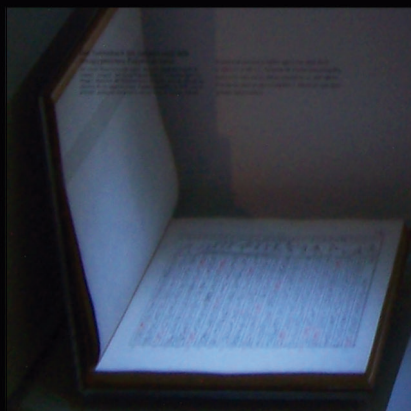
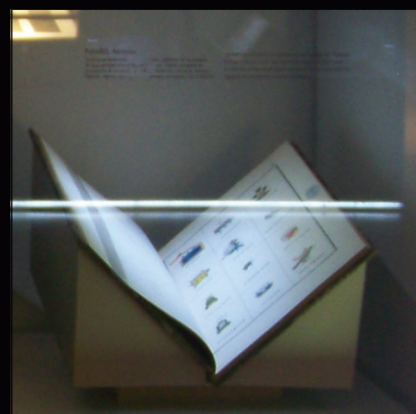
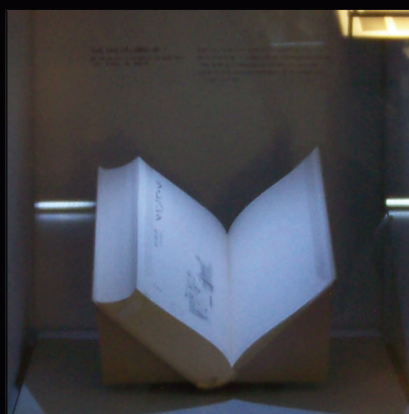


NEXO

ARTE HUMANIDADES

SECCIÓN DE JÓVENES INVESTIGADORES Y CREADORES DEL IEHC

Nº 20 | AÑO 2024



NEXO

REVISTA INTERCULTURAL DE ARTE Y HUMANIDADES DE LA SECCIÓN DE ESTUDIANTES Y JÓVENES INVESTIGADORES Y CREADORES DEL IEHC.

ABRIL 2024

<https://doi.org/10.56029/NX20>

DIRECCIÓN:

• Virginia Martín Dávila
(Universidad de La Laguna)

SECRETARÍA:

• Iris Barbuzano Delgado

CONSEJO DE REDACCIÓN:

• Ruth Pérez Ruiz
(Escuela de Arte Superior y Diseño Fernando Estévez)

• Noelia Oliva García
(Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias)

• Efraim Suárez Zamora
(Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias)

• Antonio Martín Piñero
(Universidad de La Laguna)

• Roberto Umpiérrez Alonso
(Universidad de La Laguna)

CONSEJO ASESOR:

• Darío Hernández Hernández
(Universidad de La Laguna)

• Luis Gómez Santacreu
(Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias)

• Margarita Rodríguez Espinosa
(Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias)

• Carolina Jorge Trujillo
(Universidad de La Laguna)

• Basilio Pujante
(Universidad de Murcia)

• Tamer Al Najjar Trujillo
(Universitat Jaume I)

• José Manuel Pozo López
(Universidad de Avignon)

• Simone Cattaneo
(Università degli Studi di Milano)

• Dana Diaconu
(Universidad Alexandru Ioan Cuza)

• Amanda Black
(University of North Carolina)

• Luis González Barrios
(Indiana University-Bloomington)

EDITA: Sección de Estudiantes y Jóvenes Investigadores y Creadores del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias.

EDICIÓN: Efraim Suárez Zamora



05

LA VIOLENCIA DE CINTIA EN LAS ELEGÍAS III.8 Y IV.8 DE PROPERCIO
Ariadna Gabriela Carlos González

11

UNA APROXIMACIÓN A LA TRADICIÓN ARTÚRICA HISPÁNICA A TRAVÉS DE MYRDDIN Y EL CÓMIC
Roberto Umpiérrez Alonso

23

CUANDO EL SUBYUGADO SE REBELA: LIBERTAD Y SORORIDAD EN LA OBRA DE MERCEDES PINTO
Antonio José Bellido Castro

31

LA ETERNA LUCHA ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE EN EL CORTOMETRAJE CALVARIO, TOCATA Y FUGA DE UN ATAÚD DEL REALIZADOR SERGIO HERNÁNDEZ
Orlando Betancor Martel

39

REGIAS DEL DRAG, EL IMPERIO DE ILUSIONES TRANSGRESOR DEL NORTE DE MÉXICO
Francisco Daniel García Saavedra

RESEÑA

51

LOS MISTERIOS DE LA TABERNA KAMOGAWA
UNA DELICIOSA NOVELA QUE RADIOGRAFÍA EL ALMA DEL SER HUMANO
José Luis Panea

ENTREVISTA

55

ENTREVISTA A ANA MARANTE Y MARÍA GÓMEZ
Antonio Martín Piñero

ARTE

61

EL COLOR DEL SILENCIO
Lisa Giambra

CREACIONES

75

ESTRÍA VORE DESESPERADO
Sophia Hidalgo

ÍN

DI

CE



El tiempo... esa fuerza primigenia contra la que nada se puede, contra la que cualquier materia contenida en el universo está indefensa, incluso la inmaterialidad cultural: los libros, las teorías, las costumbres, las instituciones, las asociaciones y, por supuesto, las revistas. Para el Tiempo, veinte años no son nada, una minucia, algo insignificante, pero en cambio, para una revista, es muchísimo; y es que el esfuerzo colectivo necesario para que una publicación supere el devenir del tiempo es tal que, con que haya superado un lustro, ya se considera que está consolidada. Y *Nexo*, una revista de la Sección de estudiantes del IEHCAN, una revista de arte y humanidades, una revista siempre abierta a nuevas perspectivas, hace años que dejó atrás ese lustro de confirmación.

En ese esfuerzo colectivo, los humanos superamos al tiempo, incluso en los casos de aquellos individuos cuyos nombres están escritos en la historia, puesto que solo se encuentran ahí porque son parte de la memoria cultural de la humanidad: el colectivo los recuerda. *Nexo* es parte de esa memoria, de ese sueño de futuro, es encuentro, confluencia, diálogo. Una buena conversación que deseamos que nunca acabe. *Nexo* es pasado y recuerda. Sabe que este aniversario es fruto del esfuerzo de todas las personas que han participado en la construcción de sus páginas, y sueña que siempre haya una palabra, una línea, un texto, una imagen que publicar. Pero también es presente, cotidianidad, inicio.

Por eso, desde la dirección y el comité de redacción de esta revista, solo podemos estar agradecidos a aquellas personas que han hecho posible que la inmaterialidad de *Nexo* haya llegado hasta hoy. Nuestro compromiso nos obliga a estar siempre abiertos, a animar a la participación, a iniciar nuevos diálogos, a generar futuro.

Como siempre, deseamos que disfruten de la lectura y que nuestra conversación nunca se acabe.

Virginia Martín Dávila

artificial intelligence



LA VIOLENCIA DE CINTIA EN LAS ELEGÍAS III.8 Y IV.8 DE PROPERCIO

Ariadna Gabriela Carlos González
Universidad de La Laguna

RESUMEN: En este artículo pretenderemos estudiar las acciones violentas de Cintia, contrarias a las típicas de las protagonistas femeninas en los textos épicos mitológicos. En ambas elegías, Propertio profundiza en los arrebatos de ira a causa de los celos que llevan a Cintia a actuar enloquecida, violenta, no solo con el autor, sino también con quien encuentre en su camino, dejando a su paso una escena grotesca que el poeta nos describe usando un léxico concreto.

Palabras Clave: Propertio, Cintia, ira, celos

ABSTRACT: *In this paper we will try to study the violent actions of Cynthia, contrary to the typical female protagonists in mythological epic texts. In both elegies, Propertio delves into the outbursts of anger because of jealousy that lead Cynthia to act maddened, violent, not only with the author, but also with whom she meets on her way, leaving behind a grotesque scene that the poet describes using a specific lexicon.*

Keywords: *Propertius, Cynthia, violence, jealousy*

Antes de comenzar propiamente con el estudio en cuestión, es relevante para entender el contexto sociocultural del momento delimitar temporalmente la escritura de las elegías y del propio autor. Sexto Aurelio Propertio nació en una familia acomodada en Asis en el s. I a.C., viviendo una etapa de cambios políticos con la instauración del nuevo Imperio Romano que se alejaba de la etapa republicana. La situación política también es plasmada por Propertio en sus elegías, centradas mayoritariamente en el libro IV, en donde dedica algunas a la figura de Augusto y mediante las cuales se entiende que Propertio acaba cediendo también a ese nuevo modelo político con un fuerte sentimiento patriótico (Kenney y Clausen, 1989, p. 453). Su obra será redactada a lo largo de quince años y se dividirá en cuatro libros, con reminiscencias de Catulo y Alio, que tratarán temáticas diferentes centradas cada una en el poema en cuestión (Codoñer, 1997, p. 202).

No obstante, nosotros nos centraremos en la de sus facetas elegíacas: la de poeta y amante. Propertio, quien vive en un ambiente político en proceso de cambio, también pretende el cambio sociocultural sobre la figura de la mujer romana que estaba prestablecido, buscando una independencia y libertad de esta apartándose del camino habitual de esposa romana (Alfaro Bech, 2009, p. 43). Para conseguirlo, Propertio intercambia el carácter pasivo que era habitual en la mujer con la suya propia, dando el papel principal a la figura femenina e incluso dotándola de rasgos característicos masculinos, pero sin ser excesivos como en el caso de los poemas dedicados a las lesbianas (Carlos González, 2022).

Ya existen a este respecto estudios sobre los personajes que aparecen en la obra de Propertio y la distinción que hace respecto a las mujeres, por un lado, las *matronae* romanas tradicionales, casadas y que se centran en la familia; por otro, la *meretrix*, prostituta de encuentros breves; y, finalmente, las *doctae puellae*, esas cortesanas que se mueven en los círculos sociales altos y que son capaces de mantener una conversación de iguales con otros políticos y poetas del momento (Kenney y Clausen, 1989, p. 451). Para Propertio, Cintia es denominada como la última categoría, lo que convierte al poeta en el *servus* de su amada y a ella en la *domina*, creando un compromiso (*fides*) de monogamia entre ambos, pero que, a pesar de sus momentos juntos agradables, también cuenta con momentos de infidelidades,

NEXO

artículos

REVISTA INTERCULTURAL DE
ARTE Y HUMANIDADES DE LA
SECCIÓN DE ESTUDIANTES Y
JÓVENES INVESTIGADORES Y
CREADORES DEL IEHC

Nº 20, año 2024

pp. (05-10)

ISSN: 2341-0027Z

<https://doi.org/10.56029/NX2005>

ya sean por palabra o por actos, lo que desemboca en los arrebatos de ira que estudiaremos más adelante (Bickel, 1982, p. 593). En este sentido, veremos que las infidelidades de Propercio acaban en una pelea verbal y física; frente a las infidelidades de Cintia en las que Propercio menciona que, aunque sean culpa de ella, él no tomará represalias.

El término *fides* ha sido largamente estudiado como uno de los ejes principales de sus elegías; sin embargo, para nuestro estudio no es tal relevante como el léxico y las acciones que se traslucen de ellos referentes a la violencia, por tanto, para explicar el uso del término *fides* utilizaremos las palabras de Pestano Fariña (1992):

En consecuencia, la *fides* propugnada por Propercio remite a un estado ideal, definido por la *aequitas* entre los amantes [...] En definitiva, el estado amoroso idealizado está definido por la intención de *ire amore pares*. Precisamente la consecución o no de esa fidelidad común e igualitaria marca respectivamente los estados de *amator thiumphans* o *amator miser* [...] Así pues, la variación poética que ya inicia Catulo y continúa Propercio respecto al concepto de *fides* implica una relación amorosa totalmente igualitaria. La *fides* propuesta por Propercio no es un fiel trasunto de la jurídica, porque, a diferencia de ésta, pretende la comunión entre los amantes, la igualdad absoluta. [...] En este sentido la relación entre los amantes ha de darse desde planos idénticos, desde la *aequitas*, si bien en Catulo y Propercio ese estado ideal sólo se da ocasionalmente y corresponde a momentos de felicidad. [...] Hemos determinado —creemos— que es la *fides* el eje estructural de la concepción amorosa de Propercio. Asimismo hemos determinado que esta misma noción de *fides* ha asumido en Propercio un nuevo valor.

Ahora bien ¿quién es Cintia? ¿Existió realmente? ¿O solo es una expresión tópica elegiaca mantenida por Propercio? Nada de eso es relevante a la hora de estudiar al personaje; pues su papel es el de una cortesana, el de *domina* y *puella docta*, y el sentido de presentarla como tal es la intención de Propercio de romper con los estándares femeninos establecidos (Luque Laguna, 1997).

Una vez entendido el ambiente sociocultural y el personaje femenino que nos interesa, Cintia, hablaremos de las elegías III. 8 y IV. 8, en los que Cintia se muestra irracional al momento de descubrir las infidelidades de Propercio. Para estudiarlas, las iremos superponiendo una con otra y los términos que emplea el poeta para dar énfasis al carácter violento de las situaciones, utilizando para tal fin las traducciones de fragmentos puntuales del texto latino emplearemos la traducción de Ramírez de Verger (1989) y para el texto latino recurriremos a la versión de Mueller (1898).

Así pues, Propercio inicia la elegía III. 8 con los siguientes dos versos: «*Dulcis ad hesternas fuerat mihi rixa lucernas / vocis et insanae tot maledicta tuae*». El empleo del oxímoron *dulcis* —dulce— para describir la pelea se contrapone con los términos *insana* —furiosa— y *maledicta* —maldita— que utiliza para referirse a las palabras que Cintia le dedica; es decir, el inicio del poema mismo es una contradicción y un preludio a las acciones siguientes de la *domina*, quien no se queda en maldiciones o insultos, sino que va más allá: «*tu vero nostros audax invade capillos / et mea formosis unguibus ora nota, / tu minutare oculos subiecta exurere flamma, / fac mea rescisso pectora nuda sinu!*» (Prop. III. 8, 3-6). Y es Propercio el que incita a Cintia en su conducta violenta sin sentirse amedrentado por la misma, pidiendo marcas que queden en su cuerpo de la pasión compartida, por ello pide que le tire de los cabellos (III. 8, 3), clave sus uñas hermosas en su cara (III. 8, 4), le queme los ojos (III. 8, 5) y lo desnude arrancando su ropa (III. 8, 6), todo ello, según palabras de Propercio (III. 8, 9-10), vendrían a formar los *signa amoris* que conformarían la profundidad de su amor, pues no hay amor sin dolor.

La motivación de los *signa amoris* estaría reflejado en los versos 7-8: «*cum furibunda mero mensam propellis et in me / proicis insana cymbia plena manu*»; en este caso, Propercio explica que Cintia está enloquecida —*furibunda*— por haber bebido vino, lo que le confiere no solo la agresividad que vimos en los versos anteriores, sino también una fuerza increíble al ser capaz de empujar la mesa y arrojarle las copas con manos furiosas —*insana manu*—. Es relevante el empleo repetido del adjetivo «insana» (vv. 2 y 8) para definir el estado de su boca y manos, con una clara connotación; pues *insanus* es un adjetivo formado por el prefijo de negación *-in-* y el adjetivo *sanus* —algo sano, que está bien—.

La elegía continúa con los siguientes versos: «*quae mulier rabida iactat convicia lingua, / haec Veneris magnae volvitur ante pedes*» (III. 8, 11-12), en los que Propercio remarca la profundidad del amor compartido, no solo con los *signa amoris*, sino con más adjetivos relacionados con el frenesí que siente Cintia, como *rabida* —rabiosa— acompañando a *lingua*, una expresión muy parecida a la que usa en el verso 2 —*vocis insanae*— y mediante las cuales el poeta resalta la agresividad de sus palabras; no obstante, en el verso siguiente se denomina a Cintia como una sierva de Venus —usada como apología del amor—, con lo que esa agresividad estaría respaldada por ese amor frenético que siente por Propercio.

En los versos siguientes, el poeta explica que, aunque salga acompañada (Prop. 8. III, 13), aunque adopte el papel de una Ménade (Prop. 8. III, 14), aunque sufra pesadillas locas —*dementia somnia*— (Prop. III. 8, 15), o, aunque la conmueva el dolor de una joven —*miseram puella*— (Prop. III. 8, 16); él, Propercio, sabe de su sufrimiento y entiende que los *signa amoris* son una expresión de sus sentimientos sinceros: «*bis ego tormentis animi sum verus haruspex, / has didici certo saepe in amore notas*» (Prop. III. 17-18).

Llegados a este punto, vamos a hacer un pequeño inciso en el análisis del poema para relacionar dos términos que se relacionan con el culto al dios Baco, por un lado, la referencia al vino (Prop. III. 8, 7), que, en palabras de Propercio, sería el motivador de la conducta agresiva de Cintia; y, por otro lado, las Ménades —*maenas*— (Prop. III. 8, 14), quienes serían la versión humana de las Bacantes, es decir, las seguidoras y el cortejo asociado al Dios del vino y la locura ceremonial (Grimal, 1981, p. 348 / Burkert, 2007, p. 218-226).

Continuando con el análisis del poema, el poeta reivindica la necesidad de tener *rixae* en una relación donde se comparten verdaderos sentimientos de amor —*fides*— (Prop. III. 8, 19) y clama que les toque a sus enemigos una *lenta puella* —amada insensible— (Prop. III. 8, 20). Para dicha reivindicación añade: «*in morso aequales videant mea vulnera collo: / me doceat livor mecum habuisse meam. / aut in amore dolere volo aut audire dolentem, / sive meas lacrimas sive videre tuas*» (Prop. III. 8, 21-24); es decir, vuelve a hablar de los *signa amoris* —*vulnera collo / livor*— de ida y venida entre los amantes, pues quiere sufrir y hacerla sufrir; y, como hemos visto en versos anteriores el sufrimiento —*dolere / dolentem*— es una parte más de la relación, incluso llegando a las lágrimas, incluso a través de los mensajes ocultos —*tecta verba / scripta silenda*— que envía Cintia con el entrecejo —*superciliis*— o los dedos —*digitis*— (Prop. III. 8, 25-26). Los siguientes versos (27-28) hacen una referencia a los sueños de los enamorados que generan suspiros y a otro de los *signa amoris*, el deseo de su palidez —*pallidus*— frente a la ira de la amada —*in irata*—.

Los siguientes versos son una breve comparación de su situación con la de Helena y Paris, los personajes que protagonizaron el inicio de la Guerra de Troya que narra Homero en La Ilíada, así entendemos que cuando Propercio escribe:

dulcior ignis erat Paridi, cum Graia per arma
Tynaridi poterat gaudia ferre suae:
dum vincunt Danai, dum restat barbarus Hector,
ille Helenae in gremio maxima bella gerit.
aut tecum aut pro te mihi cum rivalibus arma
semper erunt: in te pax mihi nulla placet.
(Prop. III. 8, 29-34)

Se refiere a la *militia* en el contexto de guerra y al enfrentamiento entre los griegos —*danai*— y los troyanos —usando *barbarus* como sinónimo de *troianus*—; pero también como *militia amoris* por la pasión de Paris —*dulcior ignis*— que disfrutaba de Helena en el conflicto; así pues, Propercio se considera a sí mismo un Paris que lucharía con su amada o por ella contra los enemigos, porque con ella no existe el concepto de paz (Prop. III. 8, 33-34). No obstante, la referencia mitológica continúa en los versos 35-36, donde

Propercio exclama «*gaude, quod nullast aeque formosa: doleres, / si qua foret: nunc sis iure superba licet*»; la belleza de Cintia es catalogada como «más hermosa que ninguna» e incluso como «orgullosa / altiva» —*superba*—, términos asociados a Helena, quien era la mujer más hermosa de su época y fue otorgada a Paris tras el conocido como Juicio de Paris, donde escogió como diosa más bella a Afrodita (Grimal, 1981, p. 229-233).

El final del poema es más una declaración a su rival: «*at tibi, qui nostro nexisti retia lecto, / sit socer aeternum nec sine matre domus! / cui nunc si qua datast furandae copia noctis, / offensa illa mihi, non tibi amica, dedit*» (Prop. III. 8. 37-40), en la que esclarece que, si él ha conseguido una noche con Cintia, no es porque ella tenga sentimientos hacia él, sino porque está *furandae* —enojada— con nuestro poeta.

Por su parte, la elegía IV. 8 empieza de una manera muy diferente, con una clara referencia a la localización de la casa del poeta —*Esquilias*— (Prop. IV. 8, 1) y lo que parece una prueba de castidad que pasan las doncellas, en la que bajan anualmente a alimentar a una serpiente y solo pueden regresar si se ha mantenido casta y llevando consigo la idea de un año fértil (Prop. IV. 8, 1-14). Una vez ha localizado la acción en su casa y expone la idea de la castidad, entonces aparece Cintia, que llega a casa de nuestro poeta (Prop. IV. 8, 15) usando de pretexto a la diosa Juno, cuando en realidad lo era Venus (Prop. IV. 8, 16).

A partir de ese momento, Propercio empieza a contextualizar la acción en la Vía Apia (Prop. IV. 8, 17-18) cuando estalló una pelea —*rixa*— en una taberna alejada y, sin que nuestro poeta lo supiera, él también estaría implicado (Prop. IV. 8, 19-20); pues Cintia decidió recorrer la calle por «lugares de mala nota» en busca de un amante (Prop. IV. 8, 21-26). Debido a sus acciones, Propercio decide «levantar el campamento» —*castra mouere*— (Prop. IV. 8, 28), es decir; abandonar su *militia amoris*; abduciendo que no es la primera vez que Cintia le es infiel: «*cum fieret nostro totiens iniuria lecto*» (Prop. IV. 8, 27).

Y una de las medidas que toma el poeta es la de reunirse con una vecina suya llamada Fílida, a quien describe como agradable solo estando ebrio (Prop. IV. 8, 29-30); y a otra mujer, Teya, quien sí es hermosa a la par que intensa (Prop. IV. 8, 31-32). Se reunió con ellas en el jardín de su casa buscando «*et Venere ignota furta nouare mea*» (Prop. IV. 8, 34), por lo que se sentó entre ambas en un pequeño lecho y su siervo, Lígamo, se encargó de servir el vino (Prop. IV. 8, 35-38). A la escena se añadió música de flauta y castañuelas, con rosas naturales esperando ser esparcidas (Prop. IV. 8, 39-42). El frenesí de la fiesta privada llevó a que la mesa sea volcada, mas nuestro poeta todavía no se sentía emocionado por nada (Prop. IV. 8, 43-46); aun cuando las dos mujeres cantaban y se desnudaban (Prop. IV. 8, 47-48).

En medio de esta escena báquica, se escucha el ruido de la puerta y finalmente que alguien consigue abrirla: Cintia (Prop. IV. 8, 49-51), a quien Propercio describe como «*non operosa comis, sed furibunda decens*» (Prop. IV. 8, 52); esto es, que se encuentra hermosa a pesar de no estar arreglada y estar furiosa. Ante dicha imagen, nuestro poeta deja caer su copa de vino y palidece (Prop. IV. 8, 53-54), recibiendo de su parte «*fulminat illa oculis et quantum femina saeuit*» (Prop. IV. 8, 55), una clara descripción del enfado que recorre a Cintia y el objeto de enfado de este, comparándola con la toma de una ciudad (Prop. IV. 8, 56).

Es así como empieza el arrebato físico de Cintia, atacando a Fílida con sus «uñas airadas» —*iratos unguis*— (Prop. IV. 8, 57); mientras Teya sale huyendo, pidiendo ayuda y levantando a todo el barrio hasta resguardarse en una taberna donde consiguen refugiarse Fílida y Teya (Prop. IV. 8, 58-62). Como promotora de esta situación, Cintia se regocija en sus logros (Prop. IV. 8, 63), atacando entonces a Propercio: «*et mea peruersa sauciat ora manu / imponitque notam collo morsuque cruentat, / praecipueque oculos, qui meruere, ferit.*» (Prop. IV. 8, 64-66), nuestro autor acaba de esta manera con la cara arañada, el cuello marcado con un mordisco y los ojos dañados hasta que se cansó de atacarlo (Prop. IV. 8, 67); y cuando eso pasó, atacó a Lígamo, sacándolo de la mesa y quien pide ayuda a Propercio (Prop. IV. 8, 68-69); sin embargo, Propercio no puede ayudarlo, porque él es de Cintia también (Prop. IV. 8, 70).

