

NEXC¹⁸

Nº 18 | AÑO 2022

ARTE HUMANIDADES

SECCIÓN DE JÓVENES INVESTIGADORES Y CREADORES DEL IEHC



NEXC¹⁸

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

MAYO 2022 ISSN: 2341-0027

<https://doi.org/10.56029/NX18>

DIRECCIÓN:

- Virginia Martín Dávila
(Universidad de La Laguna)

SECRETARÍA:

- Iris Barbuzano Delgado

CONSEJO DE REDACCIÓN:

- Ruth Pérez Ruíz
(Escuela de Arte Superior y Diseño
Fernando Estévez)
- Noelia Oliva García
(Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias)
- Alejandro Coello Hernández
(Universidad Complutense de Madrid)
- 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

ARTÍCULOS

NEXO¹⁸

03

EL BARRANCO HONDO DE LA VICTORIA
Y EL BARRANCO DE AÑAVIGO DE ARAFO:
DOS PROPUESTAS DE ACTUACIÓN Y
GESTIÓN PATRIMONIAL DE LOS PAISAJES
CULTURALES DE TENERIFE
Adrián Afonso Domínguez
Laura Fariña Fariña

15

PICARESCA:
LA VICTORIA DE LA ALIMENTACIÓN
Gabriela Teresa Ortega

27

DIFERENTES ASPECTOS DE
MERLÍN EN OBRAS
ARTÚRICAS MEDIEVALES
Roberto Umpiérrez Alonso

33

COMENTARIO DEL
«HIMNO A VENUS» DE LUCRECIO
Alejandro Brito Martín

39

LA CONCEPCIÓN DEL LESBIANISMO
EN GRECIA Y ROMA
Ariadna Gabriela Carlos González

RESEÑA

47

FRAGMENTOS DE IDENTIDAD
CANARIA. EL «TEXTO EN EL TEXTO»
COMO RECURSO RETÓRICO EN
EL PROCESO DE DEFINICIÓN
PRESENTE EN CALIMA Y LAS
ESPIRITISTAS DE TELDE
Viginia Martín Dávila

57

DE UN TIEMPO ETERNO:
La memoria de *Por el gran mar*
Antonio José Bellido Castro

61

ENTREVISTA A
JESÚS HERNÁNDEZ VERANO
Antonio Martín Piñero

ARTE

71

ECOS
Elena Domínguez

CREACIONES

79

POEMAS SALVAJES
Aida González Rossi

ÍNDICE

EL BARRANCO HONDO DE LA VICTORIA Y EL BARRANCO DE AÑAVINGO DE ARAFO: DOS PROPUESTAS DE ACTUACIÓN Y GESTIÓN PATRIMONIAL DE LOS PAISAJES CULTURALES DE TENERIFE

Adrián Afonso Domínguez & Laura Fariña Fariña

Universidad de La Laguna

RESUMEN

El desarrollo de las comunidades tradicionales en el archipiélago canario ha pasado por un intenso aprovechamiento de los recursos del territorio en el que se asientan, conformando una parte importante de su identidad cultural. En este contexto, destacan los barrancos como espacios dinámicos que ofrecían una gran variedad de recursos para el desarrollo de actividades socioeconómicas. Actualmente, estos se presentan como importantes paisajes culturales que han sido devaluados y olvidados, pero que forman parte del rico patrimonio cultural canario, tanto material como inmaterial.

PALABRAS CLAVE: Barranco Hondo, Barranco de Añavingo, patrimonio cultural, comunidad, paisaje cultural

ABSTRACT

The development of the traditional communities in Canary Island have passed by an intense process of exploitation of territorial resources which are part of its cultural identity. In this context stand the ravines out like dynamic spaces that offer a wide variety of resources to the development of socio-economic activities. Actually, these are displayed as important cultural landscapes which have been undervalued and forgotten but they continue to be part of the Canary Cultural Heritage, both tangible and intangible.

KEY WORDS: Barranco Hondo, Barranco de Añavingo, cultural heritage, community, cultural landscape

Introducción

Entendemos el «patrimonio cultural» como un concepto que tiene relación con el pasado, presente y futuro de nuestra sociedad: un conjunto de elementos que los seres humanos hemos considerado dignos de proteger y preservar por tratarse de expresiones de nuestra identidad histórica y social (Querol, 2020). Por ello, podemos afirmar que el patrimonio cultural se trata de un constructo social.

Teniendo esta reflexión como base, pretendemos llamar la atención sobre el componente social que lleva implícito el patrimonio. En este artículo analizaremos esta cuestión desde el estudio de lo que, a nuestro juicio, es uno de los máximos exponentes de expresión de esta dimensión sociocultural que alcanza: los paisajes culturales que han surgido en algunos de los barrancos de la isla de Tenerife.

NEXO¹⁸
artículos

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

Nº 18, año 2022 pp. (03-14)

ISSN: 2341-0027

<https://doi.org/10.56029/NX1803>

En general, el archipiélago canario posee un origen geológico volcánico, una característica que dota de sentido e identidad propia al conjunto de islas que lo componen. No obstante, no todas poseen la misma orografía, siendo mucho más pronunciada en las más occidentales. En este paisaje destacan los barrancos, surgidos como resultado de la erosión por el agua de la lluvia que incide en los suelos volcánicos de sustrato más heterogéneo, aprovechando las líneas de debilidad estructural. En su mayoría funcionan como canales naturales de rápido desagüe por su sección estrecha y profunda (Mederos y Escribano, 2007).

Además, son una fuente de recursos que, tradicionalmente, han sido aprovechados por las poblaciones que se han asentado a su alrededor, destacando los recursos hídricos, las actividades ganaderas y los aterrazamientos¹ para el desarrollo de la agricultura. En adición a ello, en la actualidad, algunos han sido aprovechados como espacios de ocio y turismo cultural con el acondicionamiento de antiguos caminos y su explotación como senderos.

Este conjunto de características permite identificar las laderas de los barrancos como entornos dinámicos, muy vinculados al desarrollo de las comunidades instaladas a su alrededor. Hasta la segunda mitad del siglo XX, su explotación estuvo muy vinculada a la captación y canalización de aguas subterráneas, al aprovisionamiento de materias primas para la edificación de inmuebles o la elaboración de manufacturas; así como la explotación económica a partir de la roturación de tierras para el cultivo y aprovechamiento de cuevas que funcionaron como rediles ganaderos.

Todo ello da muestras del rico patrimonio cultural que se encuentra en su interior, de la importancia que tuvieron antaño para el desarrollo de las comunidades que,

de una manera u otra, se encuentran ligadas a estos espacios y de la necesidad de plantear nuevas propuestas de actuación para recuperar y revalorizar estos parajes. De esta manera, en este artículo se abordará el estudio de caso de dos de estos enclaves: por un lado, el Barranco Hondo de La Victoria de Acentejo y, por otro lado, el Barranco de Añavingo, situado en el municipio de Arafo; junto a sus respectivas propuestas de actuación y gestión.

Paisajes culturales de Tenerife. Análisis de los barrancos y su importancia para la comunidad

El concepto de paisaje es muy ambiguo y complejo, este desempeña una función importante de interés general en los campos medioambiental, cultural, económico y social. Además de ello, constituye una parte esencial del patrimonio cultural porque contribuye a la formación de las culturas locales asociadas a él (Campos y Fernández, 2010). En este sentido, los conceptos de comunidad y territorio van de la mano, pues son estos a través de su interrelación los que definen los elementos que componen la identidad cultural de un lugar determinado y su patrimonio. Así, dentro del concepto de paisaje, queremos llamar la atención sobre aquellos considerados y denominados como «paisajes culturales». Estos son el resultado de la intervención humana en el medio ya existente, algo que ha dejado en ellos la impronta de su historia, valores y tradiciones. Si atendemos a la definición propuesta por el Instituto de Patrimonio Cultural de España en el Plan Nacional de Paisaje Cultural de España (2012), destaca el hecho de que estos territorios tienen una valoración al alza gracias a sus cualidades culturales, generadas por una comunidad y, por tanto, reflejo de sus valores, modo de vida, tradiciones e, incluso, sus creencias.

En el caso de Tenerife, este denota el carácter de recurso por sí mismo debido al

1. Los aterrazamientos o bancales son rellanos de tierra que se hacen en un territorio pendiente y que se aprovecha para el cultivo.

resultado de una serie de fenómenos y condiciones como son la climatología, la geología y las transformaciones culturales para su aprovechamiento (Campos y Fernández, 2010). Estos procesos han dejado un paisaje cultural rico y variado originado a partir de la explotación agrícola tradicional de los recursos naturales. Esta cuestión nos lleva a una nueva conceptualización en el Convenio Europeo del Paisaje, el cual, establece que cada Estado parte está obligado a identificar sus propios paisajes y a analizar sus características y las fuerzas y presiones que lo transforman, estableciendo una calificación en base a sus valores objetivos y subjetivos, redefiniendo cuales deben ser protegidos y cuáles no (Convenio Europeo del Paisaje, 2000)².

En este sentido, los barrancos comprenden sectores importantes dentro de los paisajes culturales de la isla, pues, desde la primera colonización han ostentado una importancia trascendental para el desarrollo de la vida debido a la presencia de fuentes y manantiales que discurren por su interior hasta llegar al mar. Esta cuestión ha permitido identificar una gran cantidad de yacimientos arqueológicos en las laderas de los barrancos, de los cuales, destaca el Barranco de Agua de Dios en los municipios de Tegueste y Tejina (Soler, Pérez y Rodríguez, 2011), Barranco de Acentejo y Punta de la Sabina en La Matanza de Acentejo (Valencia, Mederos y Escribano, 2004) o el Barranco de las Narices en la Villa de Arico (Mederos y Escribano, 2010).

No obstante, además del gran potencial arqueológico que suelen representar, también destacan por ser centros socioeconómicos muy potentes que presentan evidencias de una profunda transformación y explotación del territorio. En su interior se pueden encontrar grandes parcelas de cultivo delimitadas por bancales, cuevas

aborígenes reocupadas como rediles de ganado, atarjeas y pozos para la extracción y canalización de aguas etc. Además de ello, también se localizan caminos que se empleaban para la explotación agroganadera tradicional y para solventar la compleja orografía³, que, en algunos casos, se han reactivado, revalorizado y recuperado como senderos.

Actualmente, los barrancos forman parte del amplio bagaje cultural de Canarias, ya que funcionaron como importantes ejes socioeconómicos para la supervivencia y el desarrollo de los grupos humanos que se asentaron a su alrededor. De ellos se extraía una gran cantidad de recursos, cuya explotación propició una incipiente transformación de su interior, con la introducción de flora de sustitución, roturación de cultivos, aperturas de caminos o de galerías y pozos. Con todo, se trata de un paisaje cultural que conserva elementos del patrimonio cultural canario tangible e intangible, el cual precisa de nuevas propuestas de gestión y revalorización para preservarlo correctamente.

Barranco Hondo

Se encuentra situado entre los municipios de La Victoria de Acentejo y Santa Úrsula. Es un espacio que tuvo una importancia relevante durante la etapa de colonización indígena y castellana, pues fue documentada por un rico registro arqueológico, diversas estructuras, evidencias de aprovechamiento y la consecuente transformación del medio, lo cual, ha dado como resultado la creación de uno de los paisajes culturales más característicos de Acentejo.

En este sentido, durante la ocupación aborígen se habitaron una gran cantidad

2. Estos paisajes, según este convenio, comprenderán las áreas naturales, rurales, urbanas y periurbanas, así como las zonas marítimas, terrestres y aguas interiores.

