno va concatenando sin querer y que proviene de esa única parte interna y peligrosa con la que está construido todo el libro, la que lo pone en pie, lo apunuala: anverso y reverso de cada texto. ¿Que cómo puedo demostrar que es posible oír música? No tengo respuesta. Tal vez ustedes insistan en preguntarme, que me interroguen una y

mil veces, y yo continúe sin saber responderles. Y si insistieran sobre los porqués de estas apreciaciones mías como lector una vez se hayan leído *Ensalada de canónigos*, o bien ocurre que a ustedes les habrá pasado como al protagonista del cuento de J. Ramallo que, aun leyendo “una, dos, y hasta cinco veces” cada relato se quedaron entendiendo sólo “la parte externa” —precisamente la que yo les aseguro que no existe—, o eso, que yo me volví loco sin razón ninguna porque me quedé con esa otra parte, “la peligrosa”, y no supe cómo deshacerme de ella. Pero les aseguro que por este libro desfilan muchos escritores imprescindibles de nuestra literatura universal, sin copia y pega, sino con ardor de hijo. Casi, casi es una novela —¿por qué no?—, porque la palabra “ensalada” incluida en el título del libro permite también esta consideración cuando uno ha traspasado algo más de la mitad de sus relatos, como capítulos escritos bajo el estigma “peligroso” de algún maestro literario: maestros de los filos y las aristas, de los extremos, todos —eso sí— con algún arma cortante en el bolsillo, por lo que no puedo terminar sin antes expresar que para ser el primer libro de un autor resulta digno —demasiado digno diría yo— para ser elegida *Ensalada de canónigos* entre tanta bazofia literaria que sale al mercado editorial.

Pero ¿qué pasa cuando se alcanza el último relato y se cierra el libro? Queda esa música, sí; quedan esos filos, sí. Pero uno se da cuenta de que esa urbe, esa sociedad moderna y sus movimientos de vida consecuentes no suceden, acaso, más que en una habitación despiadada, con dos o tres habitantes nada más como mucho, que manejan al dedillo el lenguaje de la crueldad. Dos o

tres personajes que deambulan en una habitación y que prácticamente no hacen más que intercambiarse sus nombres propios, representando así, con totalidad teatral, a tantos millones de seres que habitamos este nuestro mundo, cotidiano y moderno, en el que sólo somos dueños de nuestra propia crueldad y libres para sentirla. J. Ramallo está ahí dentro también, y desde ahí dentro escribe.

Como conclusión, y desde el punto de vista de un lector más, debo decir que llevaba tiempo echando de menos un libro como éste, que pasara tanto tiempo sin aparecer aquí en Canarias un libro como éste. Ahora bien, lamento que por una vez que pasa, tenga la desgracia de caer en manos de una editorial canaria que apenas va y viene a ningún lado pero está... Disculpen mi embrollo, pero es que en este libro, no sé en cuál de sus páginas en concreto —esto no me lo pregunten, por favor— también vi a “un niño que está cantando mañana”, como le gustaba decir a Julio (Cortázar, claro). Sería una gran pena para mí como lector que a este niño que entreví no se le permitiera cantar una vez más “mañana”, o que si se le permitiese se le volviera a truncar el alcance de su voz.

§

Antonio Jiménez Paz es Licenciado en Filosofía por la Universidad de La Laguna.



SOMATOGRAFÍA

Miguel Ángel Alonso: *Animal perdido*, Ediciones Idea, Colección Micromeria, Santa Cruz de Tenerife, 2009, 98 pp. ISBN: 978-84-9941-038-8.

Miguel Ángel Alonso ha publicado tres libros: el primero de ellos, *Vestigios meridianos*, se alzó con el XXI Premio de Poesía Emeterio Gutiérrez Albelo 2007, libro repleto de múltiples temas y estrofas; el segundo se titula *Animal perdido* y salió a la luz en Ediciones Idea (2009); el tercero, *Cuerpo habitado (1991-2009)*, obtuvo el Premio de Poesía Pedro García Cabrera 2008, y su reciente edición ha estado a cargo del Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias (nº 451).

Animal perdido es un libro unitario, que ausculta y luego codifica el lenguaje del cuerpo a través de una sensualidad negativa y del tamiz poético del Libro de Job, entre otras muchas cuestiones. Por ello, me centraré en unas pocas.