La escena sigue, y Propercio acaba suplicando a Cintia como Tetis hizo una vez ante Zeus suplicando por su hijo (Hom. *Il.* I), abrazando como pudo las piernas de Cintia (Prop. IV. 8, 71-72) en modo suplicante; a lo que ella le habla directamente en respuesta:

atque ait 'admissae si uis me ignoscere culpae,
accipe, quae nostrae formula legis erit.
tu neque Pompeia spatia bere cultus in umbra,
nec cum lasciuum sternet harena Forum.
colla caue inflectas ad summum obliqua theatrum,
aut lectica tuae se det aperta morae.
Lygdamus in primis, omnis mihi causa querelae,
ueneat et pedibus uincola bina trahat.
(Prop. IV. 8, 73-80)

Esta larga lista de ocho versos son las peticiones, casi órdenes, que Cintia impone a Propercio a cambio de su perdón: «no te pasearás acicalado por el Pórtico de Pompeyo, ni cuando la arena se extienda por el Foro en fiestas. No dobles tu cuello para mirar a las gradas altas del teatro o una litera descubierta dé motivos para tu retraso»; además de estas peticiones, Cintia pide que Propercio venga a Lígamo encadenado, haciéndolo culpable de lo presenciado. A esas peticiones Propercio solo respondió «*ego legibus utar*», aceptándolas (Prop. IV. 8, 81). Cintia no tardó en reírse, sabiendo el poder que ejercía sobre Propercio —recordemos el tópico de *domina* y *servus*— (Prop. IV. 8, 82).

La elegía finaliza con la «limpieza» que hace a la casa, al umbral, a la cama e incluso al propio Propercio (Prop. IV. 8, 83-86) hasta acabar juntos en la cama «*soluimus arma*», dejándose llevar por la *militia amoris* (Prop. IV. 8, 87-88).

Hay que tener en cuenta, pues, que ambos poemas hacen referencia a la *rixa* y a la *fides* —o a la ausencia de ella, *iniuria*—, unas situaciones que ponen a la fidelidad o infidelidad como el motor principal de las elegías, y es este concepto el que nos lleva a la pelea de enamorados. Cintia es el personaje que encarna al personaje activo, aquel que hace que la acción cambie y que se siente afrentada, en estos casos, caracterizada por adjetivos relacionados con el léxico de la locura, los celos o el enfado —*furibunda*, *insana*, *furanda*, *rabida*, *irata*...—; no obstante, en Propercio encontramos un papel pasivo, describiéndose como *pallidus* (Prop. III. 8, 28) al ver a Cintia en ese estado frenético al que él la ha llevado.

Además, no es solo el uso de adjetivos calificativos lo que expresa la furia y locura que recorre a Cintia; sino que es notable la descripción que hace Propercio respecto a los *signa amoris* que ella le dedica, que van desde la palidez, el dolor, los suspiros y las lágrimas hasta la violencia frenética y celosa de Cintia, quien agrede a Propercio, no solo verbalmente —*rabida lingua / vocis insanae* (Prop. III. 8, 2 y 11) —, sino también físicamente al arrojarle vino, arañarle la cara, morderle el cuello, arrancarle la ropa o quejarle los ojos; llegando el punto en que es el mismo poeta el que exhorta a Cintia a hacerle daño (Prop. III. 8, 3-6). Incluso esa violencia llega a atacar a sus amantes, como el caso de Fílida, o a sus sirvientes, como Lígamo.

Sin duda, las elegías III. 8 y IV. 8 son una muestra más de las intenciones poéticas de Propercio en una época de cambios sociopolíticos y de liberación para la mujer romana, con el personaje de Cintia por bandera, una mujer pasional, que el mismo Propercio cataloga como *superba* (Prop. IV. 8, 82), y por la cual el poeta no siente vergüenza de arrodillarse y suplicarle hasta que al final se produce un reclamo de propiedad, de la *fides*, que comparten.

Bibliografía

- Alfaro Bech, V. (2009). La conversión de Propercio. *Analecta Malacitana*, 26, 41–57.
- Bickel, E. (1982). *Historia de la literatura romana*; versión española de José M^a Díaz-Regañón López. Gredos.
- Burkert, W. (2007). *Religión griega: arcaica y clásica*; traducción Helena Bernabé; revisión Alberto Bernabé. Abada.
- Cano Alonso, P. L. (1985). *Propercio. Elegía*. Bosch.
- (1993). Rescoldo de unos celos: el recuerdo de Cintia en el libro cuarto de Propercio. *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 4, 73–82.
- (1998). Sobre los personajes de Propercio. *Faventia*, 20(2), 101–108.
- Cantarella, E. (1991). *La calamidad ambigua: condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*. Ediciones Clásicas.
- Carlos González, A. G. (2022). La concepción del lesbianismo en Grecia y Roma; *Nexo: Revista Intercultural de Arte y Humanidades*, 18, 39–45.
- Codoñer, C. (ed) (1997). *Historia de la literatura latina*. Ediciones Cátedra.
- Giangrande, G. (1974). Los tópicos helenísticos en la elegía latina. *Emerita*, 42(1), 1–36.
- Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós.
- Hallett, J. P. (1973). The role of women in roman elegy: counter-cultural feminism. *Arethusa*, 6(1), 103–124.
- Kenney E. J. y Clausen W.V. (1989). *Historia de la literatura clásica (Cambridge University)*. Gredos D.L.
- Laguna, G. y Ramírez de Verger, A. (1996). *Bibliografía selecta de autores latinos*. Ediciones Clásicas.
- Luque Laguna, A. M. (1997). “Tópoi” elegíacos y cambios argumentales en el “Monobiblos” de Propercio (1.6.11 1.12). *Habis*, 28, 87–94.
- Mañas Núñez, M. (1996-2003). Mujer y sociedad en la roma imperial del siglo I. *Norba: Revista de historia*, 16(1), 191-207.
- Marina Sáez, R. M^a. (2010). Female violence and male power in Latin love elegy: Propertius's Cynthia. En M^a A. Domínguez Arranz (coord.), *Mujeres en la antigüedad clásica: género, poder y conflicto* (pp. 211–228). Sílex.
- Moya F. y A. Ruiz de Elvira (2001). *Propercio. Elegías*. Ediciones Cátedra.
- (2007). *Sexti Properti Elegos*. Typographeo Clarendoniano.
- Mueller, L. (1898). *Propertius. Elegies*. Teubner.
- Oroz Reta, J. (1985). Propercio y la elegía latina. *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, 36(111), 345–367.
- Pérez Milán, P. (2019). *Viget amor fervidus: análisis comparativo de tópicos en la elegía latina, la lírica amorosa mediolatina y la cansó trovadoresca*; (Trabajo fin de máster, Universidad de Lleida). <http://hdl.handle.net/10459.1/66644>
- Pestano Fariña, R. (1992). La concepción amorosa de Propercio: la fides. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 11, 197–226.
- Ramírez de Verger, A. (1986). Una lectura de los poemas a Cintia y a Lesbia. *Estudios clásicos*, 28(90), 67–84.
- (1989). *Propercio. Elegías*. Gredos.
- Sharrock, A. (2000). Constructing character in Propertius. *Arethusa*, 33(2), 263–284.
- Wyke, M. (1987). The elegiac woman at Rome. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 33(213), 153–178.

UNA APROXIMACIÓN A LA TRADICIÓN ARTÚRICA A TRAVÉS DE MYRDDIN Y EL CÓMIC

Roberto Umpiérrez Alonso
Universidad de La Laguna

Resumen: el objetivo del trabajo es analizar la aparición de Merlín en un cómic español y comparar cómo se situaba respecto a la tradición literaria hispánica. Para ello, utilizamos un breve corpus de obras donde aparece el mago para tener una visión diacrónica de su evolución, entre las que se incluían materiales medievales y tan distintos como la ópera en el siglo pasado. Pudimos observar los vasos comunicantes que partían del medio del cómic hasta obras del siglo XII, y discutimos la prevalencia de ellos en una reelaboración del mago adecuada para la sensibilidad contemporánea.

Palabras clave: Filología, literatura medieval, mito artúrico, Merlín, cómic.

Abstract: *the purpose of this paper was to analyze Merlin's footsteps in a Spanish comic and see how it compared with the Hispanic Arthurian literature tradition. In order to achieve this, a short corpus of works where the magician appears was used to have a diachronic vision of his evolution, and it included literature from different backgrounds like medieval books and opera from the past century. It was found a series of connections between the Spanish comic and books from the 12th century, and a discussion of the prevalence of those connections to an adequate and contemporary rework of the magician was made.*

Keywords: *Philology, medieval literature, Arthurian cycle, Merlin, comic-books.*

1. Introducción

«Myrddin es una versión del ciclo artúrico como nunca antes se había visto», reza la contracubierta del cómic creado por el guionista Jorge García y el dibujante Gustavo Rico. Con esta oración se manifiesta al lector una tradición, la artúrica, que se vierte a través de las páginas de la obra mediante las convenciones del lenguaje del cómic. Es en estas dos cuestiones donde concentraremos nuestro análisis: el cómic como medio y, con especial atención, el personaje de Merlín en la tradición artúrica hispánica.

El recorrido del mito artúrico puede rastrearse desde antes del siglo XII, pues hay testimonios repartidos a lo largo de Occidente y que están representados de distintas formas, como la arquivolta de la Pescheria del Duomo de Módena, o en la de **nombres**¹. Sin embargo, es precisamente en el siglo XII donde «comienza» la tradición literaria artúrica y que luego se consolidará en lo que podemos conocer como mito artúrico. Este concepto describe un entramado de fuentes que giran en torno al rey Arturo y que a lo largo de las épocas convergen y dan como resultado obras como la que nos disponemos a analizar en este trabajo.

Este proceso no es ajeno a los personajes, que los aglutina el mito conforme aparecen en la literatura, como fue el caso de Tristán, que en su origen no pertenecía a la corte del rey Arturo, al igual que Lanzarote, que fue una invención de Chrétien de Troyes, y, en el caso más cercano a nosotros, Merlín. Geoffrey de Monmouth escribió *Historia de los reyes de Britania* en el siglo XII teniendo como inspiración la *Historia Britonum* de **Nenio**², y en ella describe un recorrido legendario de la descendencia de Bruto, bisnieto de Eneas, hasta los **herederos de Arturo**³. Es en una de las últimas partes donde introduce a Merlín, y desde ese momento comienza a fraguarse su figura hasta llegar a lo que conocemos en nuestro tiempo; sin embargo, su retrato no ha sido uno hierático.

En la *Historia de los reyes de Britania*, ya se hace patente una de las características que más perduran en el personaje y es la de su nacimiento demoníaco: su madre da a luz a



REVISTA INTERCULTURAL DE
ARTE Y HUMANIDADES DE LA
SECCIÓN DE ESTUDIANTES Y
JÓVENES INVESTIGADORES Y
CREADORES DEL IEHC

Nº 20, año 2024

pp. (11-21)

ISSN: 2341-0027Z

<https://doi.org/10.56029/NX2011>

1 Sobre la existencia de nombres artúricos en la península ibérica véase el artículo de Lida de Malkiel, *Arthurian Literature in Spain and Portugal* (1967).

2 Cuesta, M. (2018) *Merlín en la literatura española: transformaciones de un mago mítico*.

3 Similar a la materia de Francia o la de Roma, explican mediante la épica las construcciones de estos territorios.

Merlín como resultado de la violación llevada a cabo por un incubo, y es precisamente la señal con la que marcarán al joven para que lo traigan a la corte y lo sacrifiquen. Otros aspectos son su capacidad profética, que se demuestra en la obra con un extenso relato de los sucesos que ocurrirán en Bretaña, y la posterior toma de posesión como consejero y protector de los reyes bretones, sobre todo con Arturo, que participará en su concepción como responsable de ella. Monmouth escribirá otra obra después con Merlín como protagonista, la *Vita Merlini*, donde aparecerá el mago tiempo después del reinado de Arturo, concretamente en época del cuarto sucesor, Conan. El personaje muestra los efectos de haber contemplado la creación y destrucción de reinos, y después de estos ciclos constantes de violencia decide recluirse en los bosques. Así, se le imbuye el aspecto de *homo sylvester*, un hombre salvaje que ha perdido la razón y por ello se refugia en los bosques: territorios periféricos entre nuestro mundo y lo sobrenatural.

Con estas dos obras Monmouth muestra ciertos fragmentos de la vida de Merlín, pero es con *Robert de Boron*⁴ cuando se introducen trazos de su vida y conforman una visión detallada. En su *Merlín*, se desarrolla su nacimiento demoníaco y se explica cómo consiguió la capacidad de ver los sucesos del pasado y del futuro: con la intención de crear su anticristo, los demonios urdieron una estrategia para crear al hijo perfecto de los demonios, y por ello siguieron el proceso como fue hecho con Jesucristo. Para desgracia del grupo de demonios, la doncella que escogieron era un ejemplo de devoción que además estaba apoyada por la figura de un clérigo llamado Blaise, por lo que mediante acción divina Merlín tiene un nacimiento milagroso, como ocurre con los héroes de la épica. Un aspecto llamativo es que se le describe como un bebé hermoso, grande y lleno de vitalidad, capaz de pronunciar discursos con la habilidad de un niño mayor. Esto último permanece en la posterioridad en bastantes ocasiones, pero difieren en lo relativo al aspecto, como sucede en *El baladro del sabio Merlín*:

Y así quedó aquella dueña [la madre de Merlín] un tiempo en la torre, y hubo su hijo como plugo a Dios. Y cuando el niño llegó a tiempo que tuvo el saber del diablo [...] así fue el niño nacido, y cuando las mujeres lo recibieron hubieron gran miedo, pues lo vieron más veloso y de mayor cabello que otro niño y mostráronlo a su madre; y cuando ella lo vio maravillóse (Anónimo 2007, 39-40).

En la *Historia de Merlín* sucede un episodio similar:

De esta forma se quedó durante algún tiempo en la torre, los jueces le hacían llegar todo lo que necesitaba y se lo llevaban: permaneció allí hasta que tuvo el hijo, tal como Dios quiso [...] De este modo nació; cuando las mujeres lo recibieron, sintieron un gran miedo, pues era más peludo y tenía más vello que ningún niño de los que habían visto; se lo mostraron a su madre, que al verlo se santiguó, diciendo:

—Este niño me da mucho miedo (Alvar 2019, 40).

Las reminiscencias a su origen demoníaco serán algo en lo que incidiremos con más atención en el análisis del cómic, pero destacamos ahora su aspecto velludo y la capacidad profética que exhibe al nacer. Ambas son consecuencia directa de los demonios, pues en la iconografía de la Edad Media se ilustraba a los demonios con cualidades zoomórficas, como un cuerpo rodeado de pelo, cuernos y pezuñas u otras formas de patas: así, Merlín da a través de sí mismo ecos de bestias y enlaza con aquella forma del *homo sylvester* que ya estaba presente en la *Vita Merlini* de Monmouth. Por otro lado, es Dios quien le permite mantener el poder demoníaco de conocer el pasado, y para poder convertirlo en un adalid de su voluntad, lo dota con el poder de *conocer el futuro*⁵. Con todo ello, la obra de Boron introduce al mago en la órbita cristiana como un firme defensor de la fe, y de cómo utiliza sus poderes para contribuir a la paz en el reino, a pesar de llevar en sí mismo la dicotomía de lo divino y lo profano. Es él quien crea la Tabla Redonda, como modelo de aquella que creó José de Arimatea después de recoger la sangre de Jesús, y es quien guía a los caballeros para que persigan la gloria del grail. En esta obra también aparece Viviana, una doncella que busca el *conocimiento de Merlín*⁶, y el encierro que hace del mago en una cueva.

4 También merece la pena resaltar la obra de Wace en 1155, el *Roman de Brut*. En ella se apoyarán autores posteriores como Chrétien de Troyes y Robert de Boron, y se trata de la obra de Monmouth vertida a versos pareados franceses, con el añadido del ambiente cortés. Incluye el bosque con el que se asociaría a Merlín tiempo después: el bosque de Brocelianda (Cuesta, 2018).

5 Con la excepción de conocer su muerte con detalles diáfanos. Conocer el futuro es patrimonio exclusivo de Dios, y la restricción de conocer su final permanece para recordárselo a Merlín.

6 La lujuria de Merlín permanece en bastantes encarnaciones.

2. Transmisión de la obra

Después de la obra de Boron se suceden una serie de obras en prosa que se conocen por el nombre de «Vulgata artúrica (1215-1230)», que está compuesta por la *Estoire del Saint Graal*, *Merlín* (más la *Suite*), *Lancelot*, *Queste del Saint Graal* y *Mort Artu*. A la Península Ibérica llegarán reescrituras del ciclo que se conocerán por el nombre de «Post Vulgata» (1230-1240). Entre estos textos atenderemos al del *Baladro del sabio Merlín*, del que nos ha llegado una edición de 1498, además de otra de 1535 que funcionaba como primera parte de la *Demanda del Santo Grial*. Como es una reescritura del anterior ciclo, comparte muchos detalles con obras anteriores como la de Boron o la *Historia de Merlín*, como el origen demoníaco:

Algunos quisieron decir que a diablo no fue dado tal poder, pero que lo hizo de esta manera: que este diablo fue a una casa donde dormía uno con su mujer, y tomó de aquella materia espermática y de improviso la trajo a la doncella y se la puso en aquel lugar generativo, y que incitó a la doncella durmiendo a aquel acto carnal y así se engendró Merlín; [...] recuenta (el Vicencio) que fue este Merlín engendrado por el diablo; y haciendo mención de su vida y hechos le nombra profeta por la gracia que Dios le quiso dar (Anónimo, 2007, 34).

Merlín mantiene aspectos como su mentor Blaise (Blaisén en el *Baladro*), su conocimiento sobre el pasado, el presente y el futuro, con el añadido de que la edición hispánica coloca el interés en el conocimiento que tiene el mago sobre la naturaleza⁷. Realiza actos mágicos, como crear Stonehenge, prepara la prueba de la espada de Arturo, lo salva a través de sus consejos y en acciones directas como dormir a un caballero que iba a asesinarlo... El *Baladro* destaca las bromas de Merlín a través de sus transformaciones en otras personas, además de su asociación con los demonios: su final es similar a obras anteriores (y posteriores), pero distinto por el baladro, el grito tremebundo⁸ que profiere desde su encierro en la roca a manos de quien creía seducida bajo sus encantos. Este inciso que realiza la obra hispánica es distinto por profundizar en los pecados de Merlín y castigarlo en consecuencia, además de mostrar un cambio respecto a la imagen mental del mago que susurra en los bosques; aquí es el grito lleno de cólera de quien deja que los demonios lo reclamen.

A partir del *Baladro* las apariciones de Merlín en la literatura hispánica se centrarán en uno de los aspectos que emanaban del personaje, como es el del protector del héroe. En la obra de teatro de Lope de Vega, *La imperial de Otón* (1958), aparece para describir lo que sucederá en el futuro a uno de los pretendientes del imperio, de una forma similar a como lo había hecho en ocasiones anteriores con otros reyes, dentro de sus propias condiciones y en situaciones oscuras e inesperadas:

ARNALDO	Tu Majestad Cesárea no se alborote desto.	
RODULFO	Pues ¿qué escándalo nació tan de repente?	
ARNALDO	De un hombre que a tu tienda trae tu gente.	
RODULFO	¿Quién es?	
ARNALDO	Merlín se llama	695
	aqueel grande adivino que se precia de espíritu profético, y dice que ha de hablarte, que importa a tus discursos pero que no ha de estar delante naide.	700

El mago utiliza sus poderes proféticos para calmar a Rodulfo y procede a mostrar una genealogía real de la que nacerá Carlos I de España, como ya hizo en *Historia de los reyes*

7 De ahí que la edición sea *El baladro del sabio Merlín*, al contrario que la de *Merlín l'Enchanteur* de Boron. Queda resaltada la propiedad de sabio por su conocimiento de la naturaleza y la astronomía, antes que por la profética.

8 Compárese con el comienzo de la novela *La última fada* de Emilia Pardo Bazán: «Fuese, lo que fuese, ello es que Merlín, en el aniversario de su prisión, a las doce de la noche, exhalaba un grito espantoso y lúgubre que se oía en toda Bretaña. Y los labriegos del terruño y los pescadores de la costa, al oír resonar desgarradora queja, se santiguaban devotamente, encomendándose a Nuestra Señora y a Santa Ana, patrona de aquella región».

9 La edición del *Baladro* de 1535 amplía este punto por constituirse como prólogo a la *Demanda del Sancto Grial* y complementarlo con una lista de sucesos que Merlín profetizaba y que ya habían sucedido (Lida de Malkiel, 1967).

de *Britania* de Monmouth, *Historia de Merlín* y el *Baladro*⁹, entre otros ejemplos. Al contrario que en estos tres ejemplos, donde las predicciones son de un carácter oscuro y complicado, ideadas para una obra que iba a ser leída, en la obra del Fénix de los ingenios son transparentes y sencillas, aptas para una audiencia vasta y llena de diferencias como podía ser un escenario:

(MERLÍN, viejo, como ermitaño.)

MERLÍN	Invictísimo Rodulfo: por largos años me aguarda el cielo para este día.	705
	Oye atento estas palabras: no te dé cuidado alguno de la esperada batalla el dudoso fin que temes, que la vencerás sin falta.	710
	Que para empresas mayores te está llamando la fama, y para que el tronco seas de la ilustre Casa de Austria.	

Después de la obra de Lope de Vega es Miguel de Cervantes quien aprovecha la figura del mago en dos ocasiones, que además coinciden en fecha: *La casa de los celos y selvas de Ardenia* y en el capítulo XXXV de la segunda parte de *Don Quijote*, en 1615. En la primera repite un rol similar al de *La imperial de Otón*, pues se aparece ante uno de los personajes para anunciarle que está de su lado y que lo protegerá. Llama la atención su retrato, pues esta vez no es él mismo o en un disfraz, sino que se presenta como su espíritu a través de un padrón. Cervantes traslada el encierro de Merlín desde Bretaña hasta el territorio hispánico y lo entronca con la épica francesa porque la escena sucede en las batallas de Roncesvalles:

BERNARDO	Dicen que estas selvas son donde se hallan de continuo, por cualquier senda o camino, venturas de admiración, y que en la mitad o al fin, o al principio, o no sé dónde, entre unos bosques se esconde el gran padrón de Merlín, aquel grande encantador, que fue su padre el demonio (Cervantes 1940, 1360).	375 380
----------	--	------------------------------------

En *Don Quijote* se define al mago en términos similares, pero con la diferencia de su origen demoníaco:

«—Este es mi amigo Durandarte, flor y espejo de los caballeros enamorados y valientes de su tiempo; tínele aquí encantado como me tiene a mí, y a otros muchos y muchas, Merlín, aquel francés encantador, que dicen que fue hijo del diablo (Cervantes 1940, 388)»

Entre ambas obras surgen reminiscencias del encierro en la cueva que sufrió a manos de Viviana y que aparece en obras como el *Baladro*. Lo llamativo es que entre las repeticiones de un retrato constituido por la apariencia física de un anciano sabio, ligado a los bosques y a la piedra, Cervantes añade la asociación con la nacionalidad francesa. Quizá por

la influencia de los libros de caballería franceses, también lo sitúa en la órbita francófona por el epíteto de «encantador», a diferencia de los anteriores libros de caballería castellanos donde preferían el de «sabio». Más adelante también se le cita con este último adjetivo, en la cueva de Montesinos: «y con otros muchos de vuestros conocidos y amigos, nos tiene aquí encantados el sabio Merlín ha muchos años (Cervantes 1940, 389)». Sin embargo, vuelve a nombrarlo como encantador cuando aparece más adelante en el capítulo XXXV de la segunda parte:

«—Yo soy Merlín, aquel que las historias dicen que tuve por mi padre al diablo —mentira autorizada de los tiempos—, príncipe de la mágica y monarca y archivo de la ciencia zoroástrica, émulo a las edades y a los siglos que solapar pretenden las hazañas de los andantes bravos caballeros, a quien yo tuve y tengo gran cariño. Y puesto que es de los encantadores, de los magos o mágicos contino dura la condición, áspera y fuerte, la mía es tierna, blanda y amorosa, y amiga de hacer bien a todas gentes (Cervantes 1940, 443)».

Es una intervención rica en detalles que describen al mago y que destila una gran cantidad de vasos comunicantes, debido a que menciona tanto su origen como el final que llegó a tener, además de su resurgimiento. Él mismo alude a la tradición de su nacimiento demoníaco y declara su dominio (príncipe) y sabiduría (archivo), como también la importancia que tuvo y que él mismo dijo en el *Baladro*:

«Cierro, señora, como estos dejaron por el mundo con sus amores, así lo dejé yo por vuestro amor, que bien sabéis cómo yo era señor de la Gran Bretaña y de la Pequeña, y del rey Artur, y de su hacienda toda; y cuánta honra me hacían todas las gentes, y creían cuanto yo decía y se guiaban por mi consejo: y todo lo dejé por vuestro amor (Anónimo 2007, p. 457)».