3. Ejemplo de ello es la conservación del antiguo Camino Real de la Villa a su paso por el Barranco Hondo de La Victoria de Acentejo y Santa Úrsula, el cual, era la única vía de comunicación entre ambos municipios hasta la construcción del Puente de Hierro a principios del siglo XX.



de cuevas, la mayoría dispuestas en torno al nivel de costas (Valencia, Mederos y Escribano, 2004), un fenómeno que continuó tras la conquista de la isla. Cuando los colonos europeos llegaron a Tenerife estos comenzaron a ocupar la zona y a plantear una nueva reorganización del espacio y las propiedades. En este contexto, los canarios y guanches colaboradores percibieron cuevas dispuestas en las laderas de los barrancos, donde continuaron con sus antiguos modelos de vida centrados en la explotación de la cabaña ganadera. Por su parte, los nuevos colonos recibieron cuevas para el desarrollo de sus actividades económicas, como la ganadería o la apicultura, adquiriendo espacios muy cercanos a los cauces de los recursos hídricos que discurrían por su interior (Larraz, 1998).

De esta manera, a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII se fue dando un proceso de mestizaje cultural entre descendientes de indígenas y colonos, perviviendo algunos elementos aborígenes como las viviendas en cuevas o «casascuevas» o el

aprovechamiento de grandes abrigos rocosos («auchones») como rediles de ganado y para otras actividades. Además de ello, el aprovechamiento del medio provocó una profunda transformación del barranco, generando un paisaje cultural muy característico que, en la actualidad, presenta un rico y variado patrimonio cultural, fruto del aprovechamiento de las comunidades asentadas en sus inmediaciones.

Este espacio destaca por el establecimiento de cultivos de viñedos, papa o millo y la presencia de estructuras para la canalización de los recursos hídricos, como pozos y galerías (Fernández, 2002). Este aprovisionamiento de recursos aún es recordado por algunos vecinos, como doña Agustina Arvelo, quien recuerda en su niñez acudir al fondo del barranco para obtener agua para bañarse y extraer arcilla para el revestimiento de su casa (Comunicación personal, Agustina Arvelo Hernández, 1 de julio de 2021).

Por otro lado, durante algunos años, su desembocadura funcionó como un embarcadero conocido como El Varadero, que servía



para dar salida a la producción agrícola de los municipios cercanos y para comercializar las tradicionales sillas victorieras⁴, donde actualmente se encuentra un pequeño sendero que atraviesa su desembocadura hasta la playa.

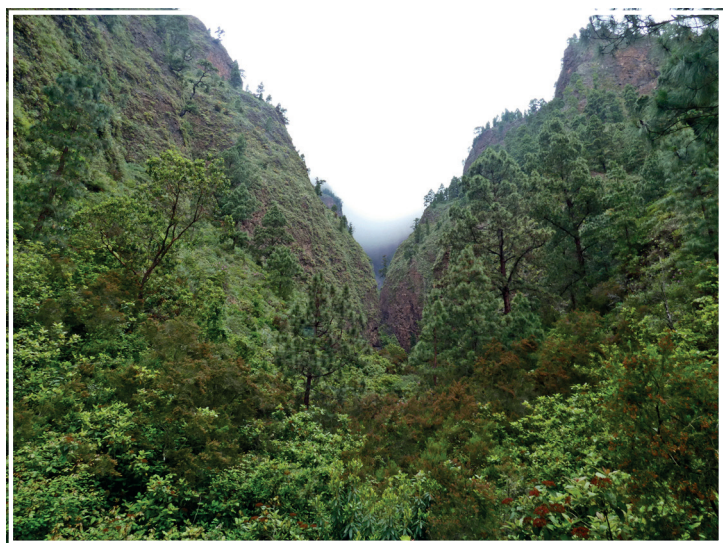
De esta manera, Barranco Hondo consta de un paisaje cultural generado a partir de los fenómenos de aprovechamiento y transformación del medio desde el primer poblamiento de la isla hasta la actualidad. Esta cuestión ha generado la conformación de elementos patrimoniales, tanto materiales como inmateriales, que van desde yacimientos arqueológicos, hasta restos de apertura y explotación de galerías, explotación agrícola, aprovisionamiento de materias primas para la elaboración de manufacturas, restos del antiguo camino Real de la Villa que atravesaba el barranco o el citado embarcadero.

4. Se trata de un elemento ornamental que se popularizó en Canarias durante el siglo XIX. Es una versión del modelo de silla inglesa Chippendale, en la cual, se especializaron los carpinteros de La Victoria de Acentejo, elaborada a partir de madera de barbusano y castaño.

Barranco de Añavingo

En el caso del Barranco de Añavingo, situado en el término municipal de Arafo, se ha generado un paisaje cultural relacionado con varios factores. Por un lado, encontramos los testigos de los sistemas tradicionales de captación, extracción y canalización de aguas (galerías, maquinaria, sifones, atarjeas, etc.). Por el otro, se observan indicios de modificaciones en la orografía de varios puntos del terreno que se deben tanto a la ocupación aborigen como a la actividad derivada de oficios tradicionales, entre los que destacan el pastoreo o la apicultura. En Añavingo también existe un ecosistema natural singular, propiciado por el microclima que se ha generado en este entorno. Esto ha favorecido la creación de oasis de biodiversidad y el desarrollo de especies endémicas en peligro de extinción, como el *Cheirolophus metlesicisii*, comúnmente conocido como Cabezón de Añavingo, y la convivencia de una fauna característica que contribuye a preservar la rica biodiversidad de Añavingo.

Sin embargo, debemos destacar la existencia de un elemento significativo que ha generado un fuerte vínculo con el territorio y sus ciudadanos, símbolo del patrimonio inmaterial del municipio: la imagen de San Agustín de las Madres.



Esta venerada talla se encuentra en una gruta excavada en una de las paredes más profundas e imponentes del barranco. El santo, popularmente denominado por la población local como *San Agustinito*, haciendo referencia a su pequeño tamaño, es el eje en torno al cual se desarrolla una de las tradiciones identitarias del municipio: la Bajada de San Agustín de las Madres. Se trata de una «romería chica» que conmemora un suceso histórico acaecido en el municipio, allá por el año 1745: el «Milagro de San Agustín» (Fariña Pestano, 2018).⁵

Esta celebración se realiza cada cuatro años y su origen se remonta a que «el carácter sobrenatural que tomó el hecho de la recuperación de las aguas de Añavingo, hizo

que en determinados momentos se reeditara esta peregrinación como acción de gracias» (Fariña, 2018: 593).

Antiguamente, la imagen del santo bajaba desde la gruta del Barranco de Añavingo hasta la iglesia pasando por la vía principal del municipio, que era adornada con ramas de brezo, aceviño o laurel que también portaban los vecinos que acompañaban a la comitiva en su recorrido. Por ello, el evento comenzó a ser conocido como la Fiesta de la Rama, celebración que en ocasiones era amenizada por las bandas de música y agrupaciones folclóricas municipales.

En la segunda mitad del siglo XX, la bajada comenzó a celebrarse con cierta frecuencia gracias a la iniciativa de vecinos, devotos y la colaboración de la administración local. Sería a finales de esa pasada centuria cuando se fijó su celebración con carácter cuatrienal gracias a la labor de recuperación que ha realizado un grupo de vecinos del municipio. En este sentido, se ha establecido contacto con José Daniel Sosa González, vicepresidente de la Comisión de Fiestas de San Agustín de las Madres⁶ y nieto de quien inició la tradición de bajar a San Agustín hasta el pueblo como conmemoración del milagro. A la muerte de su abuelo, su padre, José Daniel Sosa Gabino, se encargó de continuar esta labor, con la que mantienen viva esta celebración popular, clave en el pueblo de Arafo.

Sosa ha referido que la Comisión surgió por iniciativa de los vecinos de la Cruz del Valle, quienes decidieron bajar a San Agustín de las Madres para recuperar el carácter más tradicional de la romería. Según su propio testimonio, fueron la historia, la fe y el amor por el municipio, lo que les motivó para salir y organizar la bajada, además del vino, la

5. Este milagro aparece relatado en el libro de Fariña Pestano: *Historia de Arafo* (2018). Según las crónicas, se le atribuye a San Agustín el milagro de hacer brotar el agua del Barranco de Añavingo tras múltiples intentos infructuosos por parte de la población de desbloquear el naciente. Éste había quedado taponado por un desprendimiento de tierra y era la única fuente de abastecimiento de agua para la población.

6. La Comisión de Fiestas de San Agustín de las Madres es una entidad que nace con el objetivo de recuperar la tradicional Romería de San Agustín. Se encargan de gestionar todo lo necesario para el buen devenir de la bajada y la subida del santo, así como del cuidado y mantenimiento de la imagen.

comida y la música (Comunicación personal, 9 de mayo de 2021).

Desde entonces, la Bajada de San Agustín es una celebración popular y tradicional que tiene lugar a comienzos del mes de agosto, coincidiendo con el inicio de las celebraciones de las fiestas patronales del municipio.

Propuestas de actuación

Barranco Hondo



Pese a la importancia que suscita este paisaje cultural y el potente patrimonio cultural que se esconde en su interior, aún no se ha establecido un plan de gestión y conservación del sitio. Hasta la década de los 60, este espacio suponía uno de los principales focos de recursos para la comunidad que vivía en torno a él, un aprovechamiento que culminó con la llegada de la modernización, la consolidación del turismo de masas y los efectos de la globalización.

Por tanto, este artículo viene a poner de manifiesto algunas de las propuestas que se han venido planteando para llevar a cabo una revalorización y resignificación de este espacio mediante el planteamiento de actividades que incluyan y hagan partícipe a la sociedad que se encuentra ligada a él.

En este sentido, este paraje presenta una serie de valores que permiten plantear

su declaración como Bien de Interés Cultural (BIC). Entre sus cuevas y laderas hay un rico patrimonio arqueológico que no ha sido investigado ni difundido correctamente (Cuscoy, 1943, 1953 y 1968), a lo cual, se le suma la explotación sistemática del medio y su transformación para el desarrollo de la economía agroganadera tradicional (Fernández, 2002).

Pero para llevar a cabo este proceso de patrimonialización, primero se debe dar a conocer la importancia que ha tenido este enclave. Para ello se plantea la creación, organización y celebración de rutas interpretativas, las cuales, abordarán varios niveles del barranco y permitirán a los vecinos recuperar esa memoria perdida de la construcción de este paisaje y su explotación para el desarrollo local.

Junto a esta actividad vendrá dada la celebración de un taller de mapeo colectivo basado en la modalidad de *Mapeos al Paso* (Riser y Ares, 2003), para lo cual, se dispondrá de una mesa en la vía pública con un gran mapa físico del barranco. El objetivo de ello será plantear una actividad comunitaria participativa, donde la población será la encargada de definir la imagen y concepción que tienen, no solo del paisaje, sino de todo el patrimonio presente en su interior⁷. Sin ningún tipo de limitación, se encargarán de definir los valores culturales que posee y de comprender los posibles peligros a los que está sometido si no se actúa con determinación y responsabilidad.

Tras finalizar ambas actividades, tanto las rutas como el taller de mapeo, los participantes recibirán una encuesta de valoración de tipo Likert (0 a 5), donde deberán plasmar el valor que le atribuyen, su grado de conservación y el interés para su declaración como BIC. Tras ello, se procederá a iniciar el trámite administrativo para la incoación del expediente para su declaración.

7. En esta sesión, los participantes representarán todos aquellos elementos que identifiquen en el barranco a partir de sus recuerdos, vivencias y experiencias, lo cual, permitirá crear una imagen patrimonial del mismo e identificar la importancia y construcción colectiva de este paisaje.

La consecuencia de todo ello será la creación de un centro de interpretación que se ubicará en el municipio de La Victoria de Acentejo y el diseño de una red de itinerarios que permitan contextualizar el patrimonio aquí generado. A partir de su activación se organizarán visitas guiadas al entorno con guías intérpretes a grupos limitados, charlas y jornadas patrimoniales, así como la organización de exposiciones. Todo ello con el objetivo de establecer una revalorización y rentabilización de este paisaje, contribuyendo a la conservación, no solo de sus valores naturales, sino también culturales. Con todo ello se espera seguir manteniendo este paisaje como un entorno idílico, el cual sigue en continúa construcción y que presenta una identidad propia, reflejo de los grupos que han habitado en torno a él desde hace siglos.