La estructura del libro gravita, por su tipografía, entres dos ciclos de poemas: los poemas en letra Times New Roman y los poemas en cursiva referidos a *Hombreloco*, como Alonso llama a Job. Éstos últimos, que parecen irrumpir en la natural ilación de los otros, en las tres secciones del libro, no suponen un conjunto cismático, sino que forman parte de la devastación con la que el poeta venezolano –o canario, según se mire– trata las desgracias del cuerpo desde el mismo título del libro, que proviene de este fragmento del libro *La caída en el tiempo*, de E.M. Cioran:

El animal razonable es el único animal perdido, el único que, en lugar de persistir en su condición primera, se preocupa por forjarse otra, a despecho de sus intereses y como impiedad hacia su propia imagen.

Cabe imaginar que la tipografía que utiliza el autor para las dos citas que antepone a sus poemas, la anterior y la siguiente, de la poeta venezolana Yolanda Pantin, de su libro *Casa o lobo*:

*En este roce Dios es el hueco de gastarnos.
Porque uno está solo en lugar o estancia
o salto de pie en el vacío.*

pueda determinar la existencia de los poemas de *Hombreloco*, cursiva la mirada de Job hacia su dios (en la palabra «cursiva» pude entrever en un momento la palabra inglesa «curse», «maldición», etimología espuria e imaginaria), al que no puede mirar de frente porque ya está tronchando sus ojos, doblando su cuerpo.

El autor o la autora del Libro de Job (Biblia de Jerusalén, edición dirigida por José Ángel Ubieta, Desclée de Brouwer, 1976), en su prólogo, levanta un díptico de cornucopia y despojamiento. Satán de alguna manera provoca que Yahvé deje al rico y feliz Job sin nada:

«Aún persevera en su entereza, y bien sin razón me has incitado contra él para perderle.» Respondió el Satán a Yahvé: «¡Piel por piel! ¡Todo lo que el hombre posee lo da por su vida! Pero extiende tu mano y toca sus huesos y su carne; ¡verás si no te maldice a la cara!» Y Yahvé dijo al Satán: «Ahí le tienes en tus manos; pero respeta su vida.» (Job 2, 3-6).

A partir de aquí, el Libro de Job es una fuga en verso repleta de preguntas, de imprecaciones a Yahvé. O como escribe Alonso:

una estrella reseca,
saciando la imposible sed
donde proliferan todas las preguntas. (pág. 17)

La potencia de las imágenes de Miguel Ángel Alonso para reescribir el cuerpo-llaga en que Job se convirtió es trasunto quizás de otras cuestiones contemporáneas, en las que el cuerpo

de Hombreloco sufre durante todo el ciclo poético el «Leng-Tché»¹ de su creador:

La llama degollada
para sujetar la vertiente
del frío (pág. 19)

Una reflexión sobre la escritura, una poética quizás, en el poema 17 de «Razón de lo invisible», siempre con la simbiosis de esa llaga membrada con la escritura, con la humedad de la tinta o del verbo o del cuerpo.

Desde los títulos de dos de las tres secciones del libro («Razón de lo invisible» y «Ojos de carne»), el sentido de la vista y su correlato físico están muy presentes en estos poemas. En el Libro de Job se dice:

En las pesadillas por las visiones de la noche,
cuando a los hombres el letargo invade,
un temblor me entró, un escalofrío
que estremeció todos mis huesos...
Se escurre un soplo por mi rostro,
eriza los pelos de mi carne.
Alguien surge...no puedo reconocer su cara;
una imagen delante de mis ojos. (Job 13, 16)

El autor de *Animal perdido* comienza el desarrollo de este tema describiendo al ser humano, y muy especialmente al poeta, en los siguientes términos:

Su presencia es
un modesto incendio
fustigando lo invisible.
(«Razón de lo invisible», poema 1).