Del fragmento que extrajimos resaltamos «de los andantes bravos caballeros,/ a quien yo tuve y tengo gran cariño [...] dura la condición, áspera y fuerte,/ la mía es tierna, blanda y amorosa», porque no suele destacarse este aspecto de Merlín, pero está implícita en el hecho de ser prácticamente el padre de Arturo, y de cómo este último depende del mago desde que nace, debido a que es el responsable de su concepción, crianza y cuidados posteriores. Todo ello contrasta con la imagen que utilizan para presentar al mago en esa procesión fantasmal a la que asisten el hidalgo y el escudero, que precede a su intervención:

« [...] y luego la de las harpas y laúdes que en el carro sonaban, y levantándose en pie la figura de la ropa, la apartó a entrambos lados, y quitándose el velo del rostro, descubrió patentemente ser la misma figura de la muerte, descarnada y fea, de que don Quijote recibió pesadumbre y Sancho miedo, y los duques hicieron algún sentimiento temeroso»

Para el resto de la Edad de Oro de la literatura española Merlín aparecerá en obras como las de Calderón y tendrá en ellas un papel de tono cómico, similar al del criado del protagonista que ejerce de «gracioso»¹⁰, donde se aprovecha la tendencia a mostrar al mago como el acompañante protector de los héroes. Las capacidades que antes resaltábamos no aparecen en estas comedias, pues Merlín parece haber perdido sus capacidades proféticas:

10 Probablemente influenciado por el impacto de *Don Quijote*, pues las obras que mencionamos son posteriores a la aparición de la segunda parte (1650-1653 en el caso de *Auristela* y *Lisidante* y 1680 para *Hado y divida de Leonido* y *Marfisa*)

MERLÍN: Pues ¿qué escándalo?
Qué fuera, señor, que hubiera
en lo grabado del peto
descifrado aquella empresa
de la Estrella, y de la Lis
y su mote?
LISIDANTE: Bien sospechas;
y pues lo dirá la carta,
a llevarle me resuelva
para que escriba recado:
¿Sabes tú de qué manera
más secreto irá?
MERLÍN: No sé¹¹.

11 Calderón
(1683). *Auristela y
Lisidante*.

12 Uno de los motivos por los que podría deberse la ausencia del mago en la novela cortés, pues la expectativa y el misterio eran elementos nucleares de Chrétien de Troyes. Un ejemplo de ello es el *Cuento del Grial*, donde Percival no recibe su nombre tiempo después de haber salido de su hogar.

13 Calderón
(1681) p. 61.

La comedia justifica el retrato cómico de Merlín en el hecho de aportar la parodia de las novelas de caballería, y en ocasiones sirve como recurso para generar expectativas que de otra forma no podrían hacerse si pudiera [ver el futuro](#)¹².

MERLÍN: ¿En qué tanta confusión
parará? Y ahora faltan
las de los Duchones; ¿Quién
dirá cómo esto se traza?
Que aunque las caxas lo digan,
yo no entiendo bien de caxas,
que de Guaxaca no sean:
No hay en toda esta campaña
un relacionero?¹³

Después de las obras de Calderón, el personaje decae en apariciones a lo largo del siglo XVIII, pero comenzará a resurgir en el siglo XIX de la mano de Vicente Azana y Zorrilla, este último con una recreación de los *Idylls of the King* de Tennyson bajo el título de *Los ecos de las montañas* (1868). A partir del siglo XX es donde se amplían: debido a la influencia del *Tristán e Isolda* de Wagner, Isaac Albéniz escribe una ópera titulada *Merlín* (1898-1902); Pardo Bazán escribe una pequeña novela conocida como *La última fada* (1916); Benjamín Jarnés también escribe una llamada *Viviana Merlín* (1936) y por último Álvaro Cunqueiro publica *Merlín y familia* (1955). El aspecto del mago difiere como también lo hacen los sucesos en los que se encuentra a lo largo de estas obras, pero más adelante discutiremos varias de ellas conforme lo necesite el análisis comparativo.

3. Análisis

Myrddin, el cómic creado por Jorge García y Gustavo Rico, fue publicado en 2020 por Norma Editorial. Su cubierta muestra a una figura de aspecto humanoide de piel azulada y con un orbe cristalino en la frente, y acompaña a la ilustración un patrón triangular que se repite en una larga cadena de forma psicodélica. Las formas y los colores —negros y rojos— ya constituyen una pincelada inicial de lo que constituirá la obra en un plano general, pues predominan en una gran parte de las escenas. Su estructura externa está compuesta por cuatro partes, cada una presidida por una página dividida en dos colores: rojo y negro, con dos triángulos colocados en un polo vertical y en direcciones opuestas, que contienen en su interior el número del capítulo y un fragmento de padrenuestro. En lo que respecta a la interna engloba el «nacimiento» de Merlín, Arturo y Morgana; la construcción de Camelot y su caída. Su

origen, en esta instancia, es la de un extraño en una tierra lejana que ha venido a través de las estrellas. La primera página de la obra muestra cuatro viñetas verticales y largas, con una franja negra que contiene el texto del reinicio y que progresivamente va desapareciendo para ir ofreciendo una vista alejada de una entidad azulada, con forma de bola y un punto rojo en su interior. Ese texto en binario cambia progresivamente desde unos puntos suspensivos a un bocadillo que aprovecha los números para formar un enunciado «¿Qéhagoaqu1? ¿Qéhagoahora?», y continúa en la página siguiente con una viñeta que ocupa la página entera. En las dos páginas el sujeto realiza varias preguntas claves para su identidad «Qu13n-s01? [...] D0n13st01? (p.13)», «¿Ahora? ¿Aquíahora? [...] ¿Dónde/cuando es “aquíahora?” (p. 14)». En la tercera, que es una de las páginas donde centraremos nuestro análisis, se distribuye de una forma distinta y representa varias figuras mientras se repite los textos de «recuperando» y «paradoja».



Sobre fondo blanco se sitúan doce viñetas con ocho de ellas ocupando el grueso de la página, todas delineadas con un trazo fino con textura de rotulador y la misma separación de calles. La primera y la última viñeta la ocupa la consciencia azul de las páginas anteriores, y dentro de ella alberga las ocho viñetas que muestran una secuencia con retazos de escenas diferentes, que en su unión forman la historia: las viñetas del espacio exterior son las que más abundan, y se encargan del comienzo y del final de la serie. Se dedican dos figuras a una escena de parto con gemelos, y las otras tres restantes retratan a una figura de aspecto anciano y otra más joven, que empuña una espada —único elemento que traspasa las fronteras de la viñeta— contra algo que no encapsula el cuadro sino solamente una extremidad. La imagen de unos restos humanos cierra lo que el escenario del nacimiento abrió: un tapiz que muestra la dicotomía de la vida y la muerte sobre los colores predominantes del rojo. Este proceso de imágenes es la presentación de Merlín en la obra —aunque por el momento no se haya revelado su identidad—, y está lleno de implicaciones para el personaje: a través de sus ojos ve el nacimiento de Arturo y Morgana, a los hombres sabios —como Blaise—, la guerra y sus consecuencias; sin embargo, merece la pena resaltar como lo más importante los dos últimos bocadillos «¿Incógnita: ¿20n r3cuerd0s d3l pa2ado...? ¿O d3l p0rv3en1r?», pues son reminiscentes de una de las características de Merlín, su capacidad para ver el pasado, el presente, y el futuro. Es un detalle que tiene en común con las anteriores apariciones en la [literatura hispánica](#)¹⁴, pero en su nacimiento no se incluyen menciones a demonios, sino un viaje de su nave roja hasta lo que puede suponer el lector que es la Tierra. Esta misma nave ocupará tiempo después un espacio de honor en la parte superior de Camelot, como puede vislumbrarse con dificultad en la siguiente imagen.

14 Quizá a excepción de Calderón y su Merlín.





El formato de la página ha cambiado respecto al ejemplo anterior, con una secuencia dividida en cinco viñetas horizontales que le permiten mostrar un fondo de mayor tamaño. Los fondos muestran diversos aspectos de interés: el lugar es una zona del suroeste inglés, y los personajes están hablando en una habitación de aspecto rojizo y que está repleta de libros y relojes de arena, lo que el lector asume que es la nave de Merlín por estar contrapuesta la imagen de esta con las escenas del interior. Dentro de ella quienes dialogan son Morgana, caracterizada por la piel pálida y los ropajes negros, y Merlín, o Myrddin, como lo conocen, con un atuendo constituido por una túnica con hombreras, una capa y botas de plataforma. Su aspecto físico está moldeado tomando como base la del sabio con el que toma contacto en su aterrizaje y que está ilustrado en la primera imagen que analizamos, por lo que cambió su aspecto para poder comunicarse con el resto de humanos. Con estas pequeñas pinceladas el personaje se aparta de la imagen tradicional del mago, como se mostraba en la literatura del siglo pasado:

El blanco espino se había abierto en dos, y el brujo salía, espantable con su cabellera y su barba, blancas como el ampo de la nieve, que le llegaban a los pies, y cubrían su desnudez senil por completo. Apenas se entreparecía el rostro, y las secas manos emergían de las espesísimas envedijadas canas (Pardo Bazán 2003, 31).

Prosigue esta imagen de un anciano venerable décadas después en la obra del escritor gallego Álvaro Cunqueiro, *Merlín y familia*:

Solamente una vieja de Quintás hacía algo de memoria de que siendo niña la llevaron al entierro de una señora de Miranda, y detrás del cura de Reigosa, que cantaba muy bien, iba don Merlín vestido de negro, con una gran bufanda colorada, y ya entonces tenía mi amo la barba blanca. [...] Por don Merlín no pasaban años, y de esto se quejaba como de un maleficio, pero pocas veces, que el ser de él era aparentar muy franco y abierto, contento del mundo y hablador, y sonreía muy fácil: le ayudaban a ser franco los ojos claros, y aquella su frente levantada y señora, y hasta aquel gesto que tenía de acariciarla con la mano derecha cuando te hablaba. Era de pocas carnes, pero muy puesto en sus anchos y gentil, y muy andador (Cunqueiro 1962, 17-18).

Con sus dos últimas intervenciones, este Myrddin demuestra su conocimiento sobre la Biblia con el fragmento que cita del *Apocalipsis* de San Juan, pero se separa de la tradición: «Me encantan las mitologías, Morgana. Son imaginativas, crueles y falsas». Páginas después añade sobre esa señal roja del cielo que son sus perseguidores, «que echaron abajo las puertas del cielo (p. 76)». El mago, en breves palabras, produce analogías con la tradición

judeocristiana para explicar a Morgana y su entorno su condición de fugitivo y la presión intermitente que recibe de aquellos que desean acabar con él. Así, se introducen en la obra vasos comunicantes hacia la tradición artúrica donde señalaban a Merlín por sus orígenes, además de su capacidad para transformarse y la consecuencia de sus pecados —esto último situado como la crianza de Arturo y Morgana en el cómic—.

4. Conclusiones

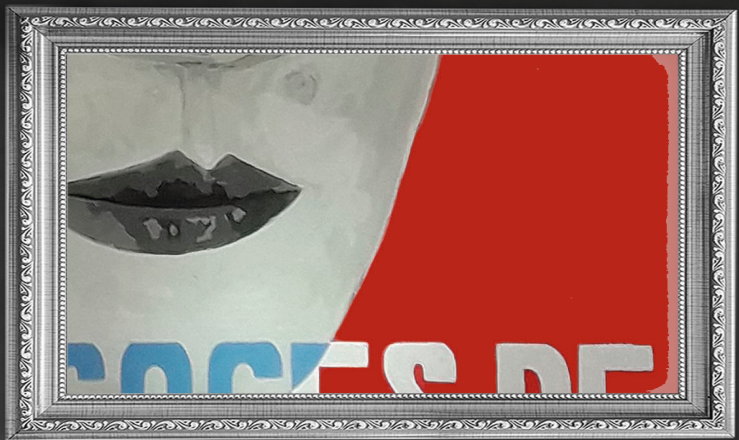
Después de haber señalado brevemente estos puntos sobre la obra de Rico y García, concluimos señalando que *Myrddin* es una propuesta original sobre la existencia de un personaje con una larga tradición, y que, como él mismo hace, es capaz de mutar en diferentes cuerpos para sorprender —gracias a ese carácter burlón del mago— y ofrecer nuevas caras. En este caso, la de un alienígena de orígenes oscuros que asume el aspecto de un sabio humano, David Bowie, y afirma su identidad con el nombre que **Monmouth latinizó después**¹⁵. Los ropajes y su piel, además de los restos del trazo de Rico en el plano del dibujo, contribuyen a formar otra imagen más de esa identidad misteriosa que ha llegado a verse como la de un *homo sylvester*, o incluso de la misma muerte. Es un Merlín rodeado de un ambiente psicodélico, futurista, que enlaza el pasado con el presente y construye el futuro, y que exhibe su sabiduría con el conocimiento de la naturaleza como también encanta con su magia. Es, en definitiva, una mirada efectiva del Merlín contemporáneo al medieval, al mito, y una reescritura adecuada para su época, en un sentido similar a las obras artúricas que fueron surgiendo a lo largo de Occidente en la Edad Media.

Bibliografía

- Alvar, C. (2019). *Historia de Merlín*. Siruela.
- Alvar, C. (2006). *Breve diccionario artúrico*. Alianza Editorial.
- Anónimo. (2007). *El baladro del sabio Merlín*. Miraguano.
- Boron, R. (1996). *El mago Merlín*. (Violeta García Santiago, Trad.). Edicomunicación.
- Calderón, P. (1683). *Auristela y Lisidante*.
- Cervantes, M. (1940). *Obras completas*. Aguilar.
- Cunqueiro, Á. (1962). *Merlín y familia*. Destino.
- Deyermond, A. D. (1973). *Historia de la literatura española 1*. Ariel.
- García Gual, C. (2018). *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*. Alianza Editorial.
- García Gual, C. (1997). *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII, el amor cortés y el ciclo artúrico*. Akal.
- Cuesta, M. (2018) *Merlín en la literatura española: transformaciones de un mago mítico*. III International Conference: Myth in the Arts. Leioa, Bizkaia. Recuperable de <https://ehutb.ehu.eus/video/5be58569f82b2b302e8b4622>
- Lida de Malkiel, M. R. (1967). Arthurian Literature in Spain and Portugal. En R. S. Loomis, *Arthurian Literature in the Middle Ages* (págs. 406-418). Oxford University Press.
- Loomis, R. S. (1967). *Arthurian Literature in the Middle Ages*. Oxford University Press.
- Malory, T. (1982). *Chronicles of King Arthur*. The Folio Society.
- McCloud, S. (2007). *Entender el cómic: el arte invisible*. Astiberri.
- Monmouth, G. (1984). *Vida de Merlín*. (L. C. Castro, Trad.). Siruela.
- Monmouth, G. (2017). *Historia de los reyes de Britania*. (L. A. Prado, Trad.) Alianza Editorial.
- Pacho, C. R. (1993). El roman artúrico en la España medieval: problemas para su estudio. *Anales Cervantinos*, 253-260.
- Pardo Bazán, E. (2003). *La última fada: novela inédita*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperable de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ultima-fada-novela-inedita-0/>
- Solares, B. (2007). *Merlín, Arturo y las hadas. Philippe Walter y la hermenéutica del imaginario medieval*. Universidad Nacional Autónoma de México.

15 El nombre de Merlín parece provenir de la adaptación del topónimo de su localidad natal (Caemyrddin, «ciudad de Myrddin»), de donde el latín obtendría *Merlinus* sustituyendo con una *l* la *d* original para evitar la cacofónica voz de *Merdinus* (Alvar 2006, p. 205).

- Tabachnick, S. E. (2017). *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Wolk, D. (2007). *Reading Comics. How Graphics Novels Work and What They Mean*. Philadelphia: Da Capo Press.



CUANDO EL SUBYUGADO SE REBELA: LIBERTAD Y SORORIDAD EN LA OBRA DE MERCEDES PINTO¹

Antonio José Bellido Castro
Universidad de La Laguna

Resumen: El propósito de este artículo es examinar la evolución del subyugado en la obra de Mercedes Pinto, y cómo se rebeló este ante la figura masculina. Para nuestro trabajo hemos recurrido a las dos principales novelas de la autora canaria, *Él y Ella*, así como a *El divorcio como medida higiénica*, texto que confirma el inicio de la labor divulgadora feminista de Mercedes Pinto. Los resultados arrojan la construcción de un relato a partir de una situación de maltrato, en donde el distanciamiento con el hombre supone el inicio del empoderamiento y liberación de la protagonista, quien apela a su experiencia vital a lo largo de todos sus textos. El caso de Mercedes Pinto supone un *rara avis* dentro de la sociedad española de inicios de siglo xx, pues no solo se negó a cumplir con los dogmas sociales, sino que dedicó buena parte de su vida a la lucha por la igualdad entre sexos.

Palabras clave: divulgación, feminismo, Mercedes Pinto, mujer, opresión.

Abstract: *The purpose of this article is to examine the evolution of the subjugated in the work of Mercedes Pinto, and how the subjugated rebelled against the male figure. For our work we have used the two main novels by the Canarian author, Él and Ella, as well as El divorcio como medida higiénica, a text that confirms the beginning of Mercedes Pinto's feminist dissemination work. The results show the construction of a story based on a situation of mistreatment, where the distancing from the man is the beginning of the empowerment and liberation of the protagonist, who appeals to her life experience throughout her texts. The case of Mercedes Pinto is a rara avis within Spanish society at the beginning of the 20th century, as she not only refused to comply with social dogmas, but also dedicated a large part of her life to the struggle for equality between the sexes.*

Keywords: *divulgation, feminism, Mercedes Pinto, oppression, woman.*

Introducción

En los últimos años, las constantes reediciones de mujeres que parecían condenadas al ostracismo han significado el redescubrimiento de un nuevo *corpus* literario elaborado a raíz de la experiencia vital femenina. Opacada durante varias décadas, el nombre de Mercedes Pinto parecía estar anclado a un cajón sin que se tuviera constancia de su presencia en la investigación filológica. Como señala Alicia Llarena en su obra *Mercedes Pinto: Yo soy la novela*: «[...] el grado de ausencia de la escritora en los manuales más accesibles de la literatura insular, donde la mención de Mercedes sigue siendo mínima, y su presencia se justifica únicamente con relación a Luis Buñuel (2003, p. 11)». Dada la popularidad del cineasta español, no es de extrañar que se hayan realizado distintos análisis que pusieran de manifiesto las similitudes y contradicciones entre las dos obras, como son los trabajos de Rodríguez Hage (1994), Cummings (2004), y, en menor medida, de Gallego Llorente (1999).

Como señalaremos más adelante, las investigaciones referidas a Mercedes Pinto guardan una estrecha relación entre su biografía y sus publicaciones, pues estas últimas no son más que la apertura de sus impresiones, sentimientos y vivencias. De cualquier modo, la amplia mayoría de estudios concernientes a la vida y obra de la poetisa canaria pertenecen a la ya citada Alicia Llarena, quien ha realizado numerosos trabajos so fin de escarificar y exponer la encarnizada lucha feminista de los textos de Mercedes Pinto (2003, 2019, 2022), así como de reeditar casi todas sus obras (*Él, Ella, El divorcio como medida higiénica, Cantos de muchos puertos*, etc.).

NEXO
artículos

REVISTA INTERCULTURAL DE
ARTE Y HUMANIDADES DE LA
SECCIÓN DE ESTUDIANTES Y
JÓVENES INVESTIGADORES Y
CREADORES DEL IEHC

Nº 20, año 2024

pp. (23-30)

ISSN: 2341-0027Z

<https://doi.org/10.56029/NX2023>

1 Este artículo es el resultado de la ponencia expuesta en el Congreso Internacional «La escritura extranjera en los siglos XX y XXI: identidad y diáspora en la literatura hispana contemporánea», celebrado en la Universidad de Alcalá en 2023.

En este sentido, nuestro interés radica en seguir aportando nuevas lecturas sobre la mutación del espectro íntimo de sus novelas, en un alegato continuista en favor de la defensa de las mujeres; hecho que tuvo como punto de partida su pionera defensa del derecho al divorcio. En las novelas de la autora, los enfrentamientos entre Mercedes Pinto y Juan de Foronda no forman parte de una exclusividad social, sino de una tónica representativa de la España de inicios de siglo xx, en la que el hombre, maniqueísta en favor de los dogmas sociales, impone una serie de normas de estricto cumplimiento a su mujer, quien se convierte en un instrumento supeditado a los intereses masculinos.

En esta investigación se examinará la evolución en torno a la figura del subyugado en la obra de Mercedes Pinto, y cómo se rebeló esta ante el yugo de la mano opresora. Además, exploraremos la conversión del testimonio personal de la autora en un mensaje educacional e instructor para el resto de mujeres que se encontraron en situaciones vitales similares.

Reformulaciones de la *femme fatale* en la España de siglo xx

A inicios de siglo xx, la posición social de la mujer se mantenía supeditada a un rol secundario en el que su participación se remitía al ámbito del hogar. A pesar de la inclusión del sexo femenino en el mercado laboral durante la segunda década de la centuria, hecho que viene a confirmar las tendencias sociopolíticas en materia de inclusividad (Capel, 1980, p. 53), las precarias situaciones de buena parte de las mujeres las convirtieron en sujetos invisibles del hogar, donde, sometidas a las obligaciones masculinas, se convirtieron en instrumentos de procreación de los hombres, quienes contaban con todo tipo de herramientas legales para realizar cualquier tipo de actos sin posibilidad de ruptura de los enlaces matrimoniales: «Las mujeres casadas que fueran víctimas de la violencia doméstica contaban con el agravante de que legalmente no se contemplaba la ruptura del vínculo, esto es, no existía el divorcio (González, 2009, p. 11)».

Del mismo modo se construyeron distintas imágenes alrededor de mujeres que representaban la causa del deshonor familiar, la vergüenza de la sociedad, la semejanza de la tentación; todas ellas, las madres egoístas, las meretrices, las cantoneras, las que abandonaban el hogar y aquellas que promulgaban doctrinas feministas, recibieron censuras, reprobaciones y se veían con desagrado y desdén (Hernández, 2014, p. 70). Las mujeres que no cumplían con los dogmas sociales impuestos eran relegadas a un segundo plano de la realidad social, pues ponían en jaque los cimientos de los valores familiares, uno de los pilares básicos en la construcción moral de los estados europeos de inicios de siglo xx.

Sin embargo, la creación de distintos organismos que priorizaran y trataran de garantizar los derechos de las mujeres permitió dar visibilidad a las nuevas personalidades del feminismo moderno. La Liga Internacional de las Mujeres (1915) sirvió como soporte judicial y social; mientras que los congresos feministas dieron cabida a la germinación de algunas de las que a la postre se convertirían en pioneras del feminismo actual:

En este nuevo discurso, que se irá consolidando y perfilando, se construye un nosotras compuesto de las mujeres fuertes —las señoras—, protagonistas del feminismo católico, entendiéndolo como maternalismo social que, encauzado mediante asociaciones católicas, dirigía su atención caritativa hacia las mujeres que sufrían estas condiciones injustas, las obreras y mujeres pobres en general. (Arce, 2007, p. 61)

Aun con todo, estos impulsos en favor del feminismo se concentraron especialmente en los núcleos urbanos de mayor protesta social, siendo Madrid, Valencia o Barcelona los que contaron con una participación más activa de la mujer feminista y obrera (Capel, 1980, p. 55); por el contrario, en otras localizaciones de entornos rurales se mantuvieron estructuras jerárquicas familiares más cercanas a la concepción femenina decimonónica, aunque esto no fue óbice para que surgieran arquetipos feministas desde el descontento y la opresión.

Los casos de excepción. Mercedes Pinto

Mercedes Pinto nació en 1883 bajo el seno de una familia aristócrata. Ganadora de diversos certámenes regionales desde temprana edad, las inquietudes intelectuales y culturales de la poetisa canaria se evidencian en los textos periodísticos que publicó durante buena parte de su vida. De igual forma, el resto de sus obras está impregnada de sus vivencias experienciales, por lo que no es de extrañar que se haya advertido la imposibilidad de la lectura y comprensión de los textos de Mercedes Pinto sin el conocimiento de la vida de la autora (Llarena, 2019, p. 41). *Él y Ella*, dos de sus novelas, han sido las obras que han acaparado un mayor número de repercusiones, debido principalmente a la encarnizada lucha de la feminista canaria en contra de los poderes establecidos; esto es la figura masculina y su poder de dominación sobre la mujer.

En 1926 se publica en Montevideo *Él*, la primera de las novelas autobiográficas de Mercedes Pinto, texto que narra las vivencias de la autora desde la noche en la que contrae matrimonio con el que fuera su primer marido, Juan de Foronda, en 1909. La feminista, quien había sido testigo de una serie de desgracias durante los meses previos, especialmente los relativos a la boda y distanciamiento espacial de su hermana, experimentaría durante algo menos de una década una pesadilla conyugal, pues se vería sometida a las constantes vejaciones y maltratos del hombre que trataría de reducir durante años al mínimo los anhelos de existencia vital de la poetisa. Aun con todo, como señala Alicia Llarena sobre el enlace matrimonial:

clausuró la juventud de Mercedes y se convertiría en el punto crucial de su existencia; de hecho, es el origen de su vida errante, la causa de su activismo social y público, el fundamento de su discurso feminista, y la raíz oscura de casi toda su obra literaria (2014, p. 29).