Barranco de Añavingo

La propuesta de actuación sobre el Barranco de Añavingo, paraje que también carece de una gestión patrimonial que garantice la salvaguarda de los bienes materiales e inmateriales que atesora, será la elaboración de un proyecto de actuación sobre el lugar desde una perspectiva comunitaria. Para ello, proponemos la aplicación de un instrumento de gestión patrimonial concreto: la Custodia del Territorio, en adelante, CDT.

Este patrimonio no sería considerado como tal sin las personas. Los ciudadanos son quienes han construido las infraestructuras de captación y aprovechamiento de agua que aún conserva el barranco, y también han generado fuertes creencias que se han materializado en tradiciones reflejo del Patrimonio Inmaterial del municipio: la devoción por San Agustín de las Madres y la Bajada que se celebra cada cuatro años.

Por todo ello, surge la idea de plantear una propuesta de gestión del lugar participativa, en la que sea la ciudadanía, con el apoyo de la administración local y la aplicación del instrumento de la Custodia del Territorio, la

que participe directamente en la labor de dar a conocer y gestionar los valores patrimoniales del lugar.

La CDT está especialmente diseñada tanto para impulsar la participación comunitaria en la gestión y conservación del medio como para dar apoyo a los propietarios y gestores del mismo; teniendo siempre en cuenta sus necesidades y las del entorno que habitan. Con ello aseguraremos, además, protección jurídica para el territorio a conservar, algo fundamental para el interés social común y de las generaciones futuras, llegando a acuerdos entre propietarios y usuarios (Basora y Sabaté, 2006).⁸

En el caso que nos ocupa, el Barranco de Añavingo tendría titularidad privada, siendo propiedad de la Comunidad de Regantes del municipio. Sin embargo, según hemos podido conocer, el Ayuntamiento de Arafo colabora activamente con ellos en labores de limpieza o acciones relacionadas con la preservación de la biodiversidad del ecosistema que atesora el paraje. Por ejemplo, la plantación de oasis vegetales o la instalación de bebederos para garantizar la habitabilidad de diferentes especies de pájaros.

Existen interesantes posibilidades para reforzar esta alianza llegando a un acuerdo formal de gestión entre ambas entidades, con las ventajas administrativas que ello conlleva. Sin embargo, será necesario realizar jornadas informativas para captar posibles colaboradores e interesados en el proyecto,

8. Entendiendo la necesidad de explicar brevemente en qué consiste la CDT por ser un procedimiento de escasa aplicación y difusión en las Islas Canarias, tomaremos como referencia el manual de Basora y Sabaté para definir el término. Se trata de "una estrategia más para conservar los valores naturales, culturales y paisajísticos de una zona determinada" (2006: 8), ya que "las administraciones públicas no pueden llegar a todos los rincones (los recursos económicos y humanos son limitados) y es necesaria, por lo tanto, la implicación de otros actores sociales" (2006: 10). Estos actores van desde los propietarios de terrenos hasta la sociedad civil organizada en asociaciones, pasando por la ciudadanía y empresas privadas.

con el objetivo de valorar todas las opciones posibles.

Volviendo a la problemática que da lugar a la propuesta, se ha detectado que existe un gran desconocimiento por parte de ciertos sectores de población de los valores patrimoniales que atesora el barranco. Por ello, el vínculo de buena parte de los ciudadanos (sobre todo de las nuevas generaciones) con el lugar se ha ido perdiendo irremediablemente. Como solución, se propone la creación de un Centro de Interpretación del Barranco de Añavingo en un inmueble histórico del municipio: la Casona de la Esquina de los Carros. Un ejemplo de arquitectura típica canaria del sur de Tenerife, declarada Bien de Interés Cultural con categoría de Sitio Histórico en el año 2006 que, en la actualidad, carece de un uso fijo. La finalidad de la creación de este centro será la de actuar como ente que difunda los valores etnográficos y naturales del barranco, así como su importancia dentro del Patrimonio Cultural del Agua de la isla. Al mismo tiempo, garantizaremos la sostenibilidad del proyecto en el tiempo mediante actividades que reporten beneficios al centro y la Entidad de Custodia, como la creación de una ruta interpretativa que tenga su inicio en el Centro de Interpretación. Esta ruta, además de servir para que los interesados conozcan *in situ* el Barranco de Añavingo, también está diseñada para que su recorrido vaya por lugares emblemáticos del municipio relacionados con la Cultura del Agua. De esta manera los visitantes podrán tener una visión global y comprenderán la importancia y el alcance del Patrimonio Cultural del Agua en el municipio de Arafo.

La propia constitución del centro se realizará de manera participativa, actuando como una «palanca» que animará a la vecindad a involucrarse con diversas acciones. Por ejemplo, la cesión de objetos relacionados con el lugar para ser expuestos a través de concursos populares (en el caso de materiales como documentos fotográficos) o la

cesión provisional de herramientas del trabajo en las galerías y documentos relacionados con la propiedad y gestión de las aguas, entre otros. Esto, además de implicar a la población, reportará beneficios al centro, que se hará con importante material para los fondos de su exposición. Asimismo, sería interesante contar con la colaboración de la ciudadanía en las labores de interpretación, tanto en la ruta como en la exposición.

Conclusiones

Tanto el Barranco de Añavingo, por un lado, como el Barranco Hondo, por el otro, son dos enclaves que se clasifican dentro de los denominados paisajes culturales. Un concepto relativamente reciente, el cual, es también un constructo social, creado a partir de numerosos procesos de (de)construcción necesarios para el desarrollo de las comunidades asentadas a su alrededor. Ello permite establecer una interrelación entre tres conceptos muy relevantes: patrimonio-territorio-sociedad (Aznar, 2020); los cuales se entrelazan, interactúan y evolucionan simultáneamente a partir de diferentes procesos.

En este sentido, una comunidad determinada siempre experimentará un sentimiento de pertenencia al territorio en el que se inserta, y el desarrollo de su vida y todo lo que ello implica es lo que acaba por crear y definir su patrimonio. En este sentido, bajo nuestro juicio, los paisajes culturales son una parte íntegra del patrimonio cultural, funcionando como un todo. Por ello, con estas propuestas, tomando como estudio de caso estos dos barrancos, se pretende poner de manifiesto la necesidad de revalorizar y difundir la importancia de los paisajes culturales y recuperar, en cierto modo, ese sentimiento de conexión con el territorio que ha permitido la conformación del sentimiento de pertenencia y, en última instancia, de identidad.

Además, hemos demostrado que existen instrumentos que permiten la implicación eficiente en estos procesos de gestión

patrimonial de todos los actores que conforman la comunidad local. Una comunidad que atesora un patrimonio frágil que, por su especial naturaleza, necesita de la participación y voluntad de administración, técnicos y/o especialistas y, sobre todo, de las personas que lo habitan. Esto se traduce en la aplicación de un enfoque comunitario, en el que cada organismo y/o grupo aporte los conocimientos y la voluntad necesarios para garantizar el correcto uso, gestión y salvaguarda de su patrimonio.

BIBLIOGRAFÍA

- Aznar, F. (2020). «La dimensión formativa en la socialización del Patrimonio». *MASF Journal. Mediações: Aprendizagem património e museus*. Nº 3. pp. 89-103
- Basora, X.; Sabaté, X., (2006). *Custodia del Territorio en la Práctica. Manual de introducción a una nueva estrategia participativa de conservación de la naturaleza y el paisaje*. Cataluña, España. Fundació Territori i Paisatge, Obra Social Caixa Catalunya, Xarxa de Custòdia del Territori.
- Campos, M. y Fernández, M. (2010) «Los paisajes de Tenerife. Responsabilidad de todos». *Makaronesia: Boletín de la asociación de amigos del museo de ciencias naturales de Tenerife* Nº 12. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3392624> [27/07/2021]
- Convenio Europeo del Paisaje. Consejo de Europa, Florencia, Italia, 20 de octubre de 2000. Recuperado de https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/desarrollo-territorial/090471228005d489_tcm30-421583.pdf [27/07/2021]
- Cuscoy, L. (1943) «La cerámica decorada en Tenerife». *Revista de Historia Canaria*, 9. Recuperado de <https://mdc.ulpgc.es/u/?revhistoria,435> [29/07/2021]
- Cuscoy, L. (1953) *Nuevas excavaciones arqueológicas en las Canarias Occidentales. Yacimientos de Tenerife y La Gomera (1947-1951) Informes y Memorias nº 28*. pp. 7-151
- Cuscoy, L. (1968) *Los guanches. Vida y cultura del primitivo habitante de Tenerife*. Recuperado de https://mdc.ulpgc.es/digital/document/content/MDC_44181 [29/07/2021]
- Escribano, G. y Mederos, A. (2010) «Prospección arqueológica de los Barrancos de Narices y las Revueltas (Arico, Tenerife)». *Anuario de Estudios Atlánticos*. Nº 56. Recuperado de <https://mdc.ulpgc.es/u/?aea,2204> [27/07/2021]
- Fariña, F., (2018). *Historia de Arafo*. (2ª ed.). La Orotava, España. Le Canarien Ediciones
- Fernández, A. (2002) *La Victoria 5 siglos*. Gran Canaria, España. Centro de la Cultura Popular Canaria.

- Instituto de Patrimonio Cultural de España (2015). *Plan Nacional de Paisaje Cultural de España*. Recuperado de: <http://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:55b779f7-037f-45a0-baa0-17f27bc2587a/05-maquetado-paisaje-cultural.pdf>
- Larraz, A. (1988) «El uso de cuevas y auchones como vivienda en los inicios de la repoblación de Tenerife (1947-1526)». *Publicaciones de El Museo Canario LIII*. Recuperado de <http://www.elmuseocanario.com/images/documentospdf/revistaelmuseo/Revistas/1998.pdf> [29/07/2021]
- Mederos, A. y Escribano, G. (2007) *Prehistoria de la Comarca de Acentejo. El menceyato de Tacoronte (Tenerife)*. Recuperado de https://www.academia.edu/9353615/Prehistoria_de_la_Comarca_de_Acentejo_El_menceyato_de_Tacoronte_Tenerife_Prehistory_of_the_region_of_Acentejo_The_Kingdom_of_Tacoronte_Tenerife_Canary_Islands [29/07/2021]
- Querol, M. Á., (2010): *Manual de gestión del patrimonio cultural*. (2ª ed.). Madrid, España. Akal.
- Risler, J. y Ares, P. (2013) *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Recuperado de https://geoactivismo.org/wp-content/uploads/2015/11/Manual_de_mapeo_2013.pdf [29/07/2021]
- Rodríguez, O., (1995). *Historia religiosa de Arafo*. Santa Cruz de Tenerife, España. Ilustre Ayuntamiento de la Villa de Arafo.
- Soler, J., Pérez, F. y Rodríguez T. (2011) «Excavaciones en la memoria». *Estudio historiográfico del Barranco de Agua de Dios y de la Comarca de Tegueste (Tenerife)*. Recuperado de <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/163394> [27/07/2021]
- Valencia, V., Escribano, G. y Mederos, A. (2004). «Una valoración arqueológica de la comarca de Acentejo (Tenerife, Islas Canarias)». *Revista de historia canaria*, 20. Recuperado de <https://mdc.ulpgc.es/utills/getfile/collection/revhis-can/id/551/filename/560.pdf> [29/07/2021]

CURRÍCULO

Laura Fariña Fariña (1986, Santa Cruz de Tenerife) es Licenciada en Historia del Arte en la Universidad de La Laguna, con un Máster en Uso y Gestión del Patrimonio Cultural. Además, posee el título de Animadora de Actividades Socioculturales. Con más de diez años de experiencia laboral centrada en la gestión y difusión del patrimonio artístico y cultural. Entre sus trabajos más destacados, se encuentra el desempeñado como Becaria de Investigación en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, formando parte del equipo investigador de la Guía-Inventario de Fondos y Colecciones Fotográficas de Canarias, proyecto centrado en la recuperación de la memoria histórica de las Islas Canarias a través de materiales fotográficos. También posee experiencia en labores de recuperación y difusión del patrimonio en ámbitos locales, como el desempeñado en la Asociación Vecinal "El Chaboco" de San Jerónimo (Tacoronte) y el Ayuntamiento de la Villa de Arafo. En esta última institución ha dirigido el proyecto de recuperación, catalogación y montaje de la biblioteca del Fondo Bibliográfico "Aristides Ferrer" y ha realizado numerosas rutas interpretativas dirigidas a diferentes grupos de edades para conocer el patrimonio municipal. Actualmente desarrolla su labor profesional centrándose en el ámbito de la cultura, siendo la encargada de la gestión y administración del archivo musical de la AAM "La Candelaria" y co-directora del "Teatro Taller Valentín Fariña", ambas agrupaciones del municipio de Arafo.