Esa llaga membrada en la que Yahvé convierte a Job, por consejo de Satán, experimenta una visión dolorosa: la llaga inquisidora es mediadora de cualquier contacto con el mundo (vid., «Razón de lo invisible», poema 8), en este caso de unos ojos de lagrimal casi calcinado. El movimiento de los párpados busca alivio, humedad: «Enloquecer de presencia / de parpadeo;» (ídem, poema 9). Pero enseguida llega el contrapunto, «Duele el espacio / en el fondo insular de las pupilas» (ídem, poema 16), que ya incluso podría estar presente en los anteriores versos del poema 9. En

uno de los textos de Hombreloco, Miguel Ángel dice: «Yahvé arroja las pupilas al aire / para que sean trozos de carbón al rojo vivo». Lagrimal, piel: Job se convierte en libro, material sobre el que Yahvé (d)escribe a Job desde el momento en que Satán desea su ruina (en hebreo «sefer» significa libro y Sefarad era España, la piel de toro, material que precedía al papel). Todo gira en torno a la humedad perdida, y cito: «He pretendido derrotas más humanas concilios que insistan en devolverle a tus pupilas la fragilidad del agua» («Ojos de carne», poema 4).

A veces, en *Animal perdido* se halla un «tú» contra el que la llaga impreca: «dices tus ojos de número lavado por el manantial subrepticio de mis llagas» («Ojos de carne», poema 17), nostalgia de lo húmedo que se encuentra en el Libro de Job: «¿Cuándo retirarás tu mirada de mí? / ¿no me dejarás ni el tiempo de tragar saliva?» (Job 7, 19). En *Animal perdido*, Job sufre la misma suerte:

Yahvé acecha con ojos tan acerados
como la pálida locura, pero su aliento
es una vaporosa línea
que se confunde con el horizonte
(«Ojos de carne», poema 3).

La cuestión de los ojos, de la humedad, de las llagas que son los ojos del dolor físico, está en todo *Animal perdido*, aunque el trato que le da Alonso tiene el sesgo de luminosos juegos de palabras, que no he hallado hasta ahora en el Libro de Job; por ejemplo, estos versos del poema 5 de la última sección del libro, «Animal perdido»:

Hache, ser una hache
de tejidos áfonos;
menuda parálisis
de huesos transparentes. (pág.66)

Concluyo este breve esbozo instando a lectores y lectoras a que se aproximen a la poesía de este, en mi opinión, enorme poeta al que su empecinada timidez en combinación con el desmarque de sectas y sectores ha mantenido vegetando en una vivificante periferia.

§

Mario Domínguez Parra es Licenciado en Filología Inglesa por la Universidad de La Laguna.

1 En chino, «cien pedazos». Georges Bataille, en su libro *Las lágrimas de Eros* (tr. David Fernández, Tusquets Editores, Los 5 sentidos, 1981), dedica, como conclusión del libro, un epígrafe a este suplicio chino que, según el escritor francés, data de la dinastía manchú (1644-1911). Bataille intercala en el texto una serie de tres fotografías de la práctica del «Leng Tché» (pp. 236-238).

**TRES POEMAS DE EMILY DICKINSON
QUE APARECIERON POR CASUALIDAD
ENTRE VIEJAS FACTURAS Y OTROS PAPELES
SIN IMPORTANCIA DE ISAIAH MENDEL
RAMOS, LIBRERO DE NUEVA YORK¹**

1

Y eso que somos en la noche del azul
Basáltico – la muerte embellecida
Por los descarnados atuendos de la piedra –
Solos – removidos –

La simple comunión de los cuerpos
en el momento de trasponer ningún umbral –
Espantajos – en absoluto
Herederos de ninguna cosa –

De lo que se trata es de existir –
Así sea como puntos
Separados de la feliz continuidad. –Una isla

2

Tenerife – Tenerife – tan solo una palabra
que rueda por la lengua –
como una galga hacia el barranco –
Todos hemos vivido – alguna vez –
Como montañas – y hemos contemplado
El Ojo de la nómada intemperie –
las cicatrices del mar – la boca en ascuas –Tenerife –
Volvemos a poseer lo que ya es nuestro –

¹ Hacia 1863 Emily Dickinson escribió un poema inspirado en Tenerife, aunque la autora no estuvo jamás allí. A decir verdad, sus expediciones no solían ir más allá de su propia habitación o, a lo sumo, de Amherst, pueblo en el vivió toda su vida. Ver *The Complete Poes of Emily Dickinson*, Edición de Thomas H. Johnson, Londres, Faber and Faber Limited, 1975, p. 331.