Los más de diez años que duró el matrimonio entre los protagonistas, son de calladas tensiones, intimidación en la expresión de los sentimientos, y construcción de unas falsas apariencias que permitieran mantener el *statu quo* de la familia; lo que no fue impedimento para que Mercedes Pinto expresara, aunque de forma silenciosa e íntima a través de sus poemas, su situación de encarcelamiento y penuria. En relación con esa lucha interna: «La escritora nunca se conformó con la suerte de este matrimonio, ni se resignó a sufrir permanentemente la desintegración física y mental al que la fueron conduciendo sus más tristes y coléricos episodios (Llarena, 2003, p. 46)²».

La constante dureza empleada por Juan de Foronda en su vida matrimonial con Mercedes Pinto se ejemplifica a través de los golpes, intentos de asesinato, y muestras del poder que atesoraba la figura masculina en el apartado intrafamiliar. Además, el desprecio social ante las denuncias de Pinto del maltrato recibido, acto que realizan incluso miembros de su propia familia, como es el caso de su madre, hicieron que la única salvación de la escritora la constituyera su fuerza interior, cimentada bajo la responsabilidad de la crianza de sus hijos, símbolos a su vez de la peligrosidad del alcance paterno.

Curiosamente es con un accidente ajeno con lo que comienza a atisbarse un cambio de tornas en la personalidad de Mercedes Pinto. El segundo intento de suicidio de Juan de Foronda y su posterior ingreso en un hospital psiquiátrico, lleva a la autora a un periplo de viajes de ida y vuelta entre Madrid y Tenerife (Llarena, 2003, p. 53), donde se evidencia una recuperación anímica toda vez que se ha alejado del sometimiento de su marido. Alegre y entusiasta se reencuentra con su familia acompañada de sus tres hijos; síntoma del reconocimiento del elemento disruptivo familiar, y del poder de influencia matrimonial y social del hombre en la España de su tiempo.

La «celopatía paranoica» de Juan de Foronda, al menos como la denominó Luis Buñuel, había concentrado las decisiones de actuación de Mercedes Pinto: las personas con las que podía reunirse, el uso de los espacios del hogar, el aprovechamiento del cuerpo femenino para un uso y disfrute sexual individual, etc., por lo que no es de extrañar que la ausencia de Foronda significara para la feminista un atisbo de emancipación. Sin embargo, los intentos de sus familiares por restituir su salud convinieron en una serie de procedimientos a

2 Prueba de esto son los poemas compuestos en la primera etapa de la poetisa, tanto los que conforman *Brisas del Teide* (1924), como los primeros versos de *Cantos de muchos puertos* (1931), en donde se repiten conceptos como «libertad», «penas», o «dolor», además del recargamiento de adjetivos lúgubres cargados de tristeza y arrepentimiento.

fin de su salida del centro sanitario donde se encontraba recluso. Una vez conseguido esto, Mercedes Pinto, dando luz a un acto de rebeldía social que se mantendría hasta el final de sus días, decidiría ocultarse en Madrid junto a sus tres hijos; lo que a la postre derivaría en un encuentro con Carmen de Burgos, quien la impulsaría en los entornos culturales de la capital española (Llarena 2022, 138).

Fruto de la relación con «Colombine» se produciría la famosa ponencia en el Mitin Sanitario de la Universidad Central de Madrid, titulada *El divorcio como medida higiénica*. Sin embargo, la defensa del divorcio como método de defensa de las mujeres maltratadas encontraría una fuerte contestación por parte de los núcleos políticos del país, que obligarían a la poetisa a exiliarse en Latinoamérica. Sería ahí, alejada de su país natal, donde se verían publicados dos de sus principales obras: *Él*, que había sido escrita en Madrid, aunque no había podido editarse en dicha ciudad, y *Ella*.

A diferencia de su ponencia, en la que se habla de manera general de la situación de la mujer a nivel nacional, en ambas novelas la autora da cuenta de los entresijos de su relación, aunque narrada desde puntos de vista bien diferenciados. En *Él* hay una relativa preponderancia hacia el análisis del personaje masculino narrado desde la visión de la poetisa canaria, con los consiguientes procesos de negación y asimilación, hasta una fase final de empoderamiento y liberación; por el contrario, quizás debido a las diferencias temporales entre la publicación de sendas obras, en *Ella*: «es la mujer que crece en estas páginas la que importa, la que alumbra las escenas, la que se desnuda en cada letra, la que confiesa sus ilusiones, sus fantasías, sus horrores y sus miedos (Llarena, 2006, p. 23)».

Los nexos entre sendas obras son notorios y palpables, pues se asemejan a la continuidad y ampliación de un relato autobiográfico luego de un proceso de autolectura por parte de la escritora. Como sostiene Armas Marcelo: «De modo que terminé de leer *Él*, que me resultó un documento impresionante, y me sumergí en *Ella*, que entonces entendí menos y que ahora veo como un complemento de *Él* [...] (2009, p. 32)».

Metodología

Para esta investigación hemos decidido acotar el *corpus* de obras de Mercedes Pinto, so pretexto de seleccionar los documentos en los que mejor se expresen las diferentes fases vitales en las que la autora se enfrenta a la dominación masculina. Creemos que los fragmentos seleccionados, relativos a su célebre ensayo *El divorcio como medida higiénica* (1923), y las novelas *Él* (1926) y *Ella* (1934), ejemplifican el testimonio vital de una autora que defendió la importancia de la ruptura de los vínculos maritales; además de aparecer señalados en clave de ficción los principios de la sororidad y la libertad.

Con respecto a las otras obras que forman parte de la producción de Pinto, intentar adentrarse en sus incontables textos periodísticos y a los distintos poemarios en la búsqueda de algún testimonio que evidencie las relaciones entre la figura dominante y la del subyugado, sería anticipar y priorizar textos donde dichos comportamientos se muestran casi de manera esporádica, por lo que hemos reducido su uso a un cotejo en donde puedan aparecer referencias hacia sus obras principales, es decir: poder crear puentes literarios en base a la afirmación de los discursos de empoderamiento que la autora defendió durante buena parte de su vida, y ver de qué forma se mantuvieron o se transformaron con el paso del tiempo.

Resultados

El caso de Mercedes Pinto no es fruto de una particularidad. A raíz de su tormentosa relación con Juan de Foronda, los textos de Pinto se vieron claramente influenciados por las huellas del **maltrato de su marido**³. De hecho, las vejaciones, golpes, insultos y violaciones supusieron la constatación de las tres obras que han fundamentado este trabajo: la famosa conferencia impartida en la Universidad de Alcalá en 1923: *El divorcio como medida higiénica*; y sus dos novelas más importantes: la primera, publicada en 1926 en Montevideo bajo el título de *Él*, texto que da buena cuenta del maltrato recibido; mientras que en la segunda,

3 A pesar de que las evidencias textuales del empoderamiento de la autora se ejemplifican con mayor claridad en los fragmentos finales de la novela *Él*, en los relatos de Mercedes Pinto en los que alude a su infancia ya aparece recogido un interés por la libertad de las mujeres (2016, p. 108; 2016, p. 183).

Ella (1934), se habla de todos los sucesos que vivió desde su infancia hasta su llegada a Latinoamérica⁴. Para entender toda esta serie de procesos de liberación del yugo masculino, comenzaremos por *Ella*, en la que se testimonian los instantes previos de las nupcias de la feminista canaria junto con Juan de Foronda, así como sus sentimientos en la fase intramatrimonial de la relación.

No es hasta bien entrada *Ella* cuando se hace mención por primera vez al personaje de Foronda (Pinto, 2006, p. 293). Sobre esto, quizás a modo de un temor que permanecería inserto en la mente de la autora, Mercedes Pinto reproduce la caracterización de Juan de Foronda despojándolo de su nombre, al igual que haría con su primera novela. Las alusiones hacia su ya exmarido se repiten bajo el pseudónimo de «él», hecho que evidencia una deshumanización del personaje.

La tormentosa relación parte de los preceptos sociales masculinos en favor de los femeninos; dogmas que además serán reproducidos con asiduidad a lo largo de toda la obra, pues se muestran en aras de un cortejo en el que se despoja a la mujer de la capacidad de decidir.

El futuro compromiso de boda se establece en base a los intereses de Juan de Foronda, sin tener la constatación de la voluntad de la feminista canaria. Los malos presagios de la autora, sabedora de la circunstancia a la que deberá enfrentarse en el futuro, se confirman al tiempo que es negada su voluntad:

Por la tarde, mientras los sirvientes subían al comedor los cajones repletos de botellas de champaña y las largas bandejas de confituras inundaban los salones, un criado del casino entró en el patio depositando en mis manos una carta. Yo la abrí estremecida... «Después de la de su hermana se realizará la boda nuestra», decía y firmaba él [...]. Me ahogó un pensamiento horrible [...]. (Pinto, 2016, p. 293)

Una vez producido el casamiento, la voluntad y libertad de Mercedes Pinto se desligan de su propio ser, pues se supeditan a los intereses y placeres de su marido. Los constantes golpes surten un efecto analgésico sobre la poetisa, quien va agotando sus energías hasta tornarse un cuerpo sin ánima en posesión del yugo masculino: «Mientras un gran sopor vence mis miembros, me voy haciendo cargo de que será imposible que yo hable. Y, sin fuerzas, decido esto: observar, ver lo que puede hacerse para salvar mi vida... Pero ¿qué haría, santo Dios, qué haría...? (Pinto, 2016, p. 311)».

En los fragmentos matrimoniales de *Ella* los aires de cambio que sí se explicitan en su novela predecesora son sustituidos por los anhelos instantáneos de un personaje sabedor de que la sociedad juega un firme papel declinatorio en favor de los intereses de los hombres. Las acalladas voces de los seres cercanos a la relación marital se suman a la imposibilidad de declarar en contra de Juan de Foronda por parte de la familia de Mercedes Pinto. Únicamente los consabidos problemas de salud del marido de la feminista pudieron otorgar a Mercedes Pinto la posibilidad de alejarse de su «negra oscurecida» (2016, p. 320):

Aquellas palabras abrieron un camino a mi esperanza de liberación. Si realmente se trataba de un enfermo, los médicos lo reconocerían y yo estaba salvada. Eso era lo que me serenó. Pero yo ignoraba la terrible trama en que zurce sus delictuosas equivocaciones la sociedad cuando la fortalecen las prácticas fanáticas de religiones pretéritas defensoras, a su vez de leyes injustas y crueles. (Pinto, 2016, p. 322)

A medida que la enfermedad de Juan de Foronda se agrava, Mercedes Pinto testimonia las diferencias sociales entre sendos sexos en torno a la concepción de la posición social de la mujer: «Ellos no veían ahora más que a una joven señora casta y buena, que vive pendiente de un enfermo que la maltrata, la escupe y la castiga... (Pinto, 2016, p. 376)».

Sin embargo, dicho recrudescimiento de la salud de Foronda significa, a su vez, los inicios del cambio y rebelión de Mercedes Pinto. Las posibilidades de que los hijos de la protagonista deban ser confiados hacia su marido despiertan en la feminista un ansia de escape y lucha en contra de los estamentos y dogmas sociales, por lo que el rol de la mujer pasiva que citamos anteriormente se transforma en una nueva actitud en favor de la equiparación entre los sexos, pues el hecho de emular las acciones asociadas socialmente a las competencias masculinas ya es en sí un acto en favor de las reivindicaciones femeninas para con la

4 Este fenómeno se reprodujo de manera similar en el ámbito cinematográfico. En 1952 Luis Buñuel realizaría una adaptación de la novela *Él* con homónimo nombre. Sin embargo, el film centra su atención en el personaje masculino y su celopatía paranoica, hecho que desplaza el punto de vista de la narración de la obra original. Ya en 1995, la directora chilena Valeria Sarmiento versionaría de nuevo la novela de Mercedes Pinto, con una narración en primera persona que partía de las vivencias de la mujer. Para más información sobre la adaptación de Buñuel, véase el trabajo de Rodríguez Hage: *Estudio del film «Él»: de Mercedes Pinto a Luis Buñuel* (1994).

5 Mercedes Pinto habla sobre el impulso de su «vida hacia caminos desconocidos», el desarraigo de sus «pies del adorado suelo en que nació», y el sentimiento de tristeza «cuando los que yo adoro mueran lejos de mi lado, y cuando el suspiro último de mi madre se exhale en soledad» (Pinto, 2009, p. 88). Sin embargo, aún tendrá que dar voz al discurso *El divorcio como medida higiénica*, que propiciaría unas semanas frenéticas que derivarían en su exilio en Uruguay. Quizás con esas palabras fuera sabedora de las dificultades para continuar con normalidad su estancia en las Islas Canarias, y la obligatoriedad de desplazarse, al menos por un tiempo, por la península ibérica.

6 En el discurso final no hay cabida para la culpabilidad de las mujeres que callaron, pues Pinto es sabedora de su imposibilidad para hablar o realizar cualquier tipo de acusación.

sociedad: «Las cosas que yo hago durante el día asombrarían a cualquier hombre de trabajo. Salgo, visito, discuto; enseño mis cartas de recomendación; trato de convencer por la fuerza de la moral y la justicia [...]» (Pinto, 2016, p. 411)».

Se muestra de esta forma una deslegitimación de los roles sociales. La construcción de un discurso igualitario no es para Mercedes Pinto algo que pertenezca con exclusividad al matrimonio, sino que compete a todos los aspectos de la sociedad. El descreimiento expuesto por los hombres que deciden ignorar a quien pide auxilio, no está ceñido estrictamente con la negación de la ayuda: sino con la concepción pormenorizada que la sociedad hace de la mujer de su tiempo.

Es en los fragmentos finales de *Ella* donde la tendencia en favor del personaje femenino empoderado cobra sentido, aunque minimizado en relación con su novela predecesora. El carácter intimista cercano al costumbrismo del relato autobiográfico hace que se aleje de las protestas sociales en detrimento de una explicitación sentimental. Es por esto por lo que la viveza de los sentimientos de la feminista canaria en *Ella* en comparación con *Él* es bien distinta, pues será en su primera novela donde se establezca un proceso de conformación de empoderamiento y libertad.

La rebeldía y el espíritu luchador de Mercedes Pinto en *Él* rivalizan con el temor, auto-castigo, sufrimiento y dolor que sintió la feminista debido al maltrato de Juan de Foronda. Esto se evidencia desde los primeros instantes del ingreso de este en el hospital psiquiátrico. Frente a la pasividad mostrada durante los años de matrimonio, la disconformidad de seguir viviendo bajo el sometimiento de su marido se impone en la escritora canaria:

¿Le tendrá usted mucho temor, verdad señora? —Me dijo con interés una persona amiga. Ahora ninguno —contesté sinceramente. El miedo en las almas como la mía no viene, no puede venir, no es lógico que venga de cuya notoria injusticia saltan a la vista de todos. (Pinto, 2009, p. 78)

Las constantes alusiones al concepto de justicia es a su vez un alegato en contra de las presiones sociales que sufrían las mujeres de su tiempo al verse subordinadas a las creencias y obligaciones sociales. Hay en este punto una autoafirmación en los valores éticos y morales de Pinto, quien ejerce de representante no solo de las mujeres en situaciones de maltrato, sino también de los sectores oprimidos.

La pasividad de Mercedes Pinto durante buena parte de la novela sujeta a las consideraciones ajenas se transforma y otorga a la mujer la posición de emprendedora de la justicia social en pos de la libertad: «Si ese día llegase, por causa de esa libertad a quien yo considero irresponsable, la tragedia surgiera para los otros o para *Él* mismo, yo levantaré mi voz justiciera apostrofando a la mano predestinada con un “¡yo acuso!” (Pinto, 2009, p. 86)».

Las últimas palabras de *Él* no se dirigen únicamente hacia una reivindicación social femenina, sino que señala y culpabiliza a los hombres causantes de la violencia hacia las mujeres, a los que tilda de «cobardes» y «miserables». El proceso de emancipación femenina se consolida en estas páginas de la novela, cifradas temporalmente en la memoria de una autora que recurrió al exilio, como ella misma anticipa en el texto⁵, debido a la falta de comprensión y auxilio a su situación personal⁶. En el discurso final la culpabilidad recae sobre todos los hombres que decidieron callar, hecho que, por otro lado, reafirmaría la libertaria posición de la feminista canaria:

Por los hombres cobardes abandonaré mi hogar y mi patria: por aquellos hombres miserables y ruines que se envolvieron el alma con túnica de mujerzuelas para recibir al infeliz demente con sonrisas melifluas, y lanzar a sus espaldas murmuraciones e intrigas miserables; perderé tal vez cuanto tuvo mi calor y fue mío [...]. Y cuando los que yo adoro mueran lejos de mi lado y cuando el suspiro último de mi madre se exhale en la soledad sin que sus ojos recojan la luz de los míos, el eterno anatema de mi alma enorme recaiga sobre los cobardes, los traidores, los malvados, que por no perder la amodorrante paz de su vivir, acallaron sus voces [...]. Pero, ¡oh! Sociedad rastrera que haces esto conmigo, ¡no importa! Que en mi alma de mujer existe la semilla heroica que vuestros padres no pudieron sembraros, y sobre la cadena de los

dolores, tal vez el tiempo corone un día las sienas pálidas, que vosotros, indiferentes a mi agonía, ¡supisteis taladrar! (Pinto, 2009, p. 89)

Unos meses más tarde, en 1923, la mujer que había estado supeditada a la mano opresora de su marido se convertiría en una de las grandes referentes del movimiento feminista de inicios de siglo xx, gracias a un discurso pronunciado en la Universidad de Alcalá: *El divorcio como medida higiénica*. La casualidad que la llevó hasta el atril, pues no debe olvidarse que su ponencia le correspondía a Carmen de Burgos, quien no pudo asistir debido a un problema de salud, terminó convirtiéndose en el punto de partida y exilio de la carrera de la feminista canaria. No obstante, las páginas que copan las novelas *Él* y *Ella* no verían la luz hasta unos años más tarde, por lo que la significación de este discurso, cargado de sentimientos dadas las experiencias matrimoniales vividas, tiene un sentido revolucionario y político aún mayor.

Mercedes Pinto, ante una sala repleta de hombres, como bien hace constar la poetisa, se dirigió a ellos hablando en nombre de las mujeres. Lo que en sus textos novelísticos se había convertido en una denuncia en primera persona que equiparaba en ocasiones las lastimosas condiciones de las mujeres con las de los colectivos vulnerables, se tornó un discurso en defensa de los derechos femeninos. Como señaló la autora: «Yo sé, señores, que esta enfermedad pueden llevarla en sí lo mismo los hombres que las mujeres, pero yo soy mujer y vengo a hablar por ellas». (Pinto, 2001, p. 38)

No se excluye en ningún momento la participación masculina, sino que se reconoce e invita a su participación, a modo de construcción de una sociedad igualitaria en la que las mujeres no se vieran envueltas bajo el sometimiento masculino.

Discusión

La labor de rescate de autoras ha venido a significar la (re)elaboración de los arquetipos femeninos de inicios de siglo XX. Problemas como el divorcio, la violencia de género o la imposibilidad de ascender socialmente, temas en boga en la actualidad, ya fueron afrontados por agrupaciones de intelectuales que lucharon en favor de los derechos de las mujeres. En este punto, cabe señalar la relevancia de la figura de Mercedes Pinto, una de las pioneras en dicha reafirmación de la valía del sexo femenino, quien evidenció a través de sus textos la necesidad de romper con los lazos que supeditaban a las mujeres bajo los intereses de los hombres.

A pesar de que, si bien en *Ella* se atisban principios rupturistas desde su infancia, producto de las discusiones familiares, desavenencias ético-morales y proyecciones libertarias, es en *Él* donde se ofrece una confrontación directa con el género masculino, a quienes tilda de cobardes por no apoyar y favorecer las causas de la justicia social. La exposición de los ideales de Pinto, en un principio relegados a la publicación de un relato novelístico, pero en donde subyace un claro interés divulgativo, no solo iba destinado al público femenino, sino que reivindicaba la obligatoriedad de participación de los hombres en la denuncia de los malos tratos que recibían un considerable número de mujeres de su tiempo.

Son estos textos, por tanto, el resultado de una paulatina construcción identitaria de una feminista en constante rebelión con el sistema que pertrecha el silencio femenino. Bajo la lóbrega capa de la intimidación de su hogar, aferrada a la idea del crecimiento de sus hijos en un entorno saludable, Mercedes Pinto se armó de valor para emanciparse de la sombra que la sometía, hasta convertirse en una mujer libre dedicada a la lucha por los derechos y libertades de las mujeres.

Bibliografía

- Arce Pinedo, Rebeca. (2007). *Dios, Patria y Hogar*. Ediciones de la Universidad de Cantabria.
Armas Marcelo, J.J. (2009). *Mercedes Pinto, una sombra familiar*. Tauro Ediciones.
Capel Martínez, Rosa María. (1980). *La mujer española en el mundo del trabajo, 1900-1930*. Fundación Juan March.



- Cummings, Gerardo. (2004). "Él: de Mercedes Pinto a Luis Buñuel". *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 30 (Nº 1), 75-91. DOI: 10.15517/rfl.v30i1.4455
- Gallego Llorente, Jose Luis. (1999). La mirada de Luis Buñuel sobre la paranoia. *Revista de psicoanálisis de la Asociación Psicoanalítica de Madrid* (29), 185-196.
- González Pérez, Teresa. (2009). *Una mujer precursora, una mujer transnacional*. Anroart Ediciones.
- Hernández Gómez, Carold Andrea. (2014). Ideal de mujer virtuosa Instruida, sencilla, señora de la casa, pozo de dulzura y abnegación. Rastros sobre la educación de la mujer a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. *Nodos y nudos. Revista de la Red de Calificación de educadores*, Vol. 4 (Nº 37), 65-74. DOI: <https://doi.org/10.17227/01224328.3126>.
- Hernández Quintana, Blanca. (2003). *Escritoras canarias del siglo XX*. Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- Llarena, Alicia. (2003). *Mercedes Pinto: Yo soy la novela*. Cabildo de Gran Canaria.
- Llarena, Alicia. (2014). Enseñar la vida: Mercedes Pinto. *Cuadernos del Ateneo*, (Nº 32), 27-39. <http://hdl.handle.net/10553/58341>.
- Llarena, Alicia. (2019). La vida en verso de Mercedes Pinto: de lo íntimo y lo colectivo, en *Escritoras Canarias del siglo XX* (Romero Morales, Sabina Pérez, eds.). EME. Escritura de mujeres en español.
- Llarena, Alicia (2022). Las otras voces de la Edad de Plata: Mercedes Pinto y la mujer moderna. *Lectora. Revista de dones y textualitat*, (Nº 28), 133-151. DOI: <https://doi.org/10.1344/Lectora2022.28.7>.
- Pinto, Mercedes. (2001). *El divorcio como medida higiénica*. Cabildo de Gran Canaria.
- Pinto, Mercedes. (2009). *Él*. Gobierno de Canarias.
- Pinto, Mercedes. (2016). *Ella*. España, Conserjería de Turismo, Cultura y Deportes.
- Rodríguez Hage, Teresa. (1994). *Estudio del film «El»: de Mercedes Pinto a Buñuel*. Universidad de La Laguna.

LA ETERNA LUCHA ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE EN EL CORTOMETRAJE *CALVARIO, TOCATA Y FUGA DE UN ATAÚD* DEL REALIZADOR SERGIO HERNÁNDEZ

Orlando Betancor Martel
Universidad de La Laguna

Resumen: Esta original producción, repleta de humor negro, fue realizada por el cineasta canario Sergio Hernández¹ en el año 1988. Este cortometraje narra las vicisitudes de un ataúd en su camino desde el velatorio hasta su destino final en la necrópolis, un lugar al que no llegará nunca. En este interesante trabajo visual, este realizador aporta su personal percepción sobre la transitoriedad de las glorias humanas frente a las tenebrosas sombras de la muerte. Además, esta cinta, centrada en la realidad de una familia de escasos recursos que vive en las Islas a mediados del siglo pasado, nos ofrece una imagen del Archipiélago bastante alejada de la visión idílica y mítica del Jardín de Las Hespérides.