Adrián Afonso Domínguez (1994, Santa Cruz de Tenerife) es Graduado en Historia y Máster Oficial en Uso y Gestión del Patrimonio Cultural, ambas titulaciones en la Universidad de La Laguna. Ha trabajado en archivos municipales y fundaciones culturales. De sus trabajos más relevantes destacan las labores de catalogación documental efectuadas en el archivo municipal de La Orotava y el archivo histórico municipal de San Cristóbal de La Laguna, además de un análisis elaborado para su Trabajo de Fin de Grado que consistió en identificar la evolución de los sistemas de edición de la documentación de Canarias del siglo XVI. Recientemente también ha trabajado en la Fundación CICOP. España, institución a

través de la cual publicó una propuesta de proyecto patrimonial centrada en un inmueble tradicional del norte de Tenerife, La Casa del Deán Calzadilla, en el XXI Simposio de Centros Históricos y Patrimonio Cultural, celebrado en la isla de La Palma. Su último trabajo ha sido en la Fundación Caja Canarias como auxiliar de sala de exposiciones en la famosa exposición *Mujeres*, organizada y coordinada entre esta institución y el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (MNAR). Actualmente se encuentra cursando un Máster Oficial Online de Formación de Profesorado en la rama de Geografía e Historia en la Universidad Camilo José Cela.

PICARESCA: LA VICTORIA EN LA ALIMENTACIÓN

Gabriela Teresa Ortega
Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

En el mundo de la picaresca, representado por la literatura del Siglo de Oro español, el universo coquinario tiene una importancia capital. La obtención y el consumo de alimentos son dos de las etapas del proceso gastronómico implícito en las obras picarescas más útiles para acercarse a este subgénero narrativo. Entender el contexto socioeconómico de la España del Siglo de Oro permite comprender las dificultades que acompañaba la obtención de alimentos por parte de los sujetos pícaros y posibilita aproximarse, a su vez, de la mano de Mijael Bajtin y de su concepción del banquete, a la idea de victoria que, por ende, subyace al consumo de alimentos en las obras picarescas.

PALABRAS CLAVE: picaresca, obtención, consumo, mundo alimentario, victoria.

ABSTRACT

In the world of picaresque, represented by the literature of the Spanish Golden Age, the food universe has a capital importance. The procurement and consumption of food are two of the most useful stages of the gastronomic process to approach this narrative subgenre. To understand the socioeconomic context of the Golden Age Spain allows to understand the difficulties that accompanied the obtaining of food and allows to approach, the hand of Mijael Bajtin and his conception of the banquet, to the idea of victory which, therefore, underlies the consumption of food in picaresque works.

KEY WORDS: picaresque, procurement, consumption, food universe, victory.

NEXO¹⁸
artículos

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

Nº 18, año 2022 pp. (15-25)

ISSN: 2341-0027

<https://doi.org/10.56029/NX1815>

«Toma, come, triunfa, que para ti es el mundo».
El Lazarillo de Tormes

Frente a la lectura de las obras narrativas del Siglo de Oro español, más concretamente los relatos picarescos, resulta difícil y acaso inadecuado pasar indiferente frente a la frecuencia y al protagonismo con que el universo alimentario se hace presente, ya sea, por ejemplo, por medio del empleo de lenguaje vinculado al mundo coquinarío (metáforas, etc.) o con la alusión a hábitos del proceso alimenticio de entonces, esto es, maneras en que se cosechaban, obtenían, cocinaban y comían los alimentos. Por la pertinencia que tiene para lo que se espera desarrollar en este trabajo, resulta de especial interés detenerse específicamente sobre este último punto. Como se ha insinuado, el asunto gastronómico es ante todo —y así conviene que se entienda en esta investigación— un *proceso* que involucra una serie de etapas que se pueden etiquetar, a grandes rasgos, de la siguiente manera: una fase previa de cosecha de productos alimenticios, una posterior de obtención y selección, una siguiente de preparación, y las últimas de consumo y digestión. En este sentido, *lo gastronómico* puede ser, en una lectura de las obras de la picaresca española, y en la realidad del mundo equiparable a un relato, a un discurso cuyos elementos están distribuidos según un orden lógico y atendiendo a una *sintaxis (gastronómica)* particular que demanda una atención y un análisis especial.

Por lo titánica que sería la labor de analizar en una muestra de obras eso que se ha denominado *sintaxis gastronómica*, este ensayo no pretende detenerse en todos los estadios de ese *discurso*, sino que se buscará limitarse a *leer interpretativamente* —a realizar esa «aventura semiológica» que Roland Barthes tan bien expresaba— y decodificar la *obtención* y el *consumo* propios de la *sintaxis gastronómica* implícita en tres novelas picarescas españolas: *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas, *El Lazarillo*

de Tormes (1554) y *Rinconete y Cortadillo* (1613) de Miguel de Cervantes. Así, bajo este enfoque metodológico de interpretación y teniendo como centro los dos estadios mencionados de lo gastronómico, el objetivo general de este trabajo será explorar la presencia en las obras mencionadas de la relación que para los sujetos pícaros hay entre el consumo de alimentos y las ideas de victoria y triunfo, relación que para Mijaíl Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* subyace sobre todo a la imagen del «banquete», pero que, a efectos de este trabajo, se buscará expandir, intentado aplicarla incluso a otras prácticas o usos alimentarios menos colectivos presentes en las obras seleccionadas.

Resulta acertado empezar haciendo un detenimiento en una fase anterior al consumo alimenticio que se dijo sería abordada: la obtención de alimentos. Desde tiempos inmemoriales, y más aún en un tiempo pre-capitalista como el Siglo de Oro español, el trabajo es lo que suele garantizar la alimentación y el sustento, aun en una época de crisis alimenticia. Pero ¿qué sucede en una sociedad en la que los problemas socioeconómicos son tan agudos que algunos ciudadanos tienen dificultad para encontrar trabajo o a la mayoría, víctimas de la inflación, simplemente no les alcanza el jornal para alimentarse? Una posible respuesta emerge en las figuras de los personajes pícaros.

En los relatos del Siglo de Oro, todas estas particularidades sociales están tan presentes que muchas veces ni siquiera son mencionadas de forma explícita, sino que simplemente atraviesan las obras y configuran los caracteres. Así, por ejemplo, aunque en *Rinconete y Cortadillo* (2001) no se haga referencia directa a las contrariedades sociales de la época ni se mencione con insistencia la necesidad alimenticia de los personajes ni se explique la procedencia de los alimentos que son consumidos en el banquete que tiene lugar en la «estancia» de Monipodio, considerando el «oficio»

al que se dedicaban los comensales —todos rufianes, ladrones, prostitutas o sicarios—, no es difícil intuir que los «platos» que desfilan sobre la estera han sido adquiridos, si no con mañas y triquiñuelas que los personajes aplican para sobrevivir sin renunciar a sus costumbres y valores rufianescos, con dinero robado o ganado mediante la ejecución de actos criminales —como las cuchilladas que les pagaban a algunos cofrades— o por medio de la venta de prendas hurtadas.

Más allá de la problemática socioeconómica suficientemente documentada en otros lugares, se ha mencionado algo que es menester tener en consideración: el seguimiento de los propios valores y costumbres que en la obtención alimenticia logran estos personajes. Considerando la mencionada máxima *trabajo = alimentos* que define aun la sociedad actual, llaman la atención actitudes generalizadas de holgazanería de ciertos sectores de la sociedad española de los siglos XVI-XVII, incluyendo la de los sujetos pícaros en torno a los cuales gira esta disertación. Aunque este rechazo al trabajo toma sentido, por una parte, en la suficientemente conocida concepción que de este había impuesto la Iglesia y la sociedad —laborar era una peripecia; en cierto sentido, era incluso una actividad pecaminosa que rebajaba a quienes la ejecutaban—, este impedimento socio-religioso —que en el fondo no es otra cosa que una estrategia para contrarrestar la expansión de la clase burguesa y mermar la actividad comercial distintiva del mundo judaico—, aunque es causa directa de la indigencia padecida por muchos nobles venidos a menos que por honra se rehúsan a valerse de su trabajo para salir de la miseria (tal vez baste pensar en el escudero que funge como tercer amo del Lazarillo de Tormes), no explica, sin embargo, la situación de la mayor parte de la población indigente de entonces.

Personajes literarios como Lázaro de Tormes, Pedro del Rincón y Diego Cortado no parecen ser sujetos que se guíen por esos preceptos sociales. Si esta clase de

individuos, que no pertenecen a la sociedad y que no le deben nada, rehuyen el trabajo es debido, por un lado, a la influencia de la *holgazanería* y la *comodidad* como antivalores y el ánimo por la aventura que venía imperando en las costumbres de las clases bajas¹, así como, por otra parte, por la actitud de *rebeldía* que emerge de la conciencia adquirida de que tal consumo de fuerzas no vale la pena en una sociedad en la cual, según apuntaba Juan Beneyto (1973) en un estudio, y de acuerdo con lo señalado antes, abundan las dificultades para encontrar empleos flexibles que al mismo tiempo provean jornales suficientes para alimentarse dignamente. En un contexto socioeconómico y cultural como el esbozado, parece natural, pues, que en la fase gastronómica previa de obtención alimenticia numerosos individuos marquen «todo un ambiente en el cual se prefiere la aventura al trabajo» (1973: 215) y que, en una actitud a la vez de holganza y de rebeldía a la ley y a la sociedad opresiva, encuentren en su ingenio vivaz —pues «la necesidad sea [es] tan gran maestra» (54)— las posibilidades de sobrevivir sin necesidad de esforzarse inútilmente. Y es que, como sintetizaba Beneyto, el «pícaro» no es sino el individuo vejado que ha preferido «vivir sin trabajar, aunque solo malviva», es aquel que «más quiere berzas sin trabajar —como opina el Lazarillo de Tormes— que capones y gallinas trabajando». (215)

Considerando lo anterior, es más fácil comprender que los sujetos de la Corte de Monipodio, Celestina y sus camaradas —Pármeno, Sempronio, Elicia y Areúsa— y la mayoría de personajes que desfilan por las páginas de *El Lazarillo de Tormes* encuentren en la participación directa o en la complicidad en actividades cuestionables como

1. Resulta ilustrativo la indicación que Juan Beneyto hace en «La población indigente» acerca de cómo un antecedente de esta indisposición al trabajo y a la inclinación por las aventuras lo constituye los hombres —entre ellos muchos granadinos— que iban de mejor gana a las conquistas y a las guerras que a los campos o a las industrias a trabajar (1973: 215).