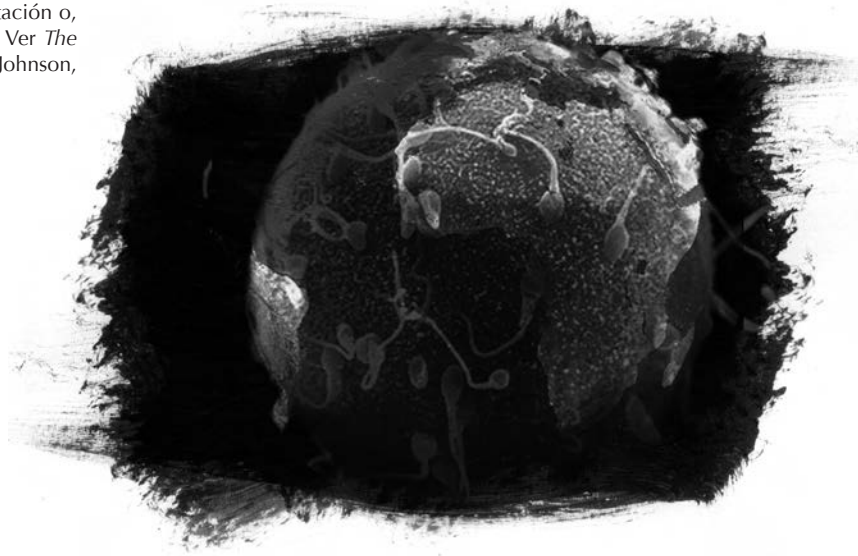
3

Arena es el dominio de los huesos –sal
El secreto que los busca – Diálogo la playa – bajamar –
A veces –la Casa donde respiramos –

Mira cómo la resolana aparta los labios – e introduce –
Sin pudor –un bosque seco en las gargantas –

Si la carne – pobre roca – conoce su naufragio
En cielo abierto –la tierra reducta –negra extensión
De los pulmones – suele alejarse de los pies
y estar a la misma distancia que los sueños –

Dios es también un archipiélago –un volcán cuya lava
Sentimos solidificarse – en la penumbra
por la que transcurre nuestra humana sangre.



COARTADA DE LAS ISLAS (PARTES 1 & 2)

1

blue mountain ariadne

Absurdo,
como todo lo insular
—el mundo sin contar con
el mundo—
a quién se le pudo
ocurrir
un laberinto en una isla.

Eso que es broma siniestra
de un reflejo a destiempo,
de la comprensión tardía;
misterio de una revelación
y de la obviedad de su misterio.

Así te inmiscuyes
en su secreto, en la logia
a la que todos están invitados
como formas de los cuerpos
y miradas sobre la delgada línea.

En el laberinto
construido sobre la isla
el hambre y la esperanza
adquieren destreza de pares;
los dos jinetes se acercaban.

Pero siempre hay un lugar
donde aún no has estado
y Cris B. se mueve por los ríos
y a la bruma un faro.

Un café fugaz
en esta ciudad que es
isla y laberinto:
qué absurdo tu movimiento
errático
tu aparición aquí y allá
como las islas movibles
del deseo.

2

heisenberg

Las lenguas de lo expresable
reservan sus templos clandestinos
para el gesto y el asombro.

Así, las islas se mantienen
pero no conviene señalarlas
con la cartografía del alivio
si no es en el alivio
de la indeterminación que asegura
cada punto en algún lugar
y cada lugar una sombra.

Bajo esas sombras sostenidas
el bostezo del asombro
emerge de uno y otro lado.

No busques explicación,
Cris B. invierte en lugares
que ya no están ahí
y es como apostar
por la cola del caballo.

Tú siempre serás jinete
y tu coartada es su misterio
como roca y acero y ceguera
(qué sino acertijo
y juguete fortuito).



LUIS MORERA, VOZ QUE BROTA DE LA TIERRA

Luis Morera (Santa Cruz de La Palma, 1946) ha venido desarrollando desde hace tiempo, no sólo una interesante carrera musical en solitario, que combina con sus trabajos como componente del grupo Taburiente, sino que, además, se ha convertido en un auténtico promotor de la creación artística en Canarias, gracias a los proyectos llevados a cabo por la empresa cultural Avivarte, a la cual pertenece. A todo ello hay que sumar su producción dentro de otras disciplinas artísticas, como la pintura.

Una de las características de Taburiente, así como la de tu propia creación en solitario, tanto musical como pictórica, es el compromiso social, cultural y artístico con el progreso de Canarias. ¿Cómo te definirías desde el punto de vista ideológico: como nacionalista, independentista...?