Palabras clave: Sergio Hernández, cine canario, vida, muerte y realidad existencial

Abstract: *This original production, full of black humor, was made by the Canarian filmmaker Sergio Hernández in 1988. This short film narrates the vicissitudes of one coffin on its way from the wake to its final destination in the necropolis, a place where it will not reach never. In this visual work, this director contributes his personal perception of the transience of human glories in the face of the dark shadows of the death. Furthermore, this film, focused on the reality of a low-income family that lives on the Islands in the middle of the last century, offers us an image of the Archipelago quite far from the idyllic and mythical vision of The Garden of the Hesperides.*

Keywords: Sergio Hernández, Canarian cinema, life, death and existential reality

Introducción

Este ensayo pretende analizar los elementos simbólicos de la lucha intemporal entre la vida y el final de la existencia humana dentro del cortometraje *Calvario, tocata y fuga de un ataúd*, filmado por el realizador canario Sergio Hernández en el año 1988. El guion de esta cinta es obra de este mismo creador. Asimismo, la labor de producción corrió a cargo de Manuel Muñoz Pombo y su realización fotográfica es creación de Manuel Rojo. Este filme está interpretado por Aurora Villalba, Dolores Fernández Salinas, Miguel Alonso Sánchez, Andrés Galayo y Rafael Santana Martín. Además, esta cinta, filmada en blanco y negro, tiene un metraje de 25 minutos y se rodó en 35 mm².

Este cortometraje muestra, desde la más profunda ironía, la representación de la fugacidad de la existencia humana ante los oscuros abismos de la muerte. En medio de una particular huida hacia adelante, los protagonistas de esta cinta pretenden abandonar un pesado lastre de su pasado lo más pronto posible sin volver la vista atrás. De esta forma, a medio camino entre el drama y la comedia, esta producción cinematográfica narra la odisea de una

¹ Sergio Hernández (Las Palmas de Gran Canaria, 12 de septiembre de 1963-), empieza a colaborar en 1986 en el taller de cine del Centro Insular de Cultura del Cabildo de Gran Canaria con algunos cortos y realizando cine de animación. Tras la filmación de *Calvario, tocata y fuga de un ataúd* deja el Archipiélago para seguir su vida profesional en Madrid y Buenos Aires, orientada fundamentalmente en la dirección artística. Su primer trabajo estuvo relacionado con los efectos especiales de la producción *La Grieta* (1990), de Juan Piquer Simón, para luego integrarse al equipo de *La historia interminable 2: siguiente capítulo* (1990) de la mano de T. Miller. En su filmografía, formada por alrededor de cuarenta películas, figuran títulos como *Fotos* (1996), del director canario Elio Quiroga; *Utopía* (2003), de María Ripoll; *La plegaria del vidente* (2011), de Gonzalo Calzado; *La letra de la ley* (2017), dirigida por Fernán Miras; *La estrategia del pequinés* (2019), nuevamente de Elio Quiroga; y *La mancha negra* (2020), de Enrique García. También ha realizado incursiones en el mundo de la publicidad, el teatro y en distintas producciones para la televisión.



REVISTA INTERCULTURAL DE
ARTE Y HUMANIDADES DE LA
SECCIÓN DE ESTUDIANTES Y
JÓVENES INVESTIGADORES Y
CREADORES DEL IEHC

Nº 20, año 2024

pp. (31-37)

ISSN: 2341-0027Z

<https://doi.org/10.56029/NX2031>

2 El director eligió el formato de 35 mm por su calidad profesional y por la posibilidad de pasarse después a 16 mm o bien al soporte vídeo.

familia sin medios económicos que vive en un enclave de las Islas Canarias durante los años 60, que no puede permitirse pagar el entierro de uno de sus miembros. Ahora, ante unos gastos imprevistos que no pueden asumir, intentarán por todos los medios desterrar el féretro a cualquier rincón de la ciudad y que sean otros los que se hagan cargo de su último adiós. Igualmente, se aprecian en esta obra algunos ecos de la producción filmica del director español Luis García Berlanga y de ciertos rasgos del cine neorrealista italiano. Además, entre los aspectos que aborda se encuentran el estigma de la pobreza y la violencia en el ámbito familiar.

El incierto camino hacia la necrópolis

La primera imagen del cortometraje nos sitúa en un bloque de pisos de un barrio situado en el extrarradio de una gran ciudad. Entre las cuatro paredes del reducido apartamento de una familia humilde asistimos al velatorio del patriarca que tiene lugar en la pequeña sala de estar de la vivienda. Los miembros de este linaje no disponen de medios económicos suficientes para pagar el traslado del cuerpo al camposanto a través de una empresa de pompas fúnebres para darle cristiana sepultura. En medio del duelo, los familiares reciben las muestras de condolencia de los allegados que se agolpan en esta diminuta estancia. En un instante determinado, uno de los asistentes habla de la desmedida afición a los vapores del alcohol del desaparecido y de los actos de violencia que ejercía, cuando llegaba a su casa, contra su mujer y sus dos hijos, levantando durante la noche con el escándalo a todo el vecindario. Frente a las duras palabras de este conocido, una mujer le comenta a otra, desde su óptica personal, las virtudes del fallecido y lamenta su terrible pérdida. Los problemas comienzan cuando intentan bajar el féretro por la escalera del edificio, formándose un auténtico caos entre los asistentes por la imposibilidad de moverse en tan angosto espacio y la llegada de un cartero que intenta acceder a los pisos superiores. En último extremo, la caja mortuoria es descendida hasta la calle por la ventana del inmueble ante el regocijo de la concurrencia. Después, los parientes llevan el ataúd a hombros a través de las estrechas callejuelas y las empinadas escalinatas del barrio con la música de fondo de un conocido pasodoble³. A continuación, sitúan el féretro en la parte superior de un viejo automóvil, atado con cuerdas, y recorren la urbe hasta ser detenidos por una policía de tráfico, que les exige dejar el ataúd en el suelo y seguir el trayecto a pie, pues no tienen permiso para circular por la ciudad. Más tarde, en este delirante viaje, la comitiva atraviesa la primera planta de un local de unos grandes almacenes ante la incredulidad de los presentes y continúa su paso hasta llegar a una parada de transporte público, donde las personas que esperan para subirse a la guagua les ayudarán a introducir el sarcófago en su interior. Esta terminará por dejarles en medio de una carretera secundaria, donde la cuñada del difunto conseguirá detener una camioneta que aceptará llevarles hasta el camposanto. Al final, por los designios del veleidoso destino, el féretro cae del vehículo y queda abandonado en medio del camino, mientras se escucha la letra de la canción «Amar y vivir»⁴, en la voz de Antonio Machín, como singular epitafio.

El tránsito a lo desconocido

Dentro de la lucha intemporal entre la vida y la muerte, este realizador nos ha ofrecido su personal visión sobre la entrada inexorable del ser humano en las insondables profundidades del sueño eterno. Además, la efigie de la muerte, figura omnipresente en esta cinta, se convierte en un personaje más que acompaña al séquito funerario y observa con detenimiento todas las vicisitudes que acontecen durante el traslado del difunto por distintos puntos de la ciudad. Asimismo, los aspectos simbólicos de este inmortal combate se perciben a través de la combinación de distintos elementos sagrados con otros claramente terrenales que se distribuyen a lo largo de sus secuencias. Una particular confluencia entre el universo de lo celestial y la realidad de lo cotidiano que comienza desde la inclusión de los títulos de crédito de esta divertida sátira, donde los nombres de los actores, el director y demás personal técnico están enmarcados en el interior de sendas esquelas, dentro de la sección

3 Esta pieza musical tiene por nombre «Gallito», estrenada en 1905, un pasodoble que es obra del compositor y director musical Santiago Lope Gonzalo y dedicado al destacado torero de la época Fernando Gómez Ojeda (Gallito II) e interpretado, en esta ocasión, por la Orquesta Florida en el año 1981.

4 El sentido de la fugacidad de la vida, que se escapa rápidamente como la arena entre los dedos de una mano, se refleja claramente en dos estrofas de esta canción, compuesta por la artista Consuelo Velásquez, que expresan lo siguiente: «Se vive solamente una vez, hay que aprender a querer y a vivir, hay que saber que la vida se aleja y nos deja llorando quimeras. No quiero arrepentirme después, de lo que pudo haber sido y no fue, quiero gozar esta vida teniéndote cerca de mí hasta que muera».

necrológica de las páginas de un periódico, pudiéndose escuchar al mismo tiempo los sacros acordes de la solemne música de un órgano. Luego, la cámara se detiene en mostrar diferentes imágenes de contenido religioso en la sala de estar de la vivienda. Así, este estrecho espacio, convertido en improvisado velatorio, está presidido por un gran crucifijo de madera y cuatro candelabros con enormes velas. También se observa, en uno de los lados, un cuadro con un altorrelieve de latón que representa la *Última Cena*, y, bajo él, una pequeña escultura de Santa Rosa de Lima y una cruz del apóstol Santiago. Junto a estos elementos iconográficos se aprecia una talla de San Juan Bautista y la estampa de un Sagrado Corazón, impreso en un pequeño y deslucido calendario en medio de la pared de la estancia. Como detalle singular, y de tintes marcadamente surrealistas, se perciben, al lado del féretro, varias coronas de flores realizadas en frío y rígido material plástico en lugar de unas frescas y naturales. Ornamento mortuario que será, al menos uno de ellos, obsequiado por uno de los parientes a la policía de tráfico, con evidente sentido del sarcasmo, cuando les impide trasladar el féretro en coche por la urbe. Después, la policía, con un collarín de rehabilitación en el cuello, continuará tranquilamente su ronda diaria con este adorno floral entre las manos.

Igualmente, en esta danza inmortal entre el fluir de la existencia y el tránsito a lo desconocido, el director de esta cinta indaga con una mirada crítica y desenfadada en los usos y costumbres de un tiempo perdido. De esta forma, en la secuencia del descendimiento del ataúd por el frontis del edificio, aparecen varios integrantes de este séquito que compran en ese instante el cupón «de los ciegos», guiados por su único deseo de prosperidad material en busca de la diosa Fortuna, mientras observan el calvario del sarcófago por las alturas. También, desde su particular percepción, el realizador analiza la manera en la que las distintas clases sociales de una época se enfrentan a la experiencia de la muerte, con sus luces y sus profundas sombras. Así, durante estas honras fúnebres, la esposa del difunto, a través de sus incontrolables ataques de ansiedad, convierte sus muestras de dolor en una verdadera parodia, transformándose en la singular protagonista de su propia representación escénica. Esta pobre y sufrida mujer se convierte en el centro de atención de todos los presentes con sus teatrales arrebatos, en medio de este luctuoso trance, tras haber pasado su vida siendo la mera sombra de su colérico marido. Mientras tanto, su hermana más joven, que encabeza el cortejo mortuario, dirige esta particular aventura para deshacerse del prescindible ataúd de una forma u otra. Además, en otra de sus escenas, se observa la airada discusión de este enérgico y decidido personaje con un sacerdote, ataviado con bonete y sotana, que se niega rotundamente a que entren al sarcófago dentro de la iglesia, frustrando la ansiada posibilidad de la familia de abandonarlo en el templo a su suerte. Por su parte, este clérigo, acompañado de un monaguillo, se limita a rociar el féretro con agua bendita en el exterior del edificio y recitar una plegaria en latín, mientras se escucha un fragmento de la popular canción «Salud, dinero y amor»⁵.

En último lugar, frente a la inexorable figura de la muerte, se encuentra en este cortometraje la imagen del deseo. Como ejemplo de este aspecto singular, destaca la secuencia del velatorio en la que unas venerables vecinas de avanzada edad, con negras mantillas en la cabeza y que rezan el santo rosario, contemplan con denodado interés y traviesa curiosidad el físico de dos jóvenes y fornidos carpinteros de la vecindad que en ese momento van a cerrar la tapa del féretro del difunto.

La realidad social de una época

Esta cinta retrata un momento histórico determinado al situar la acción en un punto geográfico del Archipiélago durante la década de los sesenta y en una zona concreta como es uno de los barrios de la capital de Gran Canaria. Además, a través de un discurso filmico más complejo de lo que pueda parecer a simple vista, subyace en esta cinta una visión crítica sobre la realidad social de un barrio deprimido de una metrópolis a través de diferentes aspectos como son: la pobreza, el alcoholismo y la violencia en el seno de la familia. Temas que, sobre todo el primero, quedan de manifiesto en la vida de constantes sacrificios

5 Esta canción es obra del compositor Rodolfo Sciammarella y está interpretada en esta versión del año 1967 por el grupo musical Los Stop.

y privaciones de esta estirpe en su lucha diaria, a la que se une la dependencia del alcohol del patriarca, una realidad existencial que estos personajes quieren borrar de su memoria para siempre. Además, se vislumbra la presencia de otra terrible lacra social: en el piso inferior del bloque en el que vive la familia del difunto, a través de una de las ventanas, se asiste a una escena de violencia de género donde un hombre amenaza a su pareja con la excusa de que falta dinero en una cartera. En esta secuencia, la agresividad del varón se manifiesta en los gritos y en el forcejeo que mantiene con la mujer justo en el momento en el que los parientes descienden el féretro por la fachada del inmueble.

La génesis del proyecto

La iniciativa para la realización de este cortometraje partió de la Comisión de Cultura del Cabildo de Gran Canaria a través de la convocatoria de un concurso de guiones en colaboración con Televisión Española en Canarias en el año 1987. Durante las siguientes ediciones, al igual que en este caso, los textos premiados se filmarían con el asesoramiento de prestigiosas figuras del cine español. Por esta iniciativa pasaron nombres como Pilar Miró, Lola Salvador o Jaime Chavarrí, entre otros. El guion de Sergio Hernández quedó finalista junto con *Mi hermano*, de Fernando Pérez Rodríguez. El fallo del jurado se hizo público el 11 de julio de 1987. Dicho tribunal estaba presidido por el consejero-presidente de la Comisión de Cultura del Cabildo de Gran Canaria, Francisco Ramos Camejo, junto con representantes del Centro Insular de Cultura, el director de cine Miguel Picazo y la guionista de televisión Eugenia Santiadrán López. Entre los trabajos presentados se tomaron en consideración seis textos literarios. Posteriormente, se dejaron fuera del concurso tras una segunda criba las obras *La desmesura* y *La carta*, por no atenerse a las bases programadas en la convocatoria en lo referente a los apartados de producción y duración. Tras la última selección, el jurado acordó finalmente conceder una mención especial a los guiones *La ilusión* y *Vacío*. Además, se convirtió en un único premio los dos previstos en la convocatoria como primero y segundo, reuniendo la dotación económica de los mismos y concediéndoselos, *ex aequo*, a ambos para evitar la diferenciación entre dos creaciones distintas y de géneros diferentes. Cada premio estaba dotado con la cantidad de 75.000 pesetas.

Posteriormente, en el mes de mayo de 1988, el Centro Insular de Cultura abrió la inscripción pública para formar dos equipos de trabajo para el rodaje. Asimismo, se realizó una selección de actores y actrices de edades comprendidas entre los 30 y los 70 años para dar vida a los personajes. Además, se requería un determinado perfil físico para encarnar los papeles de la madre y del hijo más pequeño. En este último caso se buscaba un joven de entre 15 y 25 años, cuya altura no podía superar el metro de altura. El primero en rodarse fue *Mi hermano*, de Fernando Pérez, en el mes de abril de 1988. Después, le siguieron *La ruleta rusa*, de Rosario Domínguez y *El sueño*, de Ramón Rodríguez.

La realización de esta producción

La filmación de *Calvario, tocata y fuga de un ataúd* comenzó el 5 de julio de 1988 y duró dos semanas, aunque el equipo de producción se había puesto en marcha quince días antes. Se rodó en un bloque de viviendas, en el barrio de San Francisco, en Las Palmas de Gran Canaria. También se utilizaron exteriores en los riscos de San Nicolás y San Antonio, así como en zonas tan concurridas como la avenida Mesa y López y la Alameda de Colón de la capital grancanaria; la escena del agua bendita se filmó delante de la fachada de la Iglesia de Nuestra Señora del Pino, en el barrio de Guanarteme.

El equipo estaba formado por más de 100 miembros, entre extras y técnicos, en su mayoría personas no profesionales, los cuales se enfrentaban por primera vez a la realización de una película. Por otro lado, el montaje corrió a cargo de Rosa Salgado, que había trabajado anteriormente con Berlanga y Jaime Chavarrí. Como director artístico estuvo Diego Reyes, que había estado bajo las órdenes de distintos realizadores como Javier Aguirre, Carlos Serrano y Pilar Miró. El productor fue Manuel Muñoz Pombo, que había colaborado con



cineastas como Pedro Lazaga, Mariano Ozores y Juan Antonio Bardem, entre otros muchos. En sus declaraciones a la prensa de la época, Muñoz destacó la claridad de ideas del director y el quehacer fotográfico de Manuel Rojo. Nada más llegar a Las Palmas, proveniente de la Península, este creador se entrevistó con los miembros del equipo, se definió el plan de rodaje y se emprendió la localización de exteriores. De igual modo, se establecieron los días de filmación, se planificaron las necesidades de equipamiento y se organizó la infraestructura técnica. Junto a este nutrido elenco se encontraba Andrés Galayo, que interpretaba al cuñado del patriarca, que había trabajado como voz de doblaje y había participado en un buen número de anuncios publicitarios en las Islas, además de intervenir como actor en *Una menos en Canarias* (1987), una vídeo-comedia de Benjamín Domingo. La labor de vestuario estuvo encomendada a la cineasta Dunia Ayaso. Y, como ayudante de dirección, el empresario Francisco Melo (Junior), que ya había colaborado en una docena de rodajes en la capital de España. El proceso técnico se completó en el mes de agosto de 1988 en los estudios Exa de Madrid y en los estudios de Televisión Española en Canarias. Finalmente, hay que resaltar que su realizador escribió el guion en unos días y lo fue perfilando, durante un año, asesorado por Miguel Picazo.

Entre los aspectos positivos de esta cinta destacan la elección de su metraje en blanco y negro, realizado con un contraste muy acentuado, el cual le proporciona un tono absolutamente universal al tiempo que recuerda a las películas españolas de los años 50 y 60. También su director intenta mostrar, a través de sus imágenes, el tipo de humor y la alegría de vivir de los pueblos latinos del sur de Europa con los que siempre se ha identificado. Asimismo, la elección de determinadas localizaciones, como situar la casa del difunto en el barrio de San Francisco y hacer descender el cortejo fúnebre por los riscos históricos de la capital grancanaria, le aporta una gran potencia visual y profundidad a esta producción. Frente a estos puntos favorables, los medios impresos de la época resaltaron ciertas deficiencias en la planificación, así como la extensión innecesaria de algunas de sus escenas y la falta de consecución de la secuencia final. En esta postrera escena, el plano del féretro queda completamente desdibujado en la lejanía, restándole efectividad narrativa a la obra.

En último término, la producción no estuvo exenta de polémica tras la publicación en el diario *La Provincia* de Las Palmas Gran Canaria que el coste de esta cinta ascendería a 400 millones de pesetas, información que fue desmentida tiempo después. En realidad, su coste real era de cuatro millones, como los demás cortos que se realizaron en este ciclo de creaciones del Cabildo Insular.

Trayectoria de exhibiciones

Este cortometraje, junto con *Mi hermano*, se estrenó en la Sala de Cine del antiguo Centro Insular de Cultura (CIC) de Las Palmas de Gran Canaria el 9 de diciembre de 1988. En la misma fecha se realizó la entrega de premios del concurso de guiones cinematográficos correspondiente a dicho año. Días después, el 12 de dicho mes, se emitió en la primera cadena de Televisión Española en el programa *Noche de estreno*. Más tarde, el 19 de mayo de 1989, en la muestra Joven cine canario se volvió a exhibir esta producción en el Centro Insular de Cultura. A continuación, el 14 de octubre del mismo año, se proyectó esta cinta en el Teatro Municipal de Tías, en la Isla de Lanzarote. Después, el 29 de dicho mes, se pudo ver en el CIC, dentro de la exposición multidisciplinar titulada *La ciudad y los ojos* que reunía piezas de teatro, coloquios, debates y exhibiciones cinematográficas. El 31 de mayo de 1991, en la sala exterior de la Biblioteca Simón Bolívar, en Las Palmas de Gran Canaria, se presentó una extensa muestra videográfica, perteneciente a la Comisión de Cultura del Cabildo de Gran Canaria, entre las que se encontraba esta obra. Tiempo después, el 21 de julio de dicho año, dentro del proyecto Cuatro estaciones: cine-vídeo joven, intercambio: Gran Canaria-Valencia, se exhibió de nuevo en el CIC, y el 17 de noviembre de 1991, dentro de la X edición del Festival Internacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza de Canarias de Puerto de La Cruz. Años después, el 30 de mayo de 1994, se exhibió esta



6 Este realizador residió durante una parte de su vida en las Islas, donde trabajó en la televisión canaria. Asimismo, fundó la productora Aske Films, en el año 1973, y por medio de la misma realizó distintos documentales, anuncios publicitarios y películas como *El camino dorado* (1979), con material documental sobre el tema del alcoholismo, la cual se presentó en la Sección de Nuevos Realizadores del Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Recientemente, el archivo de este creador ha sido legado al Gobierno de Canarias, concretamente para su conservación en el Archivo Histórico de Santa Cruz de Tenerife.

7 Además, uno de los hijos de este director tenía que haber asesorado personalmente en esta producción, pero, debido a problemas de salud, se vio truncada esta posibilidad en el último momento.

creación en compañía de otras cintas que abarcaban trabajos filmados desde el año 1929 a 1993, bajo la denominación de Especial Día de Canarias, en el Teatro Guinguada de Las Palmas de Gran Canaria.

El 5 de diciembre de 1997, dentro del ciclo Un siglo de cine en Canarias, volvió a exhibirse en el CIC junto a otros tres cortometrajes. Y cinco años más tarde, el 16 de abril de 2002, se proyectaría en el ciclo La mirada en corto, en el Cine-Teatro Hespérides de Santa María de Guía, en colaboración con el Ayuntamiento de la villa y el Departamento de Audiovisuales del Área de Cultura del Cabildo, organizado por La Mirada Producciones. En esta muestra se presentó una selección de nueve cortometrajes de distintos directores canarios. A continuación, el 23 de abril, se proyectó esta recopilación de obras en el Centro Municipal de Cultura de San Nicolás de Tolentino, que se volvería a exhibir, durante el mes de mayo, en la Casa de la Cultura de Firgas, el Centro Cultural de Santa Brígida, la Casa de la Cultura de Valleseco y en el Museo Municipal de Arucas, en colaboración con los Ayuntamientos de estos municipios. Más tarde, el 14 de julio de 2005, se pudo contemplar esta obra junto a tres cortos más, dentro del ciclo Cine de una Isla de Verano, en la villa de San Bartolomé de Tirajana, y el 3 de octubre de 2013, en el Festival de Cine de Gáldar, dentro de su actividad de Cine al aire libre, se proyectó el Catálogo de Canarias en corto, en cuyo programa se encontraba esta cinta. En último lugar, el 25 de junio de 2014, se presentó en el Centro Cultural Federico García Lorca, en la villa de Ingenio, una exhibición de cortometrajes, denominada Sello G.C., entre los que se encontraba la obra objeto de este estudio.

Conclusiones

Esta realización filmica, que mezcla un drama universal y cotidiano con elementos claramente surrealistas, se convierte en un canto a la levedad de la existencia frente a la realidad inexorable de la muerte. Este trabajo cinematográfico se transforma en una inusual pieza de teatro, repleta de marcados contrastes, donde conviven lo racional y lo imaginario, la alegría y la tristeza, lo efímero y lo eterno. Además, con el paso del tiempo, se ha convertido en uno de los cortometrajes más emblemáticos realizados en las Islas durante la década de los 80; una obra que no ha perdido nada de su frescura original y de su carácter irreverente, aspectos que la definen como una cinta única, iconoclasta y difícilmente clasificable.

Igualmente, bajo el prisma de su cámara, su director nos ha ofrecido su particular lectura, desde una óptica crítica y burlesca, de las vivencias de sus personajes durante las exequias del patriarca, dentro de una singular catarsis emocional, para dejar atrás los amargos vestigios del pasado y emprender una nueva etapa de sus vidas. Además, de ser una de las primeras cintas filmadas en los barrios periféricos de Las Palmas de Gran Canaria que continúa con la senda de investigación de la cara menos dulce y amable del Archipiélago, iniciada durante los años 70 por el [director y guionista vasco Ramón Saldías](#)⁶. También, se aprecia en esta peculiar producción la influencia del cine del director español [Luis García Berlanga](#)⁷, cuya obra el realizador admira profundamente por su humor amargo y sarcástico enraizado en la tradición picaresca de la literatura española. Así, Sergio Hernández indaga en las fuentes de la obra de este creador y reinterpreta ciertos elementos de su lenguaje filmico, inspirándose en el carácter satírico de su cinta *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) por su visión irónica y mordaz de la sociedad de su tiempo. También, se deja llevar por el influjo de otras obras de este realizador valenciano como son *Jueves, milagro* (1957) y *La escopeta nacional* (1978). Asimismo, se aprecia en esta producción canaria ciertas resonancias de otras corrientes filmicas como el neorrealismo italiano por su descripción realista de ciertas situaciones contemporáneas como la pobreza y el desarraigo de determinados colectivos sociales, y con el empleo de actores no profesionales para mostrar escenas cotidianas. Paralelismos que se prolongan, a través del tratamiento del tema de la muerte, con otras realizaciones cinematográficas situadas fuera de nuestras fronteras como es el caso de *Guantanamo* (1995), dirigida por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, y donde un séquito funerario atraviesa

Cuba en el momento en el que un nuevo sistema de traslado de difuntos se ha puesto en marcha. En este largometraje, un funcionario, su esposa y el eterno enamorado de la mujer fallecida acompañan al féretro en un inusual peregrinaje desde Guantánamo a la ciudad de La Habana, en un periplo donde vivirán una sucesión de aventuras en las que se entrelazarán temas como el amor, la muerte y la actual realidad económica cubana.