la prostitución, el engaño y la charlatanería la posibilidad de superar, sin ir contra los hábitos culturales rebeldes y holgazanes ya mencionados, las dificultades alimenticias de su entorno² y una alternativa, muchas veces sin tener siquiera que preparar los alimentos, de saciar el hambre que los asedia con frecuencia en un mundo injusto. Para ilustrar esto quizá baste traer a colación algunos de los oficios que practicaban los amos con los que estuvo Lázaro de Tormes: desde artes curativas, muchas veces engañosas, que el ciego, a la manera de la Celestina, aplicaba a mujeres en estado y con problemas ginecológicos, hasta la predicación de bulas falsas y engaños con los que el quinto amo del chico se burlaba y sacaba dinero a las gentes crédulas. Y es que, como lo demuestran Pármeno y Sempronio en *La Celestina* al robar la despensa de su amo y al colaborar con la tramposa vieja para extraerle al joven Calisto la mayor cantidad de dinero, y tal como lo pone de manifiesto en *El Lazarillo...* el negro Zaide al hurtar cebada, insumos y herramientas de su oficio de cuidador de bestias para subsistir, en un medio tan hostil en el cual era prácticamente imposible que los sujetos populares

2. En relación con esto, no debería sorprender que en una obra antigua como *La Paz* de Aristófanes, en la que el hambre asuela a la población, el protagonista deba ejecutar un robo y liberar a la Paz de las cadenas para conseguir paliar la hambruna. Una treta como esta solo fue lograda mediante el pacto con Hermes, dios de los ladrones. Igualmente sintomático es que de acuerdo con el conocido relato mitológico de Prometeo y según una serie de mitos fundacionales indígenas que Lévi-Strauss estudió en «Lo crudo y lo cocido» (1968), las primeras manifestaciones de lo coquinaro hayan tenido lugar gracias a acciones fundamentalmente pícaras. Así, es por el engaño que Prometeo hace a los dioses que la humanidad puede, según la mitología griega, obtener el fuego y comer la carne en detrimento de la grasa y los huesos que ofrecen. Curiosamente similares son algunos de los mitos de lo Bororos y los Ge en los que, no regalado por el jaguar sino robado al mismo, el fuego representa el origen de la cocina como gran paso a la cultura.

optaran por medios cómodos³ para poder ganarse el pan y en el que, por otra parte, podía ser cuesta arriba acceder a una buena alimentación aun desgastando la vida en el duro trabajo, solo estos caminos alternativos ilícitos y moralmente cuestionables parecían asegurarle a esa gran parte de la población que estaba marginada a la miseria, más que cualquier oficio y en ocasiones con mayor facilidad, el sustento.

Estas dificultades que se han rastreado en la etapa de obtención de la sintaxis gastronómica de estas obras parecen incluso redoblar al ser enfocadas ya no desde el nivel *macro* de una sociedad en decadencia, sino desde la perspectiva de los individuos concretos que son retratados en las novelas. Una aproximación a *El Lazarillo...*, por ejemplo, demuestra cómo, más allá de las penurias generales, el joven Lázaro padece el hambre de forma especial por el racionamiento de alimentos —rayano en la avaricia— que practican algunos de los amos con los que se topa en su formación —baste recordar la cebolla por día y los míseros huesos que cada sábado le brindaba el clérigo al niño—. Ante la privación que sufre con sus dos primeros amos, Lázaro solo cuenta con sus mañas y tretas para obtener las cantidades de alimento que le demanda su necesidad: el corte que hace continuamente al fardel donde el ciego guarda el pan que gana, el intercambio sigiloso que hace a sus espaldas para comer un pedazo de longaniza que el viejo asaba y el robo al arca donde el avariento clérigo guardaba los bodigos no son más que salidas pícaras con las que el niño reacciona a la adversidad de su entorno.

Ya que se ha entrado en el terreno de las adversidades y los obstáculos, es pertinente traer a colación una idea que para Mijaíl

3. La comodidad y el poco esfuerzo, ideales para estos sujetos, quedan muy bien sintetizadas en la curiosidad que sienten Rincón y Cortado acerca de «qué oficio era aquél» que hacía el muchacho asturiano con el que se encuentran y «si era de mucho trabajo, y de qué ganancia» (cursivas mías) (2001: 4).

Bajtín (1987) permanece en el imaginario del hombre desde la Antigüedad. Para el teórico y filósofo ruso, el trabajo ha estado asociado desde tiempos remotos a una «lucha» que los hombres sostenían colectivamente contra el mundo —lucha sostenida para conseguir el alimento y la supervivencia—. Aunque se ha visto que al caracterizar (*grosso modo*) las formas de obtención gastronómica de ciertos sujetos han aparecido diferentes términos —comodidad, facilidad, picardía— que parecen no tener relación con esta idea de «trabajo duro» que Bajtín atribuía a la obtención del alimento, no hay que olvidar que la picardía de los sujetos aludidos, aunque sean salidas fáciles, responde en gran parte a la necesidad de mitigar esa fase primordial de obtención que, de no ser por su ingenio, sería tremendamente hostil y adversa puesto que, en palabras de Carlos Heusch (2010), el mundo es «discordia y lucha, sobre todo porque unos están ahitos mientras que otros están hambrientos» (12).

Aun inclinándose por estas formas ilícitas y convenientes, es menester señalar que los pícaros de las obras no dejan de ejercer una especie de trabajo, por fácil que este parezca y por más que Beneyto lo haya calificado de «menguado esfuerzo» (1973: 218). Así, evidentemente es todo un esfuerzo el robo de Lázaro al arca de su amo —«trabajo de mis manos, o de mis uñas», dice el chico (2006: 52)— y, sin duda, es un oficio lo que practica la Celestina —aunque sea uno que deje mucho que desear— y es casi una profesión —al menos para ellos— lo que los «cofrades» de *Rinconete y Cortadillo* han hecho de sus truhanerías. Y es que, como decía Heusch, frente a una sociedad acomodada, existe otra de «hambrientos que viven de su trabajo manual, de su “oficio” del cual se enorgullecen por muy indigno que este pueda parecer a primera vista» (2010: 14-15). Esta aparente «comodidad» con que estos sujetos han aprendido a hacerse con los productos gastronómicos, por otra parte, es muchas veces relativa y a veces en ningún modo exime la idea de un «trabajo» en equipo

(como lo muestra la corte de Monipodio) ni la idea de un combate contra esas adversidades del mundo con que pueden enfrentarse en la fase gastronómica de obtención; adversidades que, en el caso del oficio del Lazarillo, significan el riesgo de quedarse sin amo o de ser maltratado, pero que, llevadas a su extremo en el caso de la corte de Monipodio y de la sociedad de Celestina, implicarían inclusive el riesgo de la libertad y de la propia vida por las penas que la justicia aplica a los de su tipo.

Partiendo de todo lo apuntado hasta ahora, no es de extrañar, pues, el ánimo un tanto feliz, celebratorio y festivo que suele acompañar a las imágenes del *consumo* alimentario en las obras mencionadas. Bajtín, en el libro mencionado, ya refería esta relación al señalar que no existen «fronteras nítidas entre el comer y el trabajo», puesto que son procesos que constituyen «dos fases de un mismo fenómeno: la lucha del hombre con el mundo que terminaba con la victoria del primero» (1987: 229)⁴. En *El Lazarillo...* esta alegría que genera el comer es perceptible desde las primeras páginas: está presente en la feliz comunión a la que Lázaro llega con su padrastro a partir de su constatación de que «con su venida mejoraba el comer» (2006: 22) y asimismo se hace patente en la felicidad del escudero y del chico al contar con dinero suficiente para comprar pan, carne y vino y en la actitud alegre de Lázaro tras conseguir con triquiñuelas comer los bodigos del arca del clérigo: «comienzo a barrer la casa con mucha alegría, pareciéndome con aquel remedio remediar de allí en adelante la triste vida. Y así estuve con ello aquel día y otro gozoso» (49-50).

Este espíritu de victoria que tímidamente se va insinuando a través de comentarios y adjetivos, tal vez no por casualidad

4. A este respecto resulta ilustrativa la manera en que uno de los personajes con que se topan Rinconete y Cortadillo en su viaje se refiere al consumo de alimentos: «[...] cinco y con seis reales de ganancia, con que *comía y bebía y triunfaba como cuerpo de rey*» (cursivas mías) (2001: 4).

alcance un cenit expresivo en el célebre episodio en que el Lazarillo —guiado más por su afición al sabroso licor que por necesidad— juega tretas a su amo ciego y consigue beber con deleite del jarro de vino que este protegía: «estando recibiendo aquellos dulces tragos, mi cara puesta hacia el cielo, un poco cerrados los ojos por mejor degustar el sabroso licor» (2006: 32). Empleando la metodología de Roland Barthes y entendiendo con él que todo son signos y, como tales, susceptibles a ser leídos (*La aventura semiológica*

223), se puede inferir que la idea de victoria que se vislumbra en esta escena de consumo quizá ya esté implícita en la simbología del elemento con el que Lázaro tanto se contenta: el vino.

Esta bebida, tal como Barthes apuntó en *Mitologías*, posee una curiosa tradición: vinculado por el cristianismo con la sangre de Cristo, el vino constituye simbólicamente el líquido vital por excelencia, la sustancia procreadora por antonomasia (1999: 41). Si bien el vino posee una simbología más compleja, siendo



Imagen 1. El Lazarillo robando vino a su amo. (*El Lazarillo de Tormes*, por Luis Santamaría y Picarro, 1887. Obra ubicada en el *Museo del Prado*. Copyright de la imagen Museo del Prado)

relacionado también con la embriaguez y con la modificación —no siempre beneficiosa— de los estados, en esta escena, en sintonía con el cristianismo y con el mito de Dionisos, «el nacido dos veces» —dios de las vendimias, de los festines y del renacimiento—, la presencia del vino no solo anunciaría y sintetizaría el continuo «renacer» que esta bebida facilitará al Lazarillo a lo largo de la novela⁵, sino que además condensaría simbólicamente la realidad presente a lo largo de la obra y que Bajtín resaltaba al exponer que «las imágenes del banquete [se dirá ahora: del comer en general] mantenían siempre (...) su vínculo esencial con la vida, la muerte, la lucha, la victoria, el triunfo, el renacimiento» (229). Esta concepción, atribuida por Bajtín a las imágenes del banquete, está latente, no obstante, como se ha comenzado a señalar, en esta imagen y en todas las prácticas de consumo de estas obras picarescas que demuestran a cada paso que el comer es «el triunfo de la vida sobre la muerte» (Bajtín 1987: 230).

Todo aquel que se haya aproximada a *El Lazarillo de Tormes* podrá comprender el valor que tiene para la novela esta adaptación hecha a la afirmación de Bajtín. Si hay otro momento de la novela en el cual el contraste muerte-vida se resuelve, al menos para Lázaro, de forma ilustrativa en el consumo de alimentos es en la referencia del joven acerca de cómo los «mortuorios» y funerales eran su oportunidad para hartarse «como un lobo» (2006: 46). Con la muerte tan cerca (por su desnutrición y, metafóricamente, por los muertos a quienes rezaba), Lázaro ve en las comilonas ofrecidas en las ceremonias una feliz oportunidad de supervivencia, una forma de extraer de la muerte de alrededor su

propia vida: la comida, aun en estas circunstancias fúnebres (y acaso precisamente por eso), es una triunfante ocasión.

Más allá de estos interesantes episodios, y recordando la afirmación de Bajtín, no puede dejar de mencionarse la escena que en *El Lazarillo...* más se asimila propiamente a un banquete. En el tratado primero, el chico cuenta cómo el estado maduro de un racimo de uvas que les ha sido regalado a él y a su amo mueve al ciego a compartir con el niño las uvas en una suerte de modesto *convivio*. La liberalidad que el ciego parece mostrar al proponer el compartir, tal vez como forma de conciliación por los numerosos golpes dados a Lázaro, aumenta en grado con su propuesta de consumo equitativo (usualmente le daba al niño solo una pequeña porción de lo ganado). Pero la forma especial de triunfo que para Lázaro encarna esta comida no responde solo a la actitud infrecuente del viejo o a la sensación victoriosa inherente a una comida de dimensiones mayores a las habituales; para Lázaro, el pequeño triunfo de este pequeño banquete consiste en picar un paso adelante y robar —frente a los ojos ciegos del viejo embustero al que cree engañar y, análogamente, frente al gran mundo que también le roba y para el cual es casi invisible— un poco de ese manjar del cual intentan privarlo.