Canarias fue conquistada de una manera brutal, y como hijo de esta tierra mi deseo es verla en el lugar que le corresponde, primero independiente y luego como nación hermanada al mundo.

¿Hasta qué punto debe llegar, en tu opinión, el compromiso de un artista con el tiempo y el lugar en el que vive? ¿Crees que en algún caso tal compromiso puede llegar a afectar a la calidad de la obra artística o a su propia difusión y reconocimiento?

Desde mi infancia he convivido desde mi pasión por la vida, vida en la que me he encontrado de todo, desde las más insignificantes a las cosas más extraordinarias.

Un artista no puede aislarse de la realidad de su entorno. Si amamos la belleza y ésta se encuentra en peligro, nuestro deber es defenderla para que en el futuro otros también la compartan y la vivan.

Un artista en estos tiempos que vivimos debe estar comprometido tanto en lo natural como en lo humano fuera de siglas y partidos; cuanto más libre, más artista.

El que un artista opine, defienda y mantenga su independencia no tiene por qué afectar ni a su arte ni a su trayectoria como tal.

¿Cuál crees que es la situación actual del panorama musical canario?

El panorama musical en nuestra tierra no avanza y no se desarrollará como debe mientras la cultura siga bajo mínimos. Sólo con mirar y escuchar lo que se ofrece encontramos la respuesta.

El reconocimiento en nuestras islas de la obra de Taburiente (grupo condecorado con la Medalla de Oro de Canarias en 2001) y de Luis Morera es un hecho indiscutible, pero ¿qué acogida han tenido ambos fuera de nuestras fronteras?

La mejor medalla que puede recibir un artista es poder desarrollar su

trabajo.

Uno llega a cualquier país y escucha la música que se hace en él e intuye cómo camina o le van las cosas.

Aquí en nuestra tierra tenemos músicos extraordinarios que para poder vivir en ella se tienen que prostituir, tocando en hoteles músicas que no son las suyas propias, pero que cuando salen de Canarias se codean con los más grandes.

Taburiente recorrió toda España de punta a punta y también se codeó con los más grandes y estuvo en las mejores casas discográficas del momento, pero pensamos que nuestra tierra nos necesitaba y que no se podía hacer patria lejos de ella, y nos vinimos.

Siempre esperamos que la gestión cultural apoyara esta decisión nuestra y junto con otros artistas convertirnos en embajadores por medio de la música en los teatros importantes y eventos de cualquier parte del mundo.

Después de haberte dedicado a la música tanto en grupo como en solitario, ¿te decantarías hoy en día por una de estas dos formas de trabajar o consideras, por otra parte, que cada una de ellas te aporta algo distinto?

Creo que el grupo es fundamental tanto musicalmente como en su propia identidad. El patrimonio que estamos dejando a nuestras siguientes generaciones es crucial. No se puede entender la base musical de un pueblo sin todas estas aportaciones.

Con respecto a mi mundo en solitario, es otra manera distinta de ver la música, donde te encuentras solo como individuo asumiendo tu propia evolución y compromiso, pero siendo para mí las dos manifestaciones necesarias.

¿Cuándo y cómo comenzó tu dedicación a la pintura?

Es, sin duda, otra de mis pasiones, tan importante como la música.

En los recuerdos de mi infancia, me veo siempre ensimismado dibujando, pintando o garabateando.

Al igual que la música, es un vehículo extraordinario para comunicarte y para darte a los demás.

¿Existe alguna conexión estética entre tu obra musical y la pictórica? ¿Son, para ti, dos formas de manifestación artística independientes la una de la otra o, por el contrario, nacen de iguales emociones y



con unos mismos objetivos?

La pintura y la música van muy unidas como vehículos para expresarme, son necesarias para mi vida. Cada día me sorprende más la comunión entre ambas expresiones.

Hay compañeros que me dicen que pinto con la voz y que en mi pintura encuentran música.

¿Qué es Avivarte y cuándo y con qué propósito fue creado? ¿Cuáles han sido hasta el momento sus principales logros y cuáles son sus aspiraciones actuales?