Con una mezcla de humor e ironía, en medio del inmortal combate entre la vida y el ocaso de la existencia, el director nos muestra el singular periplo de un cortejo fúnebre por una metrópolis atestada, con la única intención de deshacerse del féretro, mientras la gélida estampa de la muerte contempla sus movimientos en un viaje sin final hasta la eternidad.

Bibliografía:

- Aranda, C. (29 de julio de 2018). El ataúd más icónico de la historia del cine canario cumple 30 años. *Canarias 7*.
- Arroyo, M. (Septiembre de 1988). El Cabildo apuesta por el cine canario. *Ciudad de Canaria: informativo socio-cultural*.
- Roca, L. (21 de agosto de 2015). Entrevista, Sergio Hernández: director de arte. *La Provincia*.
- Rosado, A. (13 de julio de 1988). Panorámicas: rodajes en la calle. *Diario de Las Palmas*.
- Schilling, N. (2 de abril de 2008). Los 80 y el inicio del cine canario. *El Día*.

REGIAS

del

~~REINO~~



REGIAS DEL DRAG, EL IMPERIO DE ILUSIONES TRANSGRESOR DEL NORTE DE MÉXICO

Francisco Daniel Garcia Saavedra
Universidad de Monterrey - UDEM

Resumen: El siguiente artículo presenta la una parte de la escena *drag* de Monterrey, Nuevo León, México; esta escena es muy amplia a nivel local, nacional e internacional. Sin embargo para fines específicos del artículo se presenta un análisis semiótico y cultural de la competición *drag* local titulada: *Regias del Drag*.

Dicha investigación busca presentar el impacto que esta competencia *drag* aporta a la cultura regiomontana y su proceso deconstructivo en miras de una sociedad más tolerante y menos clasista, por mencionar algunas cualidades que las estadísticas mencionan de los ciudadanos de este estado.

El análisis de este artículo se basa en una etnografía y un análisis de corte vanguardista, pero con una metodología cualitativa que nos ayude a comprender ciertos signos y símbolos que empoderan a *Regias del Drag* como un icónico acontecimiento de la cultura Pop regiomontana, pero, al mismo tiempo, cómo esta escena *drag* no solo busca el sentimiento de estandarizar lo *mainstream*, sino visibilizar luchas y reclamos a una sociedad cerrada a la empatía, la diversidad y el cambio.

Cabe destacar que los resultados de este trabajo son mostrar un ejemplo sobre la propuesta *drag* en un estado homofóbico que responde a una cultura del miedo y la discriminación; sin embargo, la teoría de Lotman ayudará a comprender cómo esta semiosfera de *Regias del Drag* crea un paradigma en la cultura regiomontana en la cual se busca la aceptación y el respeto por ser diversos; en conclusión, este artículo nos muestra cómo el *drag* puede convertirse en la actualidad en una especie de combatiente que ayude a visibilizar las luchas por encontrar espacios seguros, amigables, artísticos y, al mismo tiempo, crítico-político para despertar conciencias.

Palabras clave: Cultura, Semiótica, Diversidad Cultural, México, Discriminación

Abstract: *The following article presents a part of the Drag scene in Monterrey, Nuevo León, Mexico. This scene has a significant impact locally, nationally, and internationally.*

However, for the specific purposes of this article, a semiotic and cultural analysis of the local Drag competition titled «Regias del Drag» is presented.

This research aims to showcase the impact that this Drag competition has on the culture of Monterrey and its deconstructive process within a more tolerant and less classist society, to mention a few qualities that statistics attribute to the citizens of this state.

The analysis in this article is based on an ethnography and a cutting-edge analysis, employing a qualitative methodology that enables us to comprehend certain signs and symbols that empower «Regias del Drag» as an iconic event in the Monterrey pop culture landscape. Simultaneously, it functions as a Drag scene that seeks not only to normalize mainstream sentiments but also to highlight struggles and demands in a society resistant to empathy, diversity, and change.

It's worth noting that the outcomes of this work exemplify the Drag proposal within a homophobic environment that responds to a culture of fear and discrimination.

Nevertheless, Lotman's theory helps us understand how the semiosphere of «Regias del Drag» creates a paradigm shift in Monterrey's culture, where acceptance and respect for diversity are sought. In conclusion, this article demonstrates how Drag can become a contemporary combatant, aiding in making visible the struggles to find safe, artistic, and simultaneously critical-political spaces to awaken consciousness.

Keywords: Culture, Semiotics, Cultural Diversity, Mexico, Discrimination

NEXO
artículos

REVISTA INTERCULTURAL DE
ARTE Y HUMANIDADES DE LA
SECCIÓN DE ESTUDIANTES Y
JÓVENES INVESTIGADORES Y
CREADORES DEL IEHC

Nº 20, año 2024

pp. (39-49)

ISSN: 2341-0027Z

<https://doi.org/10.56029/NX2039>

Introducción

Este trabajo de investigación está aplicado al análisis cultural y sus comportamientos, específicamente en torno a un grupo relacionado con la comunidad LGBT+; más concretamente con una cultura denominada *drag queen*. En pocas palabras, Iván Villanueva Jordán menciona que el significado de *drag queen* no es solo un hombre vestido de mujer. Asumirla así es, en principio, reduccionista con respecto a una práctica cultural que viene arraigándose en distintas regiones de Latinoamérica desde hace ya un par de décadas (Villanueva, 2017).

El análisis que aquí se presenta busca expresar un discurso que apela a una situación sociocultural centrada en entretener y en crear un espacio de reflexión por medio de un personaje. Sin embargo, existen diferentes posturas respecto a cómo definir la cultura *drag*, pese a haberse convertido en un oficio e incluso en un símbolo socio-narrativo de crítica social.

Para comprender más sobre este objeto de estudio es importante mencionar que Monterrey, Nuevo León, México, se ha caracterizado por ser una ciudad que se percibe con un alto porcentaje de discriminación, lo que, en ocasiones, en el ejercicio de sus derechos, que abarcan desde la cuestión social a las preferencias sexuales de cada individuo, provoca un estado y una sociedad menos tolerante a la diversidad sexual (Enadis, 2010). Esta situación provoca un ambiente de intolerancia que lleva como resultado que las persona en Monterrey y su área metropolitana suelen ser menos tolerantes y que manifiesten su homofobia internalizada por medio de agresiones físicas y verbales.

¿Qué es un regiomontano?

Para fines académicos e iniciar con este artículo me gustaría explicar el término «regiomontano» el cual hace referencia a un individuo oriundo o residente de Monterrey, una ciudad icónica en el noreste de México, capital del estado de Nuevo León. Este gentilicio tiene profundas connotaciones históricas, culturales y sociales que definen la identidad de quienes se identifican como tal. El término «regio» proviene del latín *regius*, que significa «real» o «regio», lo que sugiere una sensación de distinción y orgullo en relación con la ciudad y sus habitantes.

La identidad regiomontana es multifacética y se caracteriza por una serie de atributos y valores que han evolucionado con el tiempo. Desde su fundación, en 1596, Monterrey ha sido una ciudad en constante transformación, y su población ha heredado una serie de rasgos distintivos que reflejan su historia. Los regiomontanos se enorgullecen de ser percibidos como trabajadores, emprendedores y resilientes, lo que ha favorecido que, a lo largo de los años, Monterrey se haya forjado una reputación de centro industrial y comercial. Unos valores —laboradores y garantes de una gran autodeterminación— que los regiomontanos han internalizado como parte integral de su identidad.

Una identidad, además, fuertemente marcada por la cultura y la tradición, en la que la comida juega un papel fundamental en la vida de los regiomontanos, con platos típicos como la carne asada y los tacos de trompo, que se han convertido en símbolos culinarios de la región; o la música norteña, el folklore o la celebración del Día de la Independencia, con el famoso «Grito de Dolores» son aspectos importantes de la cultura que unen a la comunidad.

La relación entre los regiomontanos y su ciudad es una parte esencial de su identidad. Los habitantes de Monterrey se sienten arraigados a su tierra y han contribuido a la construcción y modernización de la ciudad a lo largo de su historia. Como menciona Fernando Benítez en su libro *Regiomontanos del Siglo XIX*: «Los regiomontanos son gente de visión, audaces y fraternos, que enriquecen la leyenda de su ciudad y añaden perfiles de héroes». Esta conexión profunda con el territorio influye en la identidad regiomontana, creando un sentido de pertenencia y comunidad entre sus habitantes.

En conclusión, un «regiomontano» es mucho más que un gentilicio, es un reflejo de una identidad arraigada en la historia, el trabajo, la cultura y el orgullo regional. La rica historia y los valores compartidos entre los regiomontanos los unen como una comunidad distintiva que ha contribuido significativamente al tejido cultural y económico de México.

Gonzales Virgen, en su artículo «Hacia la globalización norteña. Arte emergente de las dos últimas décadas en Monterrey», dice que el regiomontano está acostumbrado a un triunfalismo social que ha servido para justificar y sobrellevar sus contradicciones internas, ya que la sociedad de Monterrey ha sido tradicionalmente hipersensible a la crítica abierta de sus estructuras sociales y políticas. Dentro del modelo de desarrollo regiomontano, que ciertamente ha producido una de las sociedades más competitivas y productivas dentro del país, las aparentes deficiencias y desequilibrios de esta sociedad han sido generalmente consideradas por sus instituciones como pequeños costos a pagar a cambio de los grandes beneficios de este modelo. En contrapartida, la crítica a las evidentes fracturas ha sido tradicionalmente considerada como una amenaza a la propia existencia y al desarrollo de la ciudad.

La atención de una crítica artística sostenida en Monterrey ha limitado la difusión de las expresiones artísticas contemporáneas, dejando estas prácticas en el margen de la comprensión pública. Sin embargo, en consonancia con una sociedad cada vez más tolerante y diversa, la apertura hacia nuevas perspectivas culturales podría dar paso a la formación de una crítica enriquecedora y conectada con la sociedad.

Este proceso de transformación cultural del regiomontano en Monterrey también está catalizando una mayor aceptación y tolerancia hacia la comunidad LGBT. A medida que la ciudad abraza una cultura local multicultural y valores globales, las actitudes conservadoras y discriminatorias están siendo desafiadas y reemplazadas por una visión más inclusiva y respetuosa de la diversidad.

La evolución de la sociedad regiomontana hacia la tolerancia LGBT se manifiesta en la apertura de espacios seguros y eventos que celebran la diversidad sexual y de género. La interacción con personas de diferentes orígenes y experiencias está fomentando una mayor comprensión y empatía hacia las realidades de la comunidad LGBT. Lo que ha provocado que, a medida que la cultura local se enriquece con influencias globales y migrantes, se estén derribando barreras culturales y sociales que antes limitaban la aceptación.

¿Qué es Regias del Drag?

El análisis cultura y semiótico que se busca observar en este trabajo gira al rededor del *drag* regiomontano (competencia *drag* en Monterrey, Nuevo León, México), este será analizado desde su competencia *drag* o plataforma escénica, la cual se reúne semanalmente; en esta ocasión, para fines del análisis semiótico y cultural, se observó la quinta temporada de *Regias del Drag*, que tenía lugar los viernes o sábados a las 11:00 p.m., a un precio de \$150 MXN (datos del año 2020).

Para iniciar este análisis es importante mencionar que se tomarán conceptos específicos de la teoría de Lotman. Conceptos como semiosfera y análisis de la cultura los cuales permiten entender cómo la cultura de *Regias del Drag* se organiza y utiliza mecanismos para expresar su arte y denunciar injusticias por medio de la *performance*, utilizando los recursos simbólicos, sígnicos y narrativos.

El espacio en donde se realizó *Regias del Drag* quinta temporada era conocido como Musicantro, situado en el centro de la ciudad de Monterrey, Nuevo León, México; un bar que no era propiamente LGBT pero que, sin embargo, reunía a un nutrido grupo de personas que empatizaban con las ideas de la comunidad LGBT+, y en el que se vive una semiosfera de respeto y apreciación a la cultura *drag* que hace que se pueda utilizar como una plataforma de arte, ocio-*performance*.

Es importante mencionar que en este lugar se lleva a cabo la competencia *Regias del Drag*, en formato de competencia semanal en la que cada semana tienen un reto que deben cumplir y, de esta manera, ir eliminando cada semana a una competidora, provocando así que, al finalizar, solo una drag será la acreedora de obtener la corona de la competencia, lo que la convertirá en una *drag* reconocida como la mejor en este arte, además de ser agasajada con premios que van desde dotaciones de cosméticos patrocinadores a dinero en efectivo.



Las rutinas que practican las personas que van a ver las *performance* de las *drags* es de comodidad, sátira y orgullo, provocando que las participantes busquen obtener lo mejor de ellas provocando así levantar expectativas y creando empatizar con el público.

La competencia, al ser semanal y estar basada en que las *drag* desarrollen un reto que puede ir desde la personificación hasta la crítica político-social, debe ser siempre espectacular para que el público pueda disfrutar de un espectáculo de calidad y se integren con lo que significa *Regias del Drag*. Una de las rutinas a lo largo de la actuación es que la mayoría de las personas que están observando la «competencia *drag*» están consumiendo alcohol, siendo este un eje central ya que durante todo momento se pueden observar tanto cervezas ocasionales, como cubetas de cervezas en el centro de la mesa e incluso una barra de licores. Pareciera que el alcohol se convierte así en un signo que manifiesta la celebración y que este no busca descontrolar el ambiente sino convertirse en una oportunidad de disfrutar del evento con una simple cerveza o un licor; una catarsis alcohólica que no solo busca privilegiar la competencia sino también generar un ambiente familiar y de amistad, muy alejado de la narrativa del descontrol que existen alrededor de estos colectivos.

El lenguaje que se usa en este evento es conocido como vulgar, repleto de dobles sentidos, burlas, jerga o farsa; sin embargo, también busca incluir a todas las personas al usar la «e» para designar el género neutro al finalizar cada palabra, por ejemplo: Todes, segures y amigos. Dentro de este lenguaje existen palabras inventadas que son parte de la competencia y que están cargadas de interpretaciones; conocidas vulgarmente como «Palabras joterías» estas invitan al público a ovacionar, pero también a desacreditar alguna *performance* o para deconstruir narrativas heteronormadas.

El lenguaje también está basado en lo no-verbal, esto se puede observar tanto en las *performance* como también en los comportamientos de los observadores, los aplausos y los movimientos de manos, y que ayudan a entender qué es lo que las personas aprueban de cada *show* en vivo.

Es importante mencionar que en *Regias del Drag* existe la oportunidad de que las *performance* giren en torno a una crítica político-social, que en muchos casos son una burla de los sistemas patriarcales o a las posturas conservadoras y homofóbicas que existen en el estado de Nuevo León, en México y en gran parte de Latinoamérica o del mundo en general. Es por esto que la mayoría de las *performance* que se observaron durante estos días crean una semiosfera de crítica a la sociedad regiomontana que ha demostrado en medios digitales, censos y mecanismos académicos, estar caracterizada como una sociedad conservadora y violenta con la comunidad LGBT.

La *performance* en *Regias del Drag* se convierte en una plataforma en la cual el cuerpo se puede interpretar como un lienzo en blanco en el que lo cívico y lo político pueden ser observados desde diversas aristas, entendiendo así que el cuerpo es un instrumento de protesta para poder manifestar o empatizar con luchas que son parte del colectivo LGBT+, o también en alusión al feminismo, mostrando así que *Regias del Drag* utiliza su plataforma para visibilizar las injusticias que viven las minorías.

Es importante mencionar que, cada semana, las *drag queens* aparecen cargadas de un simbolismo que, en muchos casos, es exagerado hasta rayar en lo absurdo, signos que ayudan a la comprensión de la *performance* que cada participante busca representar y que le permitirá poder pasar a la siguiente fase.

En el imaginario cultural de *Regias del Drag* existe una cosmovisión muy profunda e importante que representa la importancia de resaltar el empoderamiento y su gran llamado a la deconstrucción de una manera muy significativa, enlazada con la historia y la narrativa en la cual se encuentra y sienta las bases la cultura regiomontana. Cabe destacar la Encuesta Nacional Sobre Discriminación (2017), que menciona que Monterrey tiene una historia homofóbica y una sociedad conservadora, provocando discursos de odio así como actos de discriminación y violencia psicológica.

Marco teórico

Este trabajo busca presentar cómo la semiótica brinda grandes aportes a la reflexión de la semiótica de la cultura, necesaria para poder entender las particularidades que viven muchas personas diversas en Latinoamérica y en muchas partes del mundo, dando como resultado un enriquecido análisis semiótico con representaciones de autores en pos de ampliar los horizontes de sus sistemas semióticos, sin los cuales no sería posible mantenerse como un ente u objeto de estudio de vanguardia (Cárdenas, 2001). Como fundamento teórico para esta investigación, en este capítulo se integra la mirada semiótica de Lotman, en particular, los conceptos de semiosfera, frontera, traductor y memoria cultural.

Semiosfera

Según Lotman, un espacio semiótico se halla colmado de fragmentos de variadas estructuras, conservando en sí, de manera estable, la memoria del todo, y, al encontrarse con otros espacios extraños, puede, de improviso, reorganizarse impetuosamente. La semiosfera es el espacio semiótico en el que es imposible la existencia misma de la semiosis, concepto que se caracteriza por una serie de rasgos distintivos como son la frontera y el traductor, que exigen unidad para poder entender su comunicación. (Lotman, 1996). El autor define la noción de semiosfera como:

El camino recorrido por las investigaciones semióticas durante los últimos veinte años permite tomar muchas cosas de otro modo. Como ahora podemos suponer, no existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Solo funcionan estando sumergidos en un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese continuum, por analogía con el concepto de biosfera introducido por V. I. Vernadski, lo llamamos semiosfera (Lotman, 1996, pág. 11).

Esta idea propuesta por Lotman puede aplicarse a *Regias del Drag*, al poder ser entendido desde la realidad de su semiosfera pues se trata de comprender su sistema de códigos o de intenciones que basan su intercambio con la esfera extra-semiotica, y que constituye una inagotable reserva de dinamismo al provocar por sí misma una interpretación inagotable de lo que se puede interpretar de una realidad en específico (Lotman, 1996).

Lotman no dice que la semiosfera no esté abierta a cambios, sino que la misma semiosfera ayuda a mirarnos como una propuesta inagotable, la cual nace de ella misma provocando nuevos códigos que son parte de la misma semiosfera. Podemos entender, pues, que la semiosfera de *Regias del Drag* ha estado actualizando su semiosfera pero sin cambiar sus signos ya que estos solo se actualizan.

Uno de los principales problemas que la semiosfera de *Regias del Drag* ha evadido es no caer en la pérdida de identidad o la desintegración, gracias al dinamismo de sus procesos semióticos, siempre unidos a sus sentido de Familia. Lo que estimula su capacidad de improvisar, reinventarse y jamás olvidar sus memorias —en tanto memoria cultural—, provocando así una riqueza signica y cultural que aviva a la semiosfera como una inagotable propuesta reflexiva sobre cómo un modelo educativo debe estar inmerso en la realidad cultural de sus alumnos.

Frontera

Se pueden identificar diferentes elementos dentro de la semiosfera, uno de ellos es la frontera. Lotman menciona que:

... el concepto de frontera es correlativo al de individualidad semiótica. En este sentido se puede decir que la semiosfera es una 'persona semiótica' y comparte una propiedad de la persona como es la unión del carácter empíricamente indiscutible e intuitivamente evidente de este concepto con la extraordinaria dificultad para definirlo formalmente (Lotman, 1996, p. 13).



Como se menciona en la cita anterior, se entiende que la frontera se convierte en ese espacio interactivo en el que existe una comunicación constante entre las ideas propuestas por el exterior y por el interior de la semiosfera, buscan unir y conversar con el exterior al grado que la frontera se convierte en ese espacio dinámico que permite la entrada de nuevos significados pero de una manera filtrada.

Lotman enfatiza que la frontera del espacio semiótico no es un concepto artificial, sino una importantísima posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico de la misma. La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa (Lotman, 1996).

Algunos estudios indican que Lotman hace referencia a que la cultura se autoorganiza y autodescribe, señalando así que los procesos culturales generan sus propias condiciones de equilibrio y desequilibrio, de exclusión u olvidos, pero al mismo tiempo genera una conciencia de sí (Pampa Arán, 2001).

Traductor

Como una forma de abordar el concepto de traductor, desde el punto de vista de la semiótica cultural, es importante recordar que «la frontera semiótica es la suma de los traductores ‘filtros’ bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada. El ‘carácter cerrado’ de la semiosfera se manifiesta en que esta no puede estar en contacto con los textos alosemióticos o con los no-textos» (Lotman, 1996, p. 12).

En el párrafo anterior se puede entender que la frontera necesita de un traductor, el cual busca facilitar el intercambio entre la propia semiosfera y lo exterior semiótico, que son, a su vez, otras semiosferas. Este traductor es de suma importancia ya que será el único que logre llevar una conversación entre lo exterior de la semiosfera y será el encargado de filtrar la información, produciendo así el carácter creador de la semiosfera. En conclusión, con este término se logra entender que el concepto de traductor es fundamental ya que él será el que determine la esfera semiótica hacia el mundo exterior respecto a ella (Lotman, 1996).

Memoria cultural

La memoria de la cultura no solo es una, sino también internamente variada. Esto significa que su unidad solo existe en cierto nivel y supone la presencia de «dialectos de la memoria» parciales que corresponden a la organización interna de las colectividades que constituyen el mundo de la cultura dada (Lotman, 1996).

Entendemos que la memoria cultural es un mecanismo semiótico de la cultura que explica que «la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos» (Lotman, 1996, p. 109). Se puede entender, por tanto, que la cultura es concebida como una inteligencia colectiva ya que se establece como un medio para conservar, transmitir información con un lenguaje y formar mensajes correctos; también realiza operaciones de transformación correcta de esos mensajes y forma nuevos mensajes. En conclusión, podemos entender que la memoria colectiva se convierte en un elemento esencial dentro del análisis semiótico, pues será el que ayude a transmitir y entender la cultura que se desea analizar, por lo tanto, es importante conocer la cultura y partir de ella para producir este análisis de una manera objetiva.

Dentro de la metodología de este análisis se establece una serie de ideas que son apoyadas por la teoría de Lotman. Sin embargo, es importante mencionar algo fundamental de la semiosfera de *Regias del Drag*: su importante comprensión dentro de diferentes actores políticos, sociales y de entretenimiento; «Lotman’s concept of the semiosphere subsumes all aspects of the semiotics of culture, all the heterogeneous semiotic systems or “languages” that are constantly changing and that in an abstract sense, have some unifying qualities» (Torop, 2005, p. 162).

Como señala Torop la noción de semiosfera lotmaniana condensa un gran espectro de sistemas semióticos, heterogéneos y que están cambiando constantemente. Este análisis busca presentar el concepto de semiosfera como aquella idea que es capaz de abordarse desde el individuo humano o texto individual hasta unidades semióticas globales, provocando así que el concepto de semiosfera de *Regias del Drag*, en la semiótica de la cultura, esté concentrado en las ciencias investigadoras de la cultura y, en última instancia, en la semiótica educativa (Torop, 2005).

Este breve acercamiento nos ayuda a entender que la traducción intersemiótica refleja las características de la cultura contemporánea, donde los textos «propios» como los «ajenos» son traducidos a diferentes tipos de textos y, de hecho, se convierten en intertextos, por lo que la descripción de la existencia de un texto en la cultura requiere de un acercamiento topológico (Torop, 2002).

Se puede entender que *Regias del Drag* actualmente vive un proceso intertextual que se inserta en el proceso intermediático, y este no solo genera su significación en diversos sistemas sígnicos, sino que se materializa en diferentes medios como un producto cultural que reivindica diversas luchas sociales que ayudan a que se representen diversas luchas que la memoria cultural relaciona con la comunidad LGBT+ y así sean una representación viva de la cultura.

La semiosfera de *Regias del Drag*: una exploración cultural y semiótica

La cultura contemporánea es un terreno fértil para el análisis semiótico, especialmente cuando se trata de fenómenos culturales únicos y ricos en significado. Uno de estos fenómenos es *Regias del Drag*, una competencia *drag* al Norte de México que ha creado su propia semiosfera cargada de símbolos, narrativas y *performances* que desafía las normas y provoca reflexiones sobre la identidad, la justicia y la diversidad.