Estas sensaciones que acompañan al consumo de alimentos en *El Lazarillo...* no son exclusivas a ese mundo ficcional, siendo igualmente posibles de rastrear en otra gran obra picaresca: *La Celestina*. Y es que la importancia que por su situación posee la comida para los personajes «bajos» de la obra de Fernando de Rojas es tan notoria que Carlos Heusch (2010) llegó a señalarla como el aspecto principal de su identificación sociocultural. Según el autor, en los personajes de estratos sociales bajos el «comer» es una necesidad tan capital en sus vidas que, contrariamente a los personajes nobles, constantemente hacen alusiones a ello; las referencias a la comida que se evidencian en el lenguaje metafórico y en las menciones al hambre sentida son, de hecho, para este investigador, uno de los soportes del realismo de la novela y lo que estructura a los personajes en

5. No está de más recordar que es el vino el que curará las heridas físicas que el ciego y el clérigo infligirán a Lázaro. Asimismo, será el vino lo que indirectamente facilitará al Lazarillo, en el último tratado, ejercer aquel oficio de pregonero que le procura fortuna y estabilidad. Así pues, desde ese primer momento, esta bebida dionisiaca brinda a Lázaro la capacidad generativa y la posibilidad de «levantarse» de la «muerte» (como el Lázaro judeocristiano).

dos grupos: el de los nobles —que ni mencionan el tema, como si estuviesen idealizados y no tuviesen necesidades materiales⁶— y el de los populares —caracterizados por una «mentalidad del hambre» (12), quienes aprovechan cualquier oportunidad para saciar su perenne hambre y ven en ello un *deleite* (2-5)—.

A este respecto, no está de más recordar la excitación con la que Celestina siempre se refiere al «comer». Cuando Melibea recompensa su visita con dinero, la vieja, aunque sostiene lo contrario, manifiesta con su perorata y su emoción su único interés por el propio sustento que, a pesar de lo que dice, ha ido en mengua: «¡Oh angélica imagen! ¡Oh perla preciosa (...)! (...) Esto tuve siempre, querer más trabajar sirviendo a otros, que holgar contentando en mí (...) Con mi pobreza jamás me faltó, a Dios gracias, una blanca para pan y un cuarto para vino» (1983: 61). Más allá de esto, acaso sea un intercambio de palabras entre los pícaros Pármeno y Sempronio lo que demuestre más claramente cómo en el imaginario de estos personajes si algo brinda placer hasta el punto de acabar con toda discordia y penuria son la comida y las mujeres:

PÁRMENO: (...) Allá está la vieja y Elicia. Habremos placer.

SEMPRONIO: ¡Oh, Dios, y cómo me has alegrado! (...) Todo el enojo, que de tus pasadas hablas tenía, se me ha tornado en amor (...) Sea lo pasado cuestión de San Juan y así paz para todo el año (...) Comamos y holguemos, que nuestro amo ayunará por todos. (1983: 102).

6. Necesidades materiales vinculadas no solamente a la alimentación sino también al apetito sexual, pues, a diferencia de los personajes populares, Calisto y Melibea se refieren decorosamente al amor y a la sensualidad, salvo en su último encuentro en el que, desesperado, Calisto habla vulgarmente de su deseo de desnudar a la joven, no casualmente mediante una metáfora culinaria: «Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas» (1983: 180).

La referencia al ayuno de Calisto no solo alude a la abstinencia sexual del personaje por no poder poseer aún a Melibea, sino que remite también al ayuno de comida al que se ha condenado por la depresión amorosa que padece. Si en la literatura las saciedades alimentarias y sexuales se han estructurado discursivamente de forma conjunta⁷ acaso sea, en parte, porque generen satisfacciones análogas. Considerando esto, no es de extrañar la buena disposición con que estos comensales de *La Celestina* hurtan sin remordimiento alguno de la despensa de su amo el vino, el pan blanco, el pernil, los pollos y las tórtolas que, en gigantescas cantidades, entran por la puerta de Celestina para ser devorados sin remordimientos ni previsiones en una orgía en la que, como en el festín de Monipodio⁸, reina la postura del *carpe diem* o lo que Heusch abordó como «el disfrute del instante presente»: actitud que, dadas las circunstancias económicas tan inestables y precarias de estos sujetos, podría definirse como «un hedonismo inmediato que se desentiende totalmente de un futuro incierto que acaso sea sinónimo de ausencia de placer» (2010: 16).

7. Esta relación tan presente en las metáforas de *La Celestina* son igualmente comunes en una obra como *La lozana andaluza*: al acostarse con los mozos, la Lozana profiere exclamaciones como estas: «¡Ay, qué miel tan sabrosa!» o «¡No más, que estoy harta, y me gastaréis la cena!». Por otro lado, antecedentes griegos de este vínculo pueden encontrarse en las obras de Aristófanes *La Paz* —tras el fin de la guerra, Triego el viñador se casa con Opora, diosa de las cosechas— y, sobre todo, en *La Lisístrata*, obra en la cual la guerra ha privado a los sujetos de la posibilidad de arar los campos y alimentarse así como de tener relaciones sexuales con frecuencia, lo cual aflige a las mujeres de tal suerte que juran abstinencia sexual para así acabar con una guerra que las está obligando a un doble ayuno.

8. Hay que recordar que, sin pensar guardar para el día siguiente, los rufianes de la novela cervantina acaban con toda la comida, siguiendo así el consejo de la anciana de la cofradía: «Holgaos, hijos, ahora que tenéis tiempo». (1983: 13)

Con el objetivo de seguir explorando la significación que la imagen del banquete tiene en las obras picarescas, no está de más volver al estudio de Bajtín y traer a colación algunas consideraciones que, a partir de la obra de François Rabelais, el autor hace acerca del cuerpo grotesco y del banquete. Bajtín parte del análisis de la imagen del cuerpo grotesco de los personajes de Rabelais —cuerpo «abierto», «inacabado» y «expuesto», susceptible, por ello, a «interactuar» con el mundo (228)— para establecer que en textos como *Gargantúa y Pantagruel* el rasgo de «interacción» con el exterior de esos cuerpos se refleja más claramente en el acto de comer, de ingerir alimentos, puesto que en el consumo exagerado que se permiten personajes como los gigantes protagonistas, en esos banquetes que constituyen sus comidas, sus cuerpos hiperbólicos hacen «entrar en sí» al mundo —a veces casi literalmente— al engullir, tragar y *enriquecerse* con las cantidades industriales de alimentos que se les ofrecen. Siguiendo este orden de ideas, Mijaíl Bajtín afirma que, debido a que «en la absorción de alimentos, las fronteras entre el cuerpo y el mundo son superadas en un sentido favorable para el primero» (230) —tal y como se ve con los textos rabelaeaseanos— el comer no puede ser pensado entonces sino como un acontecimiento de feliz encuentro con el mundo; así lo expresa el autor:

El encuentro del hombre con el mundo que se opera en la boca abierta que tritura, desgarrar y masca es uno de los temas más antiguos y notables del pensamiento humano. El hombre de gusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo introduce en su cuerpo, lo hace una parte de sí mismo (...) Este encuentro con el mundo en medio de la absorción de alimentos era alegre y triunfante. (228).

Estas ideas de Bajtín permiten comprender que si en párrafos anteriores se constató cómo, naturalmente, la felicidad y la victoria eran parte esencial del comer

mayormente furtivo, infrecuente y escaso de Lázaro de Tormes y de Sempronio y Pármeno, resulta todavía más natural que ese simple contenido ceda lugar a la verdadera festividad en las comidas grupales que, en mayores proporciones, tienen oportunidad de realizar tanto los personajes de *La Celestina* como los de *Rinconete y Cortadillo*. En la novela cervantina, por ejemplo, ya desde el prelude del banquete, la algarabía y el entusiasmo se instalan en el ánimo de los concurrentes: se aprueba con animación el astuto robo de Cortado y se le «bautiza» como Cortadillo el Bueno; todos se alegran con la presencia del «criado» (el *trainel*⁹) que trae la canasta de alimentos y, de forma similar a como la simple idea de un banquete reconcilió a Sempronio con Pármeno, así, ante la perspectiva de un copioso almuerzo, se termina de disipar la cólera que Monipodio sintió al creer que uno de sus colegas no le había dado parte de un robo.

Por su parte, la disposición de ánimo con que se «asaltan» los alimentos que van desfilando y la copiosidad con que se bebe ese elemento regenerador que es el vino no hace otra cosa que resaltar la felicidad ante la abundancia y la idea bajtiniana de que el banquete entusiasta (que aquí comparten estos rufianes) celebra, en última instancia, una (pícaro) apropiación del mundo exterior al que, por lo demás, estos personajes no pertenecen, una apropiación que tiene su máxima representación en la presencia en la modesta estera de alimentos refinados como el celeberrimo pan blanco de Gandul o el queso de Flandes. Es por ello que, en esta novela, la sensación del lector ante el almuerzo de Monipodio y sus pícaros es la de que todos han ganado y están celebrando por ello.

La corte de Monipodio, en efecto, ha ganado dos nuevos integrantes, y, puesto que para Bajtín «el banquete celebra siempre la victoria» (? , 230), no hay razón para no pensar que este *convivio* celebra tanto las victorias

9. Dícese de los criados que atendían a los rufianes.

pasadas como las que, con ayuda de estos probados ladrones, están por venir. Y es que la relación señalada por Bajtín entre el trabajo — en su sentido más peyorativo— y el comer —y cuya centralidad se ha visto en las obras picarescas—, lleva a este mismo autor a plantear que, por ende, el banquete, por sus dimensiones, su relación con la abundancia y el simbolismo que le atribuye gracias al cuerpo grotesco, no puede dejar de estar asociado con la idea de triunfo: en el banquete «el hombre vencía al mundo, lo engullía en vez de ser engullido por él», dice el autor (228). No es de extrañar, pues, la nostalgia por esa antigua *gloria* con que en *La Celestina* la vieja refiere la larga lista de los alimentos a los que tenía acceso en sus banquetes de otros tiempos: «Entraban por mi puerta muchos pollos y gallinas, ansarones, anadones, perdices, tórtolas, perniles de tocino, tortas de trigo, lechones» (1983: 115).

Además de las dimensiones que diferencian al banquete de cualquier otra práctica de consumo, se podría decir que el ánimo de celebración aumenta en los festines por darse estos en ámbitos comunitarios¹⁰: el triunfo que va unido al consumo se convierte en los banquetes de estas obras en un triunfo colectivo puesto que los festines no son más que «la coronación del trabajo y de la lucha» (Bajtín 228) que han hecho en conjunto, como equipo, los pícaros de estas obras. A pesar de la nostalgia que *Celestina* siente por tiempos anteriores, aun en el presente el banquete es para ella y para sus camaradas celestinescos el premio y el símbolo de su victoria colectiva frente al entorno, lo cual explica que sea el momento del festín uno de los que estos pícaros elijan para hablar «más largamente en su daño [de Calisto] y nuestro provecho» (en un doble sentido) (1983:

103), es decir, para rumiar sobre la manera de seguir alimentándose así a costa de la unión de Calisto y Melibea que, con embustes y chantajes, han logrado.

El abordaje hecho hasta ahora de algunas de las imágenes gastronómicas más icónicas de las tres obras picarescas tratadas han ilustrado, de alguna manera, la idea de la relación entre consumo de alimentos, victoria, triunfo y renacimiento que exponía Mijail Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. De esta suerte, se ha podido constatar que aquel vínculo imaginal tan antiguo, más que ser inaplicable a contextos diferentes a los primitivos y a los rabelaiseanos, cobra una significación incluso mayor en el contexto del Siglo de Oro español; y es que, como se ha visto, estuvo aún más patente en la España retratada en las novelas picarescas, en ese mundo hostil en el cual la hambruna padecida por los seres de los estratos más bajos de la población provocaba que no solo el banquete y el festín sino cualquier otra forma de ingesta de alimentos —colectivo o no y sin importar la procedencia y calidad de los productos— fuese realmente un triunfo, una victoria de la vida contra la muerte y, en definitiva, una victoria que los hombres (estos entrañables pícaros que se han estudiado) conseguían por medios moralmente cuestionables, por los medios que más se acomodaban a sus necesidades y sus (anti)valores y de los cuales ellos se valían, tal vez en una suerte de tibia venganza, para hacer frente a las adversidades y las hostilidades de su entorno social.