Avivarte nace de la unión de dos artistas (Natán Teutsch y yo) que con el tiempo, y con muchas horas de trabajo en común tras de sí, llegan a la conclusión de que todo ese esfuerzo tenía que dar su fruto. Día a día, con muchos sueños e ilusiones, gestamos en nuestro estudio aquí en Santa Cruz de La Palma cientos de proyectos, desde los más pequeños hasta los más grandes y utópicos. Con una filosofía ecléctica, y preocupados por la fragilidad del territorio de nuestras islas, creamos paisajismos, miradores, parques, plazas, etcétera, en los que conjugamos el mundo escultórico y el arquitectónico y practicamos la fusión de arte y naturaleza. También realizamos exposiciones conjuntas.

Nuestra aspiración actual es recorrer las islas para dar a conocer nuestros proyectos y seguir aumentando la lista de amigos entusiastas de nuestras ideas, las cuales queremos compartir, reforzando así esa gran familia que empieza a ser Avivarte.

¿En qué estás trabajando ahora? ¿Cuáles son tus próximos proyectos?

Actualmente, dentro de Avivarte, estoy trabajando en un proyecto interesante para Vecindario, Gran Canaria. También en la preparación de dos exposiciones, una en Florencia y otra en Portugal.

No pienso que sea exagerado afirmar que el mundo y la humanidad se encuentran en este momento, por lo menos desde determinados puntos de vista, como el ecológico, en una situación realmente crítica. Tampoco podemos olvidar la existencia del Tercer Mundo y la explotación que sigue sufriendo por parte de sus propios gobiernos y del capitalismo internacional, ni que, en nuestro Primer Mundo, el reparto de la riqueza sigue siendo tremendamente injusto, tal y como ha puesto en evidencia la crisis económica actual. En tu opinión, ¿qué papel crees que debería desempeñar en este contexto Canarias y los canarios, en concreto los jóvenes?

El mundo, este maravilloso planeta que hemos heredado, no se autodestruye, lo destruimos los humanos con nuestra avaricia, siendo más depredadores que los animales, y eso que somos nosotros los que gozamos de inteligencia. ¿Qué podemos hacer para evitarlo?



Para que las conciencias de las nuevas generaciones cambien de actitud, sería necesario regenerar la cultura, sin ella, la sensibilidad está anulada.

La cultura en nuestra tierra no podrá dar los frutos deseados mientras se siga actuando como hasta ahora. El analfabetismo y la incultura no traen sino incapacidad a la hora de actuar y el pasotismo y la imitación fácil de otras culturas, alejándose de la propia.

Vivir sin conocimiento es vivir en este maravilloso planeta a oscuras.



Escuela Oficial
de Idiomas

PUERTO DE LA CRUZ



Polígono el Tejar, s/n.
Dentro del I.E.S. Agustín de Betancourt.
Teléfono: 922 37 46 56
Página web: www.eoipuertodelacruz.com
**CONSIGUE UN TÍTULO OFICIAL
EN ALEMÁN E INGLÉS EN NIVELES BÁSICO,
INTERMEDIO Y AVANZADO.**

武産
Takemusu Dojo
Tenerife



ASOCIACION CULTURAL TAKEMUSU DOJO TENERIFE

Practica
Aikido
prende con nosotros

**1mes
gratuito**
Solo nuevas inscripciones

合気道

La Asociación Cultural Takemusu Dojo Tenerife, delegación para las Islas Canarias de Aikikai España te ofrece formación continua a cargo de maestros cualificados, titulaciones legales, homologadas y reconocidas por el Ministerio de Trabajo, Federación Europea de Aikido y Aikikai Hombu Dojo Japón.

Un arte marcial adaptado al mundo moderno y una disciplina accesible a todos



Tfños: 679513927, 690247816, 625547443 • e-mail: takemusudojo@hotmail.com • canarias@aikikai.org.es • blogs: <http://takemusudojo.blogs.terra.es>
CENTROS EN TENERIFE: PUERTO DE LA CRUZ • LA MATANZA DE ACENTEJO • VALLE DE SAN LORENZO (ARONA)

Envía tus artículos, reseñas u obras de creación al correo electrónico nexo.iehcan@gmail.com o, en CD, a la siguiente dirección de correo postal: Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, C/ Quintana, nº 18, Puerto de la Cruz (38400), Santa Cruz de Tenerife.



INSTITUTO DE ESTUDIOS HISPANICOS DE CANARIAS



Gobierno de Canarias

Consejería de Educación,
Universidades, Cultura y Deportes
Viceconsejería de Cultura y Deportes



CABILDO DE TENERIFE



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE
PUERTO DE LA CRUZ



CajaCanarias
OBRA SOCIAL Y CULTURAL