En el corazón de la semiosfera de *Regias del Drag* se encuentra la competencia *drag* en sí misma. Esta competencia semanal, que se lleva a cabo en un bar de Monterrey llamado Musicantro, reúne a artistas *drags* que compiten en retos semanales, utilizando su creatividad, habilidades de interpretación y mensaje para impresionar al público y a los jueces. La competencia tiene como objetivo no solo entretener, sino también crear un espacio de ruptura y reflexión sobre temas sociales y políticos.

El lugar físico, Musicantro, se convierte en un espacio semiótico en el que se desarrolla la competición. Aquí es donde se despliegan los recursos simbólicos, signos y narrativas que conforman la semiosfera de *Regias del Drag*. Los asistentes, a través de sus aplausos y reacciones, participan activamente en la construcción de significado y en la validación de los mensajes que se presentan.

El *drag* en *Regias del Drag* va más allá de la mera transformación física; es un acto de protesta y expresión artística. Los participantes utilizan su cuerpo como lienzo para transmitir mensajes políticos, sociales y culturales. Las rutinas no son solo espectáculos de entretenimiento, son manifestaciones simbólicas de la lucha contra la homofobia, el machismo y la discriminación. La elección de atuendos, maquillaje y movimientos se convierte así en un lenguaje semiótico que comunica valientemente la resistencia y el empoderamiento.

La frontera y el traductor en la semiosfera de *Regias del Drag*

Siguiendo la teoría de Lotman, podemos entender que la semiosfera de *Regias del Drag* es un espacio semiótico colmado de fragmentos de diversas estructuras, culturas y narrativas que conservan la memoria del conjunto haciendo que la semiosfera se vuelva rica en significados, pero única en organización.

La frontera de la semiosfera de *Regias del Drag* actúa como un filtro bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y viceversa. Esta frontera es esencial para comprender cómo *Regias del Drag* interactúa con el entorno sociocultural en el que se inserta. A través de esta frontera, se lleva a cabo una conversación constante entre

la cultura *drag* y la sociedad regiomontana desde una perspectiva más amplia, permitiendo la entrada de nuevos significados de manera filtrada.

En la frontera, el lenguaje juega un papel fundamental en la semiosfera de *Regias del Drag*, ya que se utiliza de manera estratégica para desafiar normas lingüísticas y de género. Las palabras inventadas, los giros lingüísticos y el uso del lenguaje inclusivo demuestran que el discurso *drag* es una forma de resistencia lingüística y cultural. El ya mencionado «e» al final de las palabras no solo busca incluir a todas las personas, sino que también desafía las construcciones lingüísticas tradicionales que refuerzan roles de género binario.

Es importante mencionar que las actuaciones de *Regias del Drag* son mucho más que un simple entretenimiento, pues se pudiera decir que cada *drag* ayuda a traducir la semiosfera de *Regias del Drag* a través del lienzo en blanco en el que se pinta una narrativa política y social. Las *drag queens* utilizan sus cuerpos como traductores e instrumentos de protesta y expresión, desafiando las normas establecidas y visibilizando las injusticias que enfrenta la comunidad LGBTQ+. El espectáculo se convierte en un medio para criticar el patriarcado, la homofobia y otras posturas conservadoras, generando así una conciencia colectiva y un espacio de reflexión.

La memoria cultural y la transformación *drag*

La memoria cultural es una parte esencial de la semiosfera de *Regias del Drag*. A través de la memoria se conservan y transmiten los mensajes, las narrativas y los símbolos que han dado forma a la comunidad *drag* en Monterrey. Esta memoria es una herramienta poderosa para la transformación social, ya que permite a los participantes conectarse con el pasado y trascender las luchas históricas de la comunidad LGBTQ+. La memoria cultural impulsa la evolución y la revitalización de la cultura *drag*, asegurando que las voces y las luchas no se olviden.

La memoria cultural se erige como un pilar fundamental dentro de la semiosfera de *Regias del Drag*. A través de esta memoria, se conservan y transmiten los mensajes, las narrativas y los símbolos que han dado forma a la comunidad *drag* en Monterrey. Esta memoria cultural actúa como un vínculo entre el pasado y el presente, y se convierte en una poderosa herramienta para la transformación social, permitiendo a los participantes conectarse con las raíces de su lucha y trascender las barreras históricas de la comunidad LGBTQ+.

La historia del movimiento LGBTQ+ y el activismo *drag* está llena de desafíos, resistencia y logros. En *Regias del Drag*, los participantes reconocen la importancia de mantener viva esta historia a través de las narrativas transmitidas de generación en generación, relatando historias de las primeras marchas de orgullo.

Pero la memoria cultural en *Regias del Drag* no solo se limita a los acontecimientos históricos, sino que también se extiende a las historias personales de los participantes. Muchos de los artistas *drag* utilizan sus propias experiencias para dar forma a sus actuaciones y mensajes, logrando así que la memoria personal, a menudo marcada por la lucha contra la discriminación —ya sea en el Estado de Nuevo León o en alguna parte de México—, dé como resultado la protesta y la visibilidad para todas y todos aquellos que han sufrido situaciones similares, y que empatizarán con las historias por medio de la *performance*, dando una especie de giro en el cual la historia se torne distinta y con un discurso de empoderamiento de la *drag* hacia el público.

En esta búsqueda de la aceptación, la semiosfera de *Regias del Drag* se convierte en una fuente de empoderamiento y conexión. Al compartir sus vivencias, los participantes no solo se liberan del peso del pasado, sino que también inspiran a otros a enfrentar sus propias luchas y superarlas con orgullo.

La memoria cultural no solo se trata de mirar hacia atrás, sino también de utilizar la sabiduría acumulada para impulsar la transformación y la renovación. En *Regias del Drag*, los participantes utilizan esas lecciones aprendidas en las luchas pasadas para informar con sus acciones y decisiones presentes.

En conclusión, podemos hablar de una semiosfera de cambio y transformación pues *Regias del Drag* es un ejemplo vivo de cómo la cultura y la semiótica se entrelazan para crear un espacio de expresión, cambio y transformación. A través de la *performance*, el lenguaje, los símbolos y la memoria cultural, esta competición *drag* desafía las normas, critica la homofobia y lucha por la igualdad. La frontera semiótica actúa como un puente entre la cultura *drag* y la sociedad neolonesa y mexicana (y, desde una visión más amplia, con el mundo), permitiendo un diálogo constante y filtrado. En última instancia, la semiosfera de *Regias del Drag* demuestra que el arte y la cultura pueden ser herramientas poderosas para la reivindicación, el cambio social y un cambio en la cultura.

Análisis semiótico y reflexiones finales de la cultural de *Regias del Drag*

Hay también otro enfoque del desarrollo cultural, según el cual existen varios tipos de culturas internamente independientes en la historia de la humanidad. En función de ello se determina el metalenguaje de la descripción tipológica, que abarcará una visión desde dentro o desde fuera de la cultura a la que se pertenece. Es decir, será cuestión de ver dónde situarse en el momento de hacer la descripción en cuestión (de qué lado de la frontera), para que así el metalenguaje pueda cumplir con su función científica de explicar la esencia de la cultura descrita (Mosquera, 2009).

Un punto importante a destacar en este análisis es reflexionar sobre la importancia de una semiosfera *drag* que apela a la reflexión de una importante resignificación de la protesta, dando como resultado nuevos discursos y narrativas. Por ejemplo, en el libro *Pensar y mirar la protesta*, de los autores Combes, Tamayo y Voegtli, se menciona que el mecanismo de la protesta se entiende como aquel que no surge necesariamente ni por convicción ni por conciencia sobre los efectos estructurales, sino por situaciones muchas veces vistas como espontáneas, pero no por ello, menos dramáticas (Combes et al., 2015).

Entender la protesta de *Regias del Drag* es comprender cómo la historia busca reimaginar espacios donde las manifestaciones de estas *performances* buscan concienciar y abordar narrativas para que el público expectante pueda emitir una idea o reflexión basada en los signos que esta *drag* quiere presentar como un mecanismo cultural o un discurso que apela a protestar por alguna injusticia social.

Pero no todo sobre *Regias del Drag* es una cuestión político-social, que, a grandes rasgos, es a lo que apela el discurso de este espectáculo, sino que también se busca mostrar la competición como una plataforma para llevar el *drag* a lo cotidiano y sobrepasar las fronteras de esta semiosfera organizada, brindado como resultados que la protesta no solo se lleve a cabo dentro del local o en un espacio nocturno, sino llevando este arte a las calles, escuelas y cotidianidad.

Lotman nos recuerda un principio importante para poder entender cómo la cultura se organiza para crear sus propios mecanismos de diálogo, los cuales nos ayudan a entender que la semiosfera es atravesada muchas veces por fronteras internas que especializan los sectores de la misma desde el punto de vista semiótico, o sea entender que *Regias del Drag* tiene su propia semiosfera nos evoca a comprender que su propia organización interna crea mecanismos para seguir construyendo una cultura *drag* dinámica, disruptiva y en constante transformación (Lotman, 1996). Es importante recordar que la irregularidad estructural de la organización interna de la semiosfera de *Regias del Drag* es determinada por el hecho de que, siendo heterogénea por naturaleza, se desarrolla con diferente velocidad en sus diferentes sectores, provocando que los diversos lenguajes ideológico-mentales que propician un ambiente cultural diversificado se estructuren dentro de su propia desorganización (Lotman, 1996).

Un punto importante a mencionar es que la narrativa que tiene *Regias del Drag* evoca una profunda diacronía pues, dotada de un complejo sistema de memoria —sin el que le sería posible funcionar—, es capaz de crear una semiosfera particular, lo que nos invita a reflexionar acerca de que los mecanismos de memoria no solo están como un pretexto o

como estructuras semióticas aisladas, sino que son las que regulan y vinculan al desarrollo dinámico y de producción cultural (Lotman, 1996).

Cabe mencionar que *Regias del Drag* puede ser considerado un mecanismo único en relación al *drag* como una propuesta local y nacional, pues existen otros exponentes de este arte, sin embargo, es importante recordar que todo espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único; hay que recordar que la semiosfera de *Regias del Drag* nos habla de una determinada homogeneidad e individualidad semiótica lo cual provoca que sea difícil definirla (Lotman, 1996).

Dentro de este análisis semiótico-cultural es importante entender la memoria histórica que vive el país con relación a temas LGBT+ pues es de esta manera en la que podemos comprender el comportamiento de una semiosfera muy particular como es el caso de *Regias del Drag*, al entenderla desde esta perspectiva podemos comprender por qué el transformismo se convirtió en un espacio de arte y, al mismo tiempo, demandó un espacio que fue ganando gracias a esa lucha que le abrió las puertas a que el arte *drag* pudiera tener una aceptación colectiva y que buscará salir de los espacios «clandestinos», entendiéndose estos como antros, bares y discotecas.

Regias del Drag apela a ser entendida desde la historia de un México que demanda injusticias hacia la comunidad LGBT, y esto lo podemos encontrar en el libro *Estados del conocimiento de los movimientos sociales de México*, Volumen 1, coordinado por Guadalupe Olivier para la editorial Horizontes educativos, en el que se dice que estas luchas o ideas no solo son un capricho o una nube que buscan desviar problemas políticos pues se entiende que la historia narra en muchas ocasiones las luchas ganadas por actores políticos pero no se presentan narrativas o luchas ganadas como lo son todas las historias de personas que desde 1968 han hecho que la lucha por los derechos comience y que se continúe (Olivier et al., 2020).

Conclusión

En resumen, se puede decir que *Regias del Drag* es una competencia que busca brindar un espacio de reflexión y, al mismo tiempo, un momento de comediada para todas las personas que apoyan la comunidad LGBT+; sin embargo, eso no quiere decir que no esté abierto al público heterosexual. Es importante mencionar que *Regias del Drag* busca posicionarse como una de las competiciones más importantes del norte del país y contribuir con la deconstrucción de una sociedad más abierta al diálogo y reflexiva en tema de inclusión, pero también en respeto hacia los derechos humanos.

El *drag* en Monterrey, especialmente en *Regias del Drag*, no solo busca entretener, busca también disrupción, y esta se encuentra en todos sus formatos de *performance*, es decir, que la plataforma más importante, chistosa y política busca reeducar a su población conservadora y abrir el debate en el colectivo LGBT+ sobre problemáticas que afectan a los derechos humanos y demanda oportunidades para esta comunidad en Nuevo León, dando como resultado que *Regias del Drag* cree una semiosfera particular que sería importante seguir estudiando en profundidad y detalladamente.

Cabe destacar, como parte importante de esta conclusión, que *Regias del Drag* muestra un mecanismo organizado dentro de su cultura, por el cual se demandan un sinnúmero de recuerdos que apelan a una deuda histórica por la que la comunidad LGBT+ lucha todos los días. Es por eso que, en este trabajo, la semiótica se convierte en una herramienta que busca visibilizar cuanto esta comunidad brinda por medio del *drag* ya que la carga simbólica y el análisis de la cultura es aquel que nos ayuda a reflexionar sobre si los mecanismos que usamos actualmente nos ayudan a progresar en el bienestar social y en la trascendencia como seres humanos.

De esta manera, el *drag* genera una especie de transmutación de la protesta para poder lograr una visibilidad del descontento social y de la desigualdad que viven muchas personas, provocando que este mecanismo (*drag*) no solo se condense en un arte privilegiado, sino

que el arte del *drag* sea capaz de interseccionalizarse y crear mecanismos de cambio sociales por medio de sus discursos y simbolismos.

A manera de conclusión, se puede hablar que este trabajo busca visibilizar un concepto como el de semiosfera, pues hablar de él nos permite, a la semiótica de la cultura, llegar a nuevos horizontes y analizar culturas que durante mucho tiempo no nos habíamos permitido analizar, pues la cultura de *Regias del Drag* busca visibilizar un lenguaje descriptivo que es capaz de traducir y unificar distintos lenguajes disciplinarios como lo es la *performance* política, el arte, el *drag*, entre otras disciplinas.

Bibliografía

- Benítez, F. (1979). «Regiomontanos del Siglo XIX». Fondo de Cultura Económica.
- Combes, H., Tamayo, S., & Voegtli, M. (2015). Pensar y mirar la protesta. Universidad Autónoma Metropolitana. (Obra original publicada en 2015)
- Encuesta Nacional Sobre Discriminación, 2010 recuperado de: https://www.conapred.org.mx/documentos_cedoc/Enadis_2010_ZM-Acc-B.pdf
- Gonzalez, M. (2007). Hacia la Globalización Norteña: Arte Emergente en Monterrey.
- Lotman, Y. (1996). Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Desiderio Navarro (Trad). Madrid: Ediciones Cátedra, S.A. Disponible en: [http://culturaspopulares.org/populares/documentosdiplomado/I.%20Lotman%20%20Semio sfer %20I.pdf](http://culturaspopulares.org/populares/documentosdiplomado/I.%20Lotman%20%20Semio%20sfer%20I.pdf)
- Mosquera, Alexander. (2009). La semiótica de Lotman como teoría del conocimiento. Enlace, 6(3), 63-78. Recuperado en 19 de mayo de 2023, de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S169075152009000300005&lng=es&tlng=es.
- Torop, P. (2005). «Semiosphere and/as the research object of semiotics of culture». Sign Systems Studies, 33.1, 2005, 159-173.
- Villanueva, I. (julio-diciembre de 2017). «YO SOY UNA DRAG QUEEN, NO SOY CUALQUIER LOCO». REPRESENTACIONES DEL DRAGQUEENISMO EN LIMA, PERÚ. Península, vol. XII, núm. 2, pp. 95-118.
- Zárate, G. (2016). «Los valores culturales en el área metropolitana de Monterrey: una aproximación empírica a través del capital social». Revista de Ciencias Sociales, 22(4), 644-654.

adidas



LOS MISTERIOS DE LA TABERNA KAMOGAWA

UNA DELICIOSA NOVELA QUE RADIOGRAFÍA EL ALMA DEL SER HUMANO

Alejandro Hernández Pérez

Consejería de Educación de Canarias | Universidad de La Laguna

Datos de la obra

Autor: Hisashi Kashiwai
Título: *Los misterios de la taberna Kamogawa*
Traductor: Víctor Illera Kanaya
Editorial: Salamandra
Primera edición: 1 de junio de 2023
ISBN: 9788419346025

A Blanqui,
por sus abrazos cada mañana

*Somos nuestra memoria,
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
ese montón de espejos rotos¹*

Esto fue lo que Jorge Luis Borges escribió en el poema «Cambridge» de su libro *Elogio de*

la sombra en 1969. Y estos son, sin lugar a equívoco, tres versos que resumen a la perfección todos *Los misterios de la taberna Kamogawa* (2023). Porque si de algo entiende el ser humano es de recuerdos, de destino, de emociones y de alma; y de todo eso es precisamente de lo que habla este pequeño entreverado literario lleno de lúcidos —y sinestésicos— momentos. Hisashi Kashiwai (Kioto, 1952) presenta al lector un mundo aparentemente sencillo cuyo eje vertebrador no es otro que la comida; pero si bien esto puede parecer sencillo, la realidad de la tinta del autor kiotense está llena de momentos de una lucidez que atraviesa a sus personajes, a la persona que lee y, claro, a sus recuerdos.

La novela, aparentemente clara, está dividida en seis capítulos distintos con nombres de platos que serán esenciales en el desarrollado de la trama: «1. *Nabeyaki-udon*», «2. Estofado de ternera», «3. Sushi de caballa», «4. *Tonkatsu*», «5. Espaguetis napolitan» y «6. *Nikujaga*»; seis capítulos en donde asistimos a la historia de sus protagonistas —el cocinero Nagare Kamogawa y su hija Koishi Kamogawa — y cómo estos ayudan, a través de su agencia de investigaciones gastronómicas al resto de personajes a volver a probar un plato de comida de su pasado que, por diversas razones, quieren replicar pero que son incapaces de hacerlo.

Para ello, Koishi se encargará de hacer la entrevista a todos esos seres de tinta que pasarán por cada capítulo —en orden de aparición: Hidoji Kuboyama, Nobuko Nadaya, Tomomi Iwakura, Suyako Hiroe, Asuka Mizuki e Hisahiko Date— intentando desentrañar con precisión todos los recuerdos y momentos vividos en torno a los platos que quieren volver *a vivir*, dándole esta información a su padre Nagare para que este, investigando, logre replicarlo en, como máximo, dos semanas. Pero esta historia con delicias culinarias de todo el mundo y cuya acción principal está llena de diversas circunstancias por las que atraviesan sus personajes —desde peticiones de matrimonio pasando por la muerte de un ser querido hasta llegar a la muerte de una madre y el amor-odio hacia una madrastra, entre otras— también está *tejida* de lúcidos momentos que, a modo de axiomas filosóficos, Hisashi Kashiwai regala al lector que es capaz de introducirse en el espejo de tinta, lúcidos momentos que, por cierto, son capaces de radiografiar la esencia misma del ser humano.

Aforismos como «De joven, uno solo se rinde ante los manjares, pero cuando envejece lo que atrae de verdad es el sabor que el recuerdo añade a los platos» (página 86) nos hacen entender la madurez de quien escribe, quien no solo es capaz de abordar la realidad de una novela *deliciosa*, sino que es capaz de descifrar al ser humano a través de la comida. De hecho, esto se ve perfectamente reflejado en otras partes de la novela, donde el autor indica, por ejemplo, que «nos acostumbrados rápido a las cosas. Lo que nos impresiona la primera vez pronto se nos vuelve anodino, pero es importante no olvidar la emoción de la primera

NEXO

reseña

REVISTA INTERCULTURAL DE
ARTE Y HUMANIDADES DE LA
SECCIÓN DE ESTUDIANTES Y
JÓVENES INVESTIGADORES Y
CREADORES DEL IEHC

Nº 20, año 2024

pp. (51-52)

ISSN: 2341-0027Z

<https://doi.org/10.56029/NX2051>

1 Borges, J.
(1969). *Elogio de la memoria*.
Emecé: Buenos Aires.

vez» (pág. 97); o en «nunca se deben olvidar la humildad y la seriedad de cuando uno era principiante» (pág. 100). U otra frase mágica: «no tanto por el placer de comer, sino por el sentido de gratitud que tu abuelo te inculcó y que, aunque no te des cuenta, aún conservas en la memoria» (pág. 153).

Pero si hay un *ingrediente* que el autor *añade* de manera clara a lo largo de sus páginas ese es, sin duda, el del destino. Como si de una receta milimétrica se tratase, a lo largo de las más de 180 páginas que tiene la novela podemos ver cómo el tema del *fatum* está presente continuamente, bien porque así lo mencionan los protagonistas o bien porque *manifiesta* de forma indirecta. En efecto, parece como si todos los personajes secundarios que se introducen en el desarrollo de la acción estuviesen *destinados* a formar parte de una historia de tinta atravesada por el destino de la literatura —y la cocina—. Y todo esto es algo que sucede dado que esta taberna pasa desapercibida pese a que ha sido anunciada en una de las más famosas revistas culinarias del país con un anuncio nimio y escueto de manera consciente: «—Lo curioso es que, como ese anuncio solo dice “Taberna Kamogawa, Agencia de Detectives Kamogawa, investigaciones gastronómicas”, y no figuran la dirección ni datos de contacto...» (pág. 97). Pero, ¿por qué? Nagare Kamogawa lo señala de manera evidente: «Quienes están destinados a encontrarse terminan haciéndolo y, del mismo modo, quienes están destinados a llegar aquí, acaban llegando» (página 98). Y esta misma idea se repite más adelante en la novela cuando Koishi dice que su padre «cree que si alguien está destinado a encontrarnos, lo conseguiremos» (pág. 107). Es imposible, claro, que la *Rayuela* (1963) cortazariana no aparezca en este momento, ya que, como Kamogawa, el autor hispanoamericano creía que «Andábamos sin buscarnos, pero sabiendo que andábamos para encontrarnos»².

La familia también es otro de los ingredientes de esta novela: «tengan o no vínculos de sangre, a una madre le preocupa el destino de su hijo, las madres son así» (pág. 183). Pero si hay un momento en el que el autor radiografía el alma humana en esta historia es, sin duda, cuando aborda de forma clara a través de sus diálogos el amor sano, real y de verdad, en un momento, a juicio de quien redacta estas líneas, de lucidez *vital* absoluta: «un matrimonio es un asunto complicado. Hay quien se va para seguir su propio camino, pero otros lo hacen por el bien de aquellos a quien aman» (pág. 130). Hay frases, claro, que no merecen ser comentadas: el amor, a veces, es dejar ir.

Los misterios de la taberna Kamogawa (2023), en fin, pueden ser leídos de muchas formas: una deliciosa novela en donde la cocina es la protagonista; una deliciosa novela en donde la cocina es la protagonista a través de la historia humana de sus personajes; o una deliciosa novela que radiografía al ser humano a través de temas tan reales y literarios como la muerte, la familia, el amor o el destino. Y ese quizás sea el fin de quien lee esta reseña: dejarse llevar por el destino, jugar a la *rayuela* e intentar, leyéndola, desentrañar *Los misterios de la taberna Kamogawa* (2023).

2 Cortázar, J.
(2014) *Rayuela*.
Cátedra: Barcelona.

LOS MISTERIOS
DE LA TABERNA
KAMOGAWA
HISASHI KASHIWAI





estatística

ENTREVISTA A ANA MARANTE Y MARÍA GÓMEZ

Antonio Martín Piñero

Entrevistamos a María Gómez y Ana Marante, filólogas, escritoras, reconocidas y de gran talento, que han conseguido no solo hacerse hueco en el panorama literario isleño, sino también crear un espacio de difusión de arte, música y literatura que reúne distintas edades, sensibilidades, maneras de ver el mundo: el micro abierto *Siete Vidas*, en el Café 7 de La Laguna.

Han creado un espacio literario, artístico, en ebullición constante, que cada vez atrae a más público, ¿cómo surge la idea? ¿Esperaban este acogimiento?

M: no creíamos llegar hasta donde hemos llegado: si bien preveíamos que, al realizarse en el Café 7, podríamos atraer a gran cantidad de personas, no esperábamos que se alargase tanto en el tiempo. Muchas personas pensaban que sería algo pasajero, que terminaría en varios meses, pero aquí seguimos con mucha ilusión.