10. En este sentido tal vez no sea casual que precisamente el vino, elemento de «sociabilidad» y «celebración» según la mitología que de él expone Barthes, licor asociado al compartir según la mitología cristiana y al Dioniso de las orgías de acuerdo con la mitología griega, sea la bebida de todo banquete prototípico.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (2006). *El Lazarillo de Tormes*, Santiago de Chile Chile, Zig-Zag.
- Aristófanes (?). *La Lisístrata*. Recuperado de <https://www.librodot.com> [30 de mayo de 2019].
- Aristófanes (?). *La Paz*. Recuperado de <https://eBooket.net> [30 de mayo de 2019].
- Bajtín, M (1987), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid España, Alianza Editorial.
- Barthes, R (1999), *Mitologías*, México DF México, Siglo Vientiuno Editores.
- Barthes, R. (1993), *La aventura semiológica*, Barcelona España, Ediciones Paidós.
- Beneyto, J (1973), *Historia social de España y de Hispanoamérica*, Madrid España, Aguilar.
- Cervantes (de), Miguel (2001), *Rinconete y Cortadillo*, Alicante España, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Delicado, F (1984), *La Lozana andaluza*, Madrid España, Castalia.
- Heusch, C (2010), «La comida, ¿tema integral de La Celestina?», *Estudios humanísticos. Filología*, N° 32. Recuperado de <https://www.dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3343762> [15 de mayo de 2020].
- Lévi-Strauss, C (1968), *Lo crudo y lo cocido. Mitológicas*, México DF México, Fondo de Cultura Económica.
- Rojas (de), F (1983), *La Celestina*, Bogotá Colombia, Editorial Oveja Negra.

CURRÍCULO

Gabriela Teresa Ortega (Caracas, 1998), Es licenciada en Letras por la Universidad Central de Venezuela, donde realizó una tesis acerca de la reaparición de la figura mítica de la ninfa en una muestra de la literatura moderna. Ha publicado artículos de investigación sobre autobiografía y crónica en formato cómic en el blog de la Fundación Sala Mendoza. También ha colaborado en las revistas digitales *Letralia*, *Penélope* y *Carátula* con ensayos en torno al arte, las imágenes míticas y las tendencias romántica y realista de la literatura.

Twitter: @gabyteortega
Correo: gabyteortega1998@gmail.com

DIFERENTES ASPECTOS DE MERLÍN EN OBRAS ARTÚRICAS MEDIEVALES

Roberto Umpiérrez Alonso
Universidad de La Laguna

RESUMEN

La figura del mago Merlín se conforma a lo largo de diferentes máscaras y con su risa. Atenderemos a una breve descripción de la literatura artúrica en la península ibérica, pero nos centraremos en mencionar las posibles diferencias que pueden existir con las diferentes apariciones de Merlín en las literaturas medievales.

PALABRAS CLAVE: filología, literaturas medievales, Merlín, mito artúrico, Baladro del Sabio Merlín

ABSTRACT

The Enchanter Merlin is a character made from several masks with comedic effect in mind. In this article we will demonstrate those differences that are found in Iberian texts, as we talk about how Arthurian literature found its way into the peninsula in the Middle Ages.

KEYWORDS: *literature, medieval literature, Merlin, Matter of Britain, Baladro del Sabio Merlín*

NEXO¹⁸
artículos

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

Nº 18, año 2022 pp. (27-31)

ISSN: 2341-0027

<https://doi.org/10.56029/NX1827>

La figura del mago tiene diversas formas, pero una de las más reconocibles en el ámbito occidental es la de Merlín, el consejero y profesor del rey Arturo. Dentro del «mito artúrico» el personaje lleva una naturaleza voluble y a partir de cierto ciclo acaba desapareciendo, pero permanecen en él una serie de características que describiremos más adelante. Como primer paso nos acercaremos a su estudio desde la definición de este concepto que hemos introducido, el «mito artúrico».

El mito artúrico o «materia de Bretaña» es un conglomerado de textos y tradiciones que giran en torno de la figura del rey Arturo. Se presentan como sinónimos, pero el segundo término se refiere a los textos medievales de las islas británicas sobre la corte artúrica, como también de otras tradiciones de la región. El primero, por otra parte, es un concepto que agrupa la producción literaria a lo largo de los años y las distintas regiones donde se crean las obras. Existen homólogos en otros países europeos como es el caso de la «materia de Francia» con el ciclo carolingio, y la «materia de Troya» —la Eneida— con Italia. Para el territorio español puede encontrarse una «materia hispánica» que constaría de las obras épicas como el *Cantar de Mio Çid*. Estos grupos tienen en

común el interés de evocar un pasado, un *in illo tempore*, donde se recuerda los sucesos de un héroe que encarnaba sus valores y que se constituyó como un enlace entre la comunidad y lo divino. Además, en el caso del mito artúrico se rememora con nostalgia la época donde el modelo de la caballería no estaba decayendo, pues el rey —Arturo Pendragón— era capaz de ofrecer generosas recompensas a sus vasallos como también de impartir justicia, como menciona Carlos Alvar (2019: 7) sobre la situación de la caballería:

[...] la caballería se ha convertido en algo digno, con una alta meta: los caballeros eran, en definitiva, los llamados a la mística contemplación del Grial; solo algunos serían los escogidos. Al menos, así ocurre en la literatura; en la realidad, la caballería había entrado en una profunda crisis y socialmente había perdido casi todo su prestigio (Alvar 2019: 7).

Por otra parte, a medida que evoluciona el mito florecen diversas apariciones del rey donde se puede observar su carácter generoso¹, sentimental e incluso infanticida².

1. «Cuando estuvieron todos reunidos [los nobles de las zonas circundantes a Logres], el rey Arturo los recibió muy bien, mostrándoles gran alegría. Como eran importantes y poderosos, les ofreció ricos regalos y hermosas joyas, pues se había provisto de riquezas antes de que llegaran (Alvar, 2019: 146)».

2. «—Señor —dijo el viejo (Merlín)—, de este sueño os diré yo la verdad. Sabed que vos tendréis mucha mala ventura y mucho pesar por un caballero que es engendrado, mas no es nacido; y todo este reino será destruido por él. Y los buenos caballeros que vos veréis en vuestro tiempo serán perdidos y confundidos, así que quedará esta tierra yerma y desierta por las malas obras de aquel pecado.

—Cierto —dijo el rey—, eso será un gran daño y mejor sería que aquella persona muriese cuando sea nacida, antes que tanto mal viniese por él. Y pues que vos tanto decís, ¿sabéis bien de quién ha de nacer? Os ruego que me lo digáis y tanto que naciere hacerlo he quemar (Anónimo, 2007: 197)».

Con la identidad del mito descrita *grosso modo*, también debe comentarse en breves líneas su origen, que no está exento de debate entre la crítica. Surgió por un contacto estrecho entre el sur de las islas británicas y el norte de Francia, gracias al —entre otros factores— movimiento continuo de juglares bretones que iban a las cortes francesas y volvían, por lo que no resulta convincente destacar una parte como la responsable total de la literatura artúrica. En su ensayo, Carlos García Gual (2018: 20) describe este entrelazado de culturas que también se extendió a territorios como el germánico, y es un ejemplo de lo que establecimos con la definición de «mito artúrico» enfrentada a la «materia de Bretaña»:

[...] y que el mítico Arturo es mucho más que un héroe nacional británico. Muchos contribuyeron a la difusión de las leyendas de Arturo y con muchas hebras se tejió la trama de su historia novelesca. Los *conteurs* bretones difundieron y tradujeron los episodios fantásticos, los «cuentos de aventuras» en los que se expresaba la fantasía y la degradada mitología céltica, una literatura épica oral de extrañas y antiguas raíces. Los novelistas franceses recogieron esas narraciones y las pusieron en verso y las escribieron en la pauta cortés y romántica de la época. [...] Algunos grandes poetas alemanes tradujeron y reinterpretaron, ahondando en sus simbolismos, los relatos de los novelistas franceses [...] Como vehículo de la ideología de los caballeros —una clase social amenazada por el decurso histórico— la literatura artúrica estilizó su moral e idealizó una visión romántica de la sociedad caballeresca y cortés.

Este movimiento que se extendió por Europa llegó a España por el camino de Santiago, como mínimo desde finales del siglo XII:

During this period sundry facts illustrate the Arthurian vogue. The Catalan troubadour Guilhem de Berguedan addressed one of his poems to 'mon Tristan' (1190); Arturus was used as a Christian name in Salamanca (1200); Guilhem de Cervera, who wrote between 1259 and 1282, referred to Tristan in his Proverbis, and to Tristan, Lancelot, Perceval, and Ivain in his lyrics (Lida de Malkiel, 1967, pág. 406).

El caso de la transmisión en la península ibérica presenta dificultades para establecer una antigüedad concisa entre las obras que surgieron por las regiones occidentales del territorio. Ante este escenario difuso se le añaden los intereses nacionalistas de los críticos, pues a la antigüedad se le intercala la necesidad de establecer si la literatura artúrica debe sus primeros pasos al portugués, al gallego o al leonés. Para entenderlo mejor, el lector debe tener en cuenta que la Edad Media no distinguía las fronteras de una manera explícita como en nuestra sensibilidad contemporánea, y por ello se crean estos paisajes literarios cuyo carácter nuclear es el afán por anexionar. Un caso que ejemplifica esta tendencia es la creación de la *Estoria de España* por Alfonso X el Sabio, pues fue testigo de una transformación de ida y vuelta: tiempo después de su creación se elabora la *Crónica de Castilla*, y con una mitad de la primera —la *Estoria*— y otra de la segunda —la *Crónica*— se crea una traducción al gallego que utiliza D. Pedro para su obra *Crónica General de 1344*. Esta se tradujo al castellano, y en 1400 se recrea la *Crónica* portuguesa para volver a traducirla en castellano (Lorenzo, 2002, págs. 106,107). Por otra parte, otro aspecto de la transmisión en la península es el hecho de su expansión tardía más allá de las cortes, de la que se hace eco Lida de Malkiel: «*The tardy spread of the romances from the court to the middle class may be due, at least in part, to the persistent popularity of the Oriental didactic tale and, in Castile, to the hold of the folk epic*» (1967: 407).

La crítica divide la literatura artúrica surgida en la península en tres ramas: *Merlín y el Santo Grial*, *Lanzarote*, y *Tristán*. Para los propósitos de este artículo nos concentraremos en la primera parte, el *Merlín*, y en concreto el *Baladro del sabio Merlín con sus profecías*. La obra de *Merlín y Suite du Merlin* se encuentran fragmentadas en tres textos, cuya autoría se enlaza a la del traductor Fray Juan Vivas. El primer texto forma parte de otro libro traducido por él y que corresponde a la literatura artúrica, *Libro de Josep Abarimatia*. Los otros dos textos tienen el mismo título, el del *Baladro del sabio Merlín con sus profecías*, pero el primero es de una edición impresa en Burgos en 1498, mientras que la otra se imprimió en Sevilla en 1535 como parte de una *Demanda del Sancto Grial*. Bohigas Balaguer cree que ambos *Baladros* proceden de una fuente única y que se trataría de una *Estoria de Merlín* que se tradujo del francés, y que se perdió entre las mareas del tiempo. Ambos textos son similares, pero la edición de 1498 incluye un prólogo y epílogo, mientras que la segunda no. La de 1535 sustituye estas ausencias con una lista de profecías hechas por Merlín sobre España antes de 1467.