A: La idea surgió a finales del verano de 2022. María y yo estábamos a punto de empezar cuarto del grado en Español: Lengua y Literatura y yo acababa de llegar de mi SICUE en Salamanca, donde había conocido el funcionamiento de los micros abiertos. Durante todo el año que estuve allí, le había estado contando a María cómo eran y lo increíble que sería contar con un espacio así en La Laguna. Más tarde descubrí que ya había algún micro abierto en Tenerife, como el del Vórtice (muy recomendado), pero en aquel momento creía que no contaba con esa posibilidad. Ante la ausencia, la creación: si no teníamos un micro abierto cerca, podíamos crear uno. En cuanto al acogimiento, sabíamos que contábamos con la colaboración de nuestras amistades, muy talentosas todas ellas, y, también, que la iniciativa podría ser bien acogida porque después de la pandemia las opciones culturales de la ciudad habían quedado bastante reducidas. En cualquier caso, la participación tanto de artistas como de espectadores superó con creces nuestras expectativas. No esperábamos tanto entusiasmo ni tampoco que este se mantuviera a lo largo del tiempo. Estamos súper contentas, súper orgullosas y súper agradecidas.

Hay distintos lugares de encuentro literario en la Isla, ¿qué creen que diferencia al Micro 7 Vidas de los demás? ¿Cuál es su seña de identidad?

M: el Micro 7 Vidas tiene un aire diferente, aunque cada día vengan nuevas personas, hemos creado esa sensación de gran familia: gran parte de nosotros nos conocemos y nos llevamos bien; eso transporta a los participantes a un ambiente de familiaridad y de seguridad, es el lugar perfecto para innovar y para experimentar, tanto con poesía como con música. Además, tanto el color rojo de las paredes como el aire caótico que desprende la sala hacen que se pueda distinguir nuestro micro a simple vista.

A: Creo que la seña de identidad del Micro 7 Vidas reside en la espontaneidad del formato. A diferencia de otras opciones del panorama cultural de la isla (igual de válidas), el micro funciona de una forma muy natural, muy espontánea, muy improvisada. Así por ejemplo, aunque lo más habitual es que los participantes se apunten a través de nuestras redes sociales, siempre estamos abiertas a que cualquiera de los asistentes se apunte durante el desarrollo del micro. En definitiva, tú llegas ahí, te pides un chocolate caliente, un vino o un Nестea, te sientas en el suelo, en una silla o te quedas de pie; recitas sentado o levantado; escoges participar o escuchar; hablas con el de al lado de literatura, de música o de tu último cotilleo; etc. Considero que es en esa naturalidad donde reside el carácter acogedor de nuestro espacio.

NEXO
entrevista

REVISTA INTERCULTURAL DE
ARTE Y HUMANIDADES DE LA
SECCIÓN DE ESTUDIANTES Y
JÓVENES INVESTIGADORES Y
CREADORES DEL IEHC

Nº 20, año 2024

pp. (55-58)

ISSN: 2341-0027Z

<https://doi.org/10.56029/NX2055>

Fruto del Micro han editado, junto a *La Gallofa cartonera*, una antología que recoge distintas autorías que han pasado por su escenario rojo, ¿qué sienten pudiendo haber publicado un volumen con tanta diversidad de voces jóvenes?

M: Uno de los directores de la editorial, Coriolano González, es un profesor conocido al que guardo mucho cariño: el curso pasado tutorizó mis prácticas de grado y me dio la oportunidad de formar parte de la editorial durante el tiempo que estuve allí. Pude observar el procedimiento, la forma en la que se hacen los libros cartoneros manualmente y el esfuerzo que llevan detrás. Para mí fue una gran oportunidad para aprender sobre el mundo editorial y para poder compartir lo que escribimos: una forma de materializar lo que hacemos cada jueves y de que las personas que vienen a leer aprecien que vale la pena escribir y compartirlo.

A: Mucha emoción, mucho orgullo y mucho agradecimiento. Nunca imaginamos que los textos que cada jueves se compartían en el Micro 7 Vidas pudieran acabar publicados en un libro. Lo siento por la cursilería, pero de verdad es un sueño hecho realidad. Ahora hay un objeto, un pedacito de eternidad, que recoge todo lo que compartimos entre esas paredes rojas.

Desde la propia experiencia, ¿es difícil ser escritora joven y que te tomen en serio?

M: Por mi parte, no he tenido problemas en cuanto a lo que escribo, siempre he sentido que puedo compartirlo y he tenido buena recepción: mis profesores, mi familia, mi pareja, mis amistades y las personas que me escuchan leer siempre me han colmado de comentarios positivos y han creído en mí, apoyando mi forma de escribir y mis innovaciones. Sin embargo, es bien sabido que vivir de esto es complicado, y es duro darse cuenta de que muchas veces lo que no se toma en serio es la literatura canaria, y mucho menos si eres mujer. En las Islas puedes sentirte acogida, pero destacar fuera es un gran reto, sobre todo si se muestran abiertamente las raíces: yo empleo gran cantidad de canarismos en mis escritos, y sé que, si no lo hiciese, tendría más oportunidades de tener difusión. Aun así, creo que estos espacios, como los micros abiertos, pueden lograr el impulso de nuestra literatura. Mi objetivo es que, seamos de donde seamos, tengamos las mismas posibilidades: no tenemos que cambiar nuestra forma de hablar por nadie.

A: Sí. Yo también he tenido mucha suerte con el apoyo de mi entorno, pero en general es muy complicado hacerse un hueco en el panorama literario, aún más si eres joven y mujer, ya que hay toda una serie de prejuicios asociados a la escritura de mujeres jóvenes. Asimismo, incluso en aquellos espacios libres de ese recelo, para que te acepten un manuscrito en muchos casos es necesario tener contactos y una buena reputación. A todas estas dificultades se une la inseguridad, la gran amiga de la juventud; por lo menos, en nuestra generación. En resumen, primero el síndrome del impostor impide que una misma se tome en serio y luego las personas que “manejan el cotarro”, e incluso el público lector, pueden contribuir con ese síndrome. No obstante, afortunadamente, el micro ha sido un espacio, y creo que aquí hablo por las dos, que nos ha ayudado a confiar más en nuestra capacidad literaria. En conclusión, sabemos que todavía nos queda mucho por mejorar, pero también sabemos que esa mejora solo es posible si el mundo literario se abre a escucharnos.

¿Por qué consideran que es importante crear y acudir a espacios culturales independientes, autogestionados, como el Micro 7 Vidas?

M: como dije antes, opino que la literatura canaria está en auge, y pienso que, si se gestiona bien, esta corriente de autores podría llegar muy lejos. Lo bueno de esta literatura actual es que cada persona, dentro de las mismas temáticas o sentimientos, tiene un estilo de escritura completamente diferente: entre todos, nos complementamos. Gracias a estos espacios se adquieren práctica y motivación, muchas de las personas que vamos a los micros hemos mejorado nuestra forma de escribir gracias a ellos, hemos encontrado nuestro estilo propio

y nos hemos hecho escritores habituales. Esa es la magia de estos espacios: poder compartir, comparar y buscarte a ti mismo dentro de la poesía.

A: Es importante acudir a espacios culturales independientes porque, como mencionaba con anterioridad, son espacios marcados por la espontaneidad. En un micro abierto se puede huir de ese academicismo y de ese elitismo cultural que en otros ambientes más rígidos limitan la expresión creativa.

¿Qué une a la nueva generación que está escribiendo en Canarias? ¿Qué han podido ver después de tantos micros?

M: es curioso, pero esta nueva generación tan potente de escritores canarios se ayuda entre sí, hemos notado que no hay rivalidad, sino al contrario; cuando alguien consigue un logro, todos nos alegramos, es como una gran familia. Desde mi punto de vista, que veo cada jueves cómo las personas van evolucionando, es un regalo poder pensar que he vivido este crecimiento literario. Opino que esta generación tiene posibilidades de triunfar porque no hay competitividad, todos sabemos que nuestros estilos son completamente diferentes y que formamos parte de la misma ola.

A: Insisto mucho en esto, pero la naturalidad. Hay naturalidad en los temas y en la forma. Aunque si tuviera que ser más precisa, bajo mi punto de vista, en la nueva generación que está escribiendo en Canarias hay hibridez genérica, un libre fluir de la conciencia, un predominio del monólogo interior, un empleo constante de canarismos, una fuerte actitud crítica y una ubicación del foco en el *yo* como punto de partida para denunciar cuestiones colectivas.

Muchas personas dirían que cada vez se va menos a los actos literarios, culturales, y, salvo algunas excepciones, podríamos darles la razón. ¿Qué podemos hacer para reconciliar público y cultura? ¿Hay algún consejo para lograr la atracción y relevancia que ustedes han conseguido que tenga el Micro?

M: opino que no es cierto que este tipo de actos no tengan buen recibimiento. Al contrario, deberían realizarse: muchas veces damos por supuesto que no tendrán un buen recibimiento y por eso no nos atrevemos a hacerlo. Sin embargo, a través de los micros me he dado cuenta de que, si hay buena difusión, un lugar acogedor y un buen recibimiento, las personas se animan a acudir a este tipo de actos: hay muchos artistas que quieren compartir sus proyectos y que no lo hacen porque no encuentran el lugar indicado. Por tanto, no se rindan. Dirigir actos culturales de este calibre es un trabajo complicado que hay que estar dispuesto a hacer. Hay que enfrentarse a retos y encarar los problemas, pero aseguro que vale la pena: si el público siente el calor que quieres darles, no va a faltar. Como consejo, la forma más sencilla de atraer a las personas al principio es contactar con un lugar conocido en el que la gente se sienta cómoda, además de contar con difusión por redes sociales. Al principio, nosotras llegamos a pegar carteles en las zonas universitarias y a repartirlos por el propio Café 7, explicando, mesa por mesa, la dinámica del proyecto. Otra idea es hacer micros en otros lugares, como en El Vórtice o en el mercado de La Polilla; así, se logra contar con más difusión y, a su vez, difundir los proyectos con los que colaboramos. Dirigir un proyecto cultural significa ayudarse mutuamente con los proyectos del mismo tipo, no se pueden ver como competencia, sino como compañeros.

A: Creo que la clave para atraer al público en nuestro caso fue la publicidad. Nos creamos unas redes sociales, repartimos folletos y colgamos carteles en lugares frecuentados por personas con inquietudes artísticas. También, aunque parezca una tontería, ayuda mucho vincular los eventos culturales a las cafeterías. Una gran parte de nuestro público está integrado por personas que de primeras no se sentirían atraídas por un micro abierto, gente que fue al Café 7 a por una cerveza y que al final acabó descubriendo que el micro podía ser un buen plan para el jueves.



Crear y gestionar espacios donde cualquiera pueda leer sus textos, expresarse artísticamente, es una tarea dura, que les habrá podido causar algún problema, ¿qué es lo que las empuja a seguir adelante con el proyecto? ¿Por qué creen que son necesarios espacios como su Micro?

M: Por supuesto, hemos tenido problemas, desde personas conflictivas hasta lugares en los que no nos han valorado, pero este tipo de proyectos muchas veces no te permiten llevar un control absoluto sobre todas las personas que participan o sobre todas las problemáticas que se pueden ocasionar. Aun así, seguimos con muchas ganas porque nada de esto nos ha hecho perder la ilusión, y si una semana acuden pocas personas, confiamos en que esto cambiará en la siguiente. Las valoraciones positivas también nos aportan motivación, muchas personas nos han comentado que gracias a nuestro micro han empezado a escribir, han perdido el pánico escénico o han conocido a compañeros con los que compartir su arte. Eso, para nosotras, es el mejor regalo.

A: A lo largo del proyecto, hemos experimentado algún que otro contratiempo, pero esas dificultades han sido, afortunadamente, muy escasas. En su mayoría, todos los micros abiertos han sido preciosos. En este sentido, seguimos con el micro abierto porque sentirnos identificadas y entendidas en los textos y canciones de los demás es una experiencia que mejora cualquier mala semana. Al mismo tiempo, el apoyo de los participantes, su ilusión y sus palabras de agradecimiento también nos alientan para seguir con esto. Hay personas que nos han dicho que empezaron a escribir a raíz del micro abierto y eso ya es motivo suficiente para mantener el proyecto mucho más tiempo.

Al margen del Micro, ¿tienen otros proyectos entre manos?

M: Sí, yo siempre estoy haciendo cosas, es mi personalidad. Llevo un año escribiendo un libro y estoy bastante contenta porque tiene alrededor de ciento cincuenta páginas, estoy terminándolo y me gustaría probar qué puedo hacer con él, ya que estoy bastante satisfecha con el resultado. Además, me han ofrecido la oportunidad de participar en una antología poética que va a publicar una editorial en la que se recogerán obras de autoras canarias nacidas a partir de 1990. Es un proyecto que me ilusiona. Por otra parte, aprovecho para hablar sobre la *Revista Aguaviva*: es una revista literaria que hemos fundado Ana y yo junto con Sophia Hidalgo y Andrea Sánchez. Ya está abierta la primera convocatoria y tenemos toda la información en redes sociales. Es una gran oportunidad para los autores de expresarse por escrito mediante reseñas, artículos, textos creativos o traducciones, y esperamos que gane difusión y llegar lejos con ella.

A: Ahora mismo, como dijo María, estamos colaborando con Sophia Hidalgo Hernández y Andrea Sánchez Villamandos en la revista literaria *Aguaviva*. Esperamos publicar el primer número en la primavera de 2024.

MICRO ABIERTO



TODOS LOS JUEVES A LAS 20:00

CAFÉ 7

C. EL JUEGO, 7, 38204 LA LAGUNA, SANTA
CRUZ DE TENERIFE

SI QUIERES PARTICIPAR, CONTACTA CON
NOSOTRAS EN IG: @MICRO7VIDAS

LGTBIQ+ FRIENDLY



artio

EL COLOR DEL SILENCIO

Lisa Giambra



NEXO
arte

REVISTA INTERCULTURAL DE
ARTE Y HUMANIDADES DE LA
SECCIÓN DE ESTUDIANTES Y
JÓVENES INVESTIGADORES Y
CREADORES DEL IEHC

N° 20, año 2024

pp. (61-73)

ISSN: 2341-0027Z

<https://doi.org/10.56029/NX2061>



Biografía

De origen italiano y graduada en Ilustración en Gales, Lisa basa la mayor parte de su inspiración en experiencias personales, de su entorno y las diferentes culturas del mundo. Algunos de sus trabajos se desarrollan alrededor de vivencias como la depresión, la ansiedad y otros sucesos de su vida con los que convive o ha convivido y que le han ayudado a cambiar su perspectiva respecto al mundo que le rodea y su propio cuerpo, donde intenta plasmar las sensaciones físicas y mentales que ha experimentado o experimenta en su día a día.

Durante su periodo universitario consiguió enfocar su trabajo hacia lo que más quería: poder plasmar o narrar ideas, sentimientos e historias. De esta manera, y tras ser diagnosticada con trastorno del espectro autista, intentó plasmar su propia visión del mundo, esa que ahora comprende, no es la misma que la del resto de personas.

Con predilección por la figura humana, especialmente la femenina, y mezclando lo vegetal con lo animal, intenta narrar o expresar sentimientos, emociones y trastornos vividos, y con los que muchos pueden sentirse identificados. Precisamente, gran parte de su



inspiración proviene de experiencias personales, su entorno y de las diferentes culturas del mundo que ha tenido la suerte de experimentar; desarrollándose algunos alrededor de vivencias como la depresión, la ansiedad y otros sucesos y emociones, ubicándolos físicamente en su cuerpo o mostrando cómo los experimenta personalmente.

Tras terminar la universidad en Reino Unido, y tras varios sucesos personales, la depresión la trajo de vuelta a Tenerife, cerca de los suyos, donde empezó a abrazar su arte como refugio para poder resurgir y salir adelante.

Después de varios años de duro trabajo, de constancia y esfuerzo, sus obras, ilustraciones y diseños empiezan a florecer.

Sus trabajos son principalmente en papel y lápiz, junto a edición digital, pero en los últimos años ha explorado con el acrílico tanto sobre lienzo como sobre madera, enfocándose más en este último e inusual soporte. Tal es así que también ha dedicado parte de su obra a rescatar tablas de *skate* usadas para convertirlas en obras de arte en un formato único.

Técnicas

Pese a sentirse más cómoda con lápiz y papel, tiende a combinar lo tradicional con lo digital, añadiendo colores, contrastes, alguna que otra edición... Sin embargo, en los últimos años se ha decantado por la pintura acrílica sobre madera, dando primero un salto hacia las tablas de *skate* como soporte donde dar una nueva vida a algo considerado «basura». Más tarde, y con mayor confianza, se ha atrevido también a pintar en grandes formatos de madera con acrílicos y lápices de colores, aunque su opción favorita sigue siendo la libreta, el lápiz y dibujar en la calle la vida que se presenta a su alrededor.





Influencias y cosas que me han ayudado a crecer como artista

Muchos son los artistas que han influido en Lisa a lo largo de los años, incluso compañeros de universidad, profesores y artistas conocidos durante los años en exposiciones y galerías. Pero algunos de los artistas contemporáneos a los que más admira —y que más le han influenciado— son James Jean, Giulia Libard, Beatriz Ramo (naranjalidad), Paula Bonet y Eli Basanta (entre otros).

Los colores y líneas limpias de James Jean son algo que Lisa admira con locura, así como las composiciones y la unión de elementos de dicho artista.

Giulia Libard es a los ojos de Lisa, una de las mejores personas a la hora de representar animales, tanto domésticos como salvajes, de una manera en la que juega con la versatilidad, movimiento y curvas de los animales.

Beatriz Ramo (más conocida como naranjalidad) representa mayormente mujeres, usando muchos colores vivos, normalmente cálidos, mayormente usando líneas y pocas sombras, lo cual inspira muchísimo a Lisa y su trabajo.

Paula Bonet fue una de las primeras referencias que Lisa tomó como mujer actual dentro del mundo del arte, dentro de no solo el lado poético que Paula Bonet toma en sus obras, sino otra vez la temática de representar a la mujer, muchas veces vulnerable, con tonalidades mayormente oscuras, a veces con poco color, pero en unas obras concisas y claras a la hora de sus mensajes.







Entre un mar de peces

Lápiz sobre papel y edición digital



Precedida de una obra de la misma artista llamada *Thoughts*, donde unas manos sujetan la propia cabeza entre un mar de peces que rondan sin parar, esta obra sigue en la misma línea. Donde los peces representan los pensamientos intrusivos que no cesan de nadar a nuestro alrededor, y nosotros, perdidos, no sabemos a cuál hacerle frente... nos ahogan, nos distraen de lo que es realmente importante y no nos dejan descansar.

NEXO

Nº 20, año 2024 | ISSN: 2341-0027Z



THE HUG

Esta obra representa el amor bajo un cielo estrellado. El rojo proviene, originalmente, de una plancha de linóleo tallada; finalmente, se usó un rotoring negro para los detalles.

NEXO

Nº 20, año 2024 | ISSN: 2341-0027Z

ORDINARY

Siendo una de las ilustraciones más conocidas de la artista, en esta obra se ve reflejada la cotidianidad de un día a día de quien tiene un gato como mascota... y en uno de los momentos más vulnerables.









creación literaria

ESTRÍA

VORE DESESPERADO

Sophia Hidalgo

El hálito agudo del tiempo hiende las carnes de la isla.

Heridas abiertas.

La lluvia crea una corriente que arrastra el cantar matutino y los cacareos. Sin embargo, las heridas de tierra, cuando están exentas del sudor de pálidas matas ciélicas, únicamente son sarcófagos de hinojo o tabaibas.

Camposanto vegetal. Yace lo pretérito.

Quiquiriquí: gruñido en do mayor. Lo hallo repleto de coágulos, cuerpos animales y humanos, picos, alas, orejas y piernas. Ancestros bajo el músculo del manto, una inyección feroz. De nuevo, cacareos. También balan. *Quiquiriquí*: el jefe, parásito de sajazo abierto. *Beeeee*: cuernos sinuosos cargan los ríos pasados, los absorben y depuran. Mandan el líquido a las matas ciélicas.

Se estremecen las figuras.

Tengo las piernas picadas del recordar. El recordar es un insecto oscuro. Se me agarra a la piel con sus patitas minúsculas y relame mi sangre. Se ensancha, lo relleno de mi caudal. Son ahora bermellón las marañas de arriba.

Quiquiriquí, beee, pío, pío... y lluvia. En el norte llueve mucho. Se inauguran una serie guerras: las hojas contra las gotas, la herida contra la sangre, la quietud terrestre contra el correr del agua... Descargan nuestros interiores, prisioneros del ayer, en un torrente lávico.

La isla no tiene más remedio que expresarse:

«Me erosiono. Baifos y pollitos se alimentan de mi seno. La piel me la mastican las horas. Aparecen más estrías orógrafas.

Llueve.

Aun así, llueve.

Y siento infectos mis barrancos».

«Estría» es un texto en prosa que gira en torno a los barrancos canarios y su relación con la muerte a lo largo de la historia del Archipiélago, pues los guanches enterraban ahí a sus difuntos y en la Guerra Civil fusilaron a numerosos canarios en estos lugares. Así, el barranco es herida y muerte donde, a pesar de todo, habita la vida de numerosa flora y fauna. Esta suerte de relato se encuentra, tanto de forma escrita como recitado por la autora, en Instagram (@sophia_).

NEXO

creación literaria

REVISTA INTERCULTURAL DE
ARTE Y HUMANIDADES DE LA
SECCIÓN DE ESTUDIANTES Y
JÓVENES INVESTIGADORES Y
CREADORES DEL IEHC

Nº 20, año 2024

pp. (75-77)

ISSN: 2341-0027Z

<https://doi.org/10.56029/NX2075>

ESTRÍA

VORE DESESPERADO

Para Gabi, octubre de 2022

quiero comerte
no se trata de una metáfora
no tiene dobles sentidos
solo vísceras
solo dientes
no lo sé pero quiero comerte

al principio de *lectura fácil*
la narradora se queja
de la expresión comer
el coño
porque es retórica
y esta
la retórica
pertenece al machofacho neoliberal
así que ella
el personaje
la personaja
lame
los coños
no se los come

yo tampoco retorico

cuando digo que quiero
comerte
lo de lamer me interesa menos
quiero hurgar tu interior con mis uñas
masticar
tragarte
qué hay más tangible que la carne
qué hay más real que el hambre

y a pesar de todo
sin embargo
regreso
a la metáfora
al ornamento vacío
al deseo vano

te quiero
comer
pero no sé
digerirte

me cuesta escapar
de la retórica

«Vore desesperado» es un poema, o un texto en verso, que se vertebra por un deseo tan grande hacia una persona que le provoca a la voz el ansia de comérsela. Un canibalismo literal, aunque impotente y obstaculizado por la retórica. La primera palabra del título, *vore*, remite a un tipo de pornografía, normalmente de dibujos animados, en el que una mujer gigante se traga entero a un hombre pequeño, como una píldora, y esta ingesta le produce a ella un placer tremendo. La autora pervirtió el término (si es que eso es posible) al tomarse libertades creativas, pues no existe en este texto una diferencia de tamaño y la voz pretende devorar a la otra persona en un acto lejano a lo aséptico: habla de masticar y escarbar, por ejemplo. Esta obra está publicada en la antología *Siete vidas* (2023), por la editorial canaria La Gallofa Cartonera, en una selección de textos de varias escritoras jóvenes que frecuentan el micro abierto que se celebra cada jueves en el Café 7.

Biografía - Sophia Hidalgo

Sophia Hidalgo Hernández (Tacoronte, 2001) es escritora, directora de la revista *Aguaviva*, de divulgación literaria del Archipiélago.

Su pasión por la literatura y el teatro, presente desde la infancia, la llevó a cursar el Bachillerato de Artes Escénicas. Este año se graduó en Español: Lengua y Literatura, por la Universidad de La Laguna. En un futuro, le gustaría dedicarse a la investigación literaria y teatral, además de continuar desarrollando su lado creativo.

Le gusta unir lo inquietante con el paisaje canario, las problemáticas de las Islas y las maneras en que se conjugan con el cuerpo. Este es el motivo por el que presenta el territorio de Canarias como víscera, una extensión del propio dominio corporal.

En 2023 ganó el primer premio en el *XIX Concurso Universitario de Relato Breve Día del Libro* de la Universidad de La Laguna, con el cuento «Alumbramiento»; en el certamen de creación literaria de los *Premios al Arte*, celebrado por el Ayuntamiento de Candelaria, con el texto «Bajo la alfombra»; en el *I Concurso de Microrrelatos* que organizó el Carné Joven Europeo en Canarias, con «Ilusión», y, recientemente, el *XIII Concurso de cartas de amor En Amor A Dos*, por el Ayuntamiento de Arucas en la modalidad *Arucas en el corazón*, con «Querida vidriera de mirada policroma».

Algunos de sus textos están publicados en las antologías *El Gran Libro de los Pájaros* (2023), editado por Blackie Books, y *Siete vidas* (2023), de mano de la editorial La Gallofa Cartonera, y en las revistas *Farándula*, de creación e investigación de la Escuela de Actores de Canarias, *Pulporama* y *Cipselas*.

También sube escritos o recita extractos en redes sociales (@sophia_ en Twitter/X e Instagram).



NEXO

IEHC 
INSTITUTO DE ESTUDIOS
HISPÁNICOS DE CANARIAS