En estas obras Merlín es un personaje que se caracteriza por su aura de misterio, su carácter voluble y, por supuesto, por sus artes mágicas. El comienzo y final de sus días son especiales, debido a que nació a raíz de la violación que cometió un demonio a su madre, una doncella que era espejo de pureza. Su muerte la causa él mismo al enseñarle los misterios de la magia a la Dama del Lago, pues esperaba recibir favores suyos a cambio de ser su profesor:

Cierto, 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 (2007: 453).

Él mismo profetizó su muerte en un enterramiento en vida a manos de la Dama del Lago tiempo antes de que la conociera, y su final da nombre a la obra:

Y él, así yaciendo en tierra, oyó un baladro tan grande como si mil hombres diesen voces todos a una, y entre todas había una voz tan grande que sonaba sobre las otras y parecía que lloraba al cielo [...] Por esto lo llaman el Baladro de Merlín en romance, el cual será de grado oído de muchas gentes [...] De esto se cuenta por extenso la Historia del Santo Grial (2007, 464-465).

Con estas breves líneas se describe el lienzo que conforma el personaje de Merlín, pero faltan unos pocos aspectos que también conforman parte esencial de su ser: la risa y la capacidad para transformarse. Las personas que lo ven no pueden conocer con certeza su edad porque es capaz de transformarse a voluntad, y lo hace con frecuencia por distintos motivos: para pasar desapercibido, para compartir sus profecías y para burlarse de los demás. Nos interesa resaltar el aspecto del humor en Merlín porque en las ediciones hispanas no se incide con demasiada atención, al contrario que en libros como la *Historia de Merlin*, una obra del siglo XIII que narra sucesos similares a los del *Baladro*. Existen pasajes donde puede verse la naturaleza burlona del mago en ambas obras, como en este fragmento del *Baladro*:

—Buen hermano, ¿dónde está el muchacho que os trajo la carta?

—Señor, estaba aquí, ¿para qué lo queréis?

El rey y Merlín empiezan a reír y a divertirse los dos; Merlín le dice en secreto al rey todo lo que le había dicho a Úter de su amiga y le pide que lo cuente (Anónimo 2019, 84).

—Hermano, ¿dónde está el mozo que os trajo las letras?

Y Úter dijo:

—Ahora está aquí. ¿Para qué lo queréis?

Y el rey y Merlín comenzaron a reír. Y Merlín dijo al rey en privado lo que sabía de Úter y de su amiga (Anónimo 2007, 109).

Pero en la *Historia de Merlín* se mencionan más sucesos cómicos para el mago —y que desconciertan a los demás— como el siguiente:

Un día que atravesaban una ciudad, vieron que llevaban a enterrar a un niño; alrededor del muerto había un gran séquito de hombres y mujeres que se lamentaban. Cuando Merlín vio el duelo, los sacerdotes y los clérigos que cantaban y llevaban el cuerpo a enterrarlo muy deprimida, se detuvo y empezó a reír. Los que lo llevaban preguntaron por qué reía y él les contestó que porque había visto algo extraordinario.

¿Por qué existe este cambio de humor en el *Baladro*? Es una incógnita, como es también la razón por la que Merlín no utiliza la magia como en la *Historia de Merlín*. En esta invoca dragones para ayudar al ejército de Arturo, o crea fuego con sus manos. En el *Baladro* este tipo de taumaturgia se reserva para el terreno de lo profético y el episodio concreto de la creación de Stonehenge, pero nada más. Esta pregunta podría enlazarse con el rechazo a lo fantástico por la tradición hispánica, y quizá por un deseo en centrarse en lo profético, el regalo demoníaco que sirve a Dios. Sus predicciones revelan el camino que tomarán los caballeros en la búsqueda del Santo Grial³, tal y como lo escribe uno de los personajes de las obras que toma estrecho contacto con el mago: Blaise, o Blaisén en el *Baladro*.

3. La máxima, y en consecuencia, la última aventura de los caballeros de la Tabla Redonda, que buscan la salvación.

Con todo esto, y a modo de broche final, recordamos que Merlín es un humano nacido de una violación cometida por un demonio, pero como Dios salva su alma, es capaz de utilizar su magia para sus propósitos divinos: ayudar a Uther Pendragón y a su hijo Arturo, quien reinará en paz durante años. Por este origen se le relaciona con los bosques y el signo de lo salvaje; es un bromista que juega con las personas que conoce. En las obras como el *Baladro* se reduce su carácter profano, e incluso Cervantes escribirá que no fue hijo de un demonio. Todo ello conforma un ser delineado por lo misterioso, a la manera de Gandalf en *El señor de los anillos*, pues él mismo afirma que un mago llega cuando se lo propone, al igual que Merlín:

Van a él y le preguntan si sabía dónde estaba o si lo había visto alguna vez, y él les contesta:

—Lo he visto y sé dónde vive; ya sabe que lo estáis buscando. Pero no lo encontraréis si él no lo quiere (2019, 75).

BIBLIOGRAFÍA

- Alvar, C. (2019), *Historia de Merlín*, Madrid, España, Siruela.
- Anónimo. (2007), *El baladro del sabio Merlín*, Madrid, España, Miraguano.
- Bohigas Balaguer, P. (1925), Los textos españoles y gallego-portugueses de la Demanda del Santo Grial. *Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, 76-148.
- García Gual, C. (2018), *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, España, Alianza Editorial.
- 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). Londres, Inglaterra, Oxford University Press.
- Lorenzo, R. (2002), La interconexión de Castilla, Galicia y Portugal en la confección de las crónicas medievales y en la transmisión de textos literarios. *Revista de Filología Románica*, 93-123.
- Trujillo, J. R. (2014), Literatura artúrica en la península Ibérica: Cuestiones traductológicas y lingüísticas. *eHumanista*, 487-510. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=7270> (20 de noviembre de 2022)

CURRÍCULO

Roberto Umpiérrez Alonso (1997) nació en Santa Cruz de Tenerife. Fue cofundador de la Revista Cipselas y la Asociación Cipsela. Ha colaborado en la creación de los simposios sobre Cultura Alienada y ha participado en la revista Nuevas Frecuencias. Estudió el Grado en Español: Lengua y Literatura en la Universidad de La Laguna, como también el Máster en Formación del Profesorado. En la actualidad es doctorando en Arte y Humanidades por la misma universidad.

COMENTARIO DEL «HIMNO A VENUS» DE LUCRECIO

Alejandro Brito Martín
Universidad de La Laguna

RESUMEN

En este artículo comentaremos la figura de Lucrecio, un poeta olvidado —o poco conocido— para muchos. Haremos referencia a su vida y a su obra, al igual que a aquellas cosas o personas que le maravillaron y que lograron influenciarle, y que dieron como resultado un trabajo que ha pervivido con los años y que introduciremos con su primer libro: «el Himno a Venus».

PALABRAS CLAVE: Lucrecio, Epicuro, Memio, Venus, himno

ABSTRACT

In this article, we will talk about Lucretius, a forgotten poet known by a few, we will refer to his life and his work, as well as those things or people who fascinated him and who managed to influence him, resulting in a work that has survived over the years and we will introduce his first book, «Hymn to Venus».

KEY WORDS: Lucretius, Epicurus, Memio, Venus, hymn.

NEXO¹⁸
artículos

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

Nº 18, año 2022 pp. (33-37)

ISSN: 2341-0027

<https://doi.org/10.56029/NX1833>

Nacido sobre el primer decenio del s. I a.C. y muerto hacia mediados de la centuria, el poeta vivió en unos tiempos difíciles, violentos e inestables que harían cambiar la faz de la Roma conocida. En lo referente a la vida de Lucrecio, nos han llegado muy pocos datos (e inseguros), ya que parece que seguía las enseñanzas de su maestro intelectual, Epicuro, que aconsejaba vivir a escondidas¹. Desconocemos también el lugar de su nacimiento, aunque, por lo que deja entrever en algunos de sus poemas, podemos deducir que es probable que residiese en Roma durante un largo periodo. Sobre la clase social a la que pertenecía, no hay hechos firmes, solo especulaciones, como nos dice Socas (2008: 5): «Hay quien ha defendido que era de familia noble, pues los *Lucretii* aparecen en los Fastos como detentadores de magistraturas. Pero, aunque la *gens Lucretia* era ilustre y antigua, tenía ramas plebeyas». Además de esto, también se cree que conocía la vida en matrimonio, como explica Socas (2008: 6): «Que en unos versos del poema Lucrecio

1. Según las enseñanzas epicúreas, la felicidad consistía en la ausencia de turbación entre el dolor del cuerpo y el alma, ya que los placeres del alma se consideraban superiores a los del cuerpo y que ambos debían de satisfacerse por medio de la inteligencia. Para ello se aconsejaba al sujeto que se alejase de las labores y que abogase por centrarse en la filosofía, viviendo una vida sencilla y autosuficiente rodeada de amigos.

aparezca como quien está familiarizado con peleas matrimoniales y prácticas favorables a la fecundidad de “nuestras esposas”, como dice literalmente (IV 1277)». Al referirnos a su muerte encontramos gran cantidad de versiones, pero algunas de ellas concuerdan, como la recogida por san Jerónimo en una escueta nota y en la que comentará que había enloquecido por un filtro de amor, desvariando y, en algunos momentos de lucidez, escribiendo los poemas de su obra —que más tarde fueron corregidos por Cicerón—, hasta que finalmente acabó suicidándose a los 44 años. Aquí una breve muestra de la obra de san Jerónimo *De Viris Illustribus*: «Nació el poeta Tito Lucrecio. Se volvió loco por un filtro de amor, y redactó en sus momentos de lucidez algunos libros que Cicerón corrigió después. Se dio la muerte en su año cuadragésimo cuarto».

Así pues, también encontramos menciones de Cicerón en una de sus cartas a su hermano Quinto, en la que se refiere a dicho personaje: «*Lucretii poemata, ut scribis, ita sunt: multis luminibus ingenii, multae etiam artis; sed, cum veneris, virum te putabo, si Sallustii Empedoclea legeris, hominem non putabo*». Cuya traducción, *grosso modo*, podría ser la siguiente: «Los poemas de Lucrecio, como escribes, son así: con mucha originalidad, y con mucha técnica; pero cuando vengas, te consideraré un hombre, si lees el *Empédocles*, de Salustio, no te consideraré como uno»².

Pero, para que conozcamos más y mejor a este personaje, es necesario que expliquemos brevemente a aquel que le influyó y que le cautivó: Epicuro. Nacido en Samos en el 341 a.C., aunque a la edad de treinta y cuatro años ya vivía de manera permanente en el Ática³, fue un gran filósofo griego, atomista, autor prolífico y fundador de la escuela llamada «Jardín» que se convirtió en su hogar y desde donde se llevaba a cabo su doctrina: el epicureísmo, tal como nos muestra Alberich

(1990: 673): «Conocida como el Jardín, el hogar de Epicuro, que compartía con sus seguidores más próximos, siguió siendo el centro de los epicúreos tras su muerte y dio nombre a su filosofía».

En ella se cree que el bien supremo era buscar un placer que fuese sostenible y modesto, en forma de un estado de tranquilidad y sin miedo (*ataraxia*), con ausencia de dolor corporal (*aponía*). Lo que, en cierta manera, lo convierte en una variante del propio hedonismo⁴, ya que recalca que su único objetivo es la búsqueda del placer inmediato.

Debido a su gran importancia, Lucrecio, denominado como un epicúreo ortodoxo, redactó una obra a la que le otorgó el nombre: *Sobre la naturaleza de las cosas*, poemario dividido en seis libros y que está dedicado a Memio, que se cree pudo ser tribuno de la plebe en el año 54.⁵ En lo referente a la obra, puede considerarse como divulgativa, tal y como nos dice Codoñer (1997: 93): «El poema de Lucrecio, si bien puede considerarse como divulgativo en cuanto a la doctrina filosófica, se dirige a un lector con un conocimiento exhaustivo de la tradición griega», y está dividida, tal y como hemos mencionado anteriormente, en seis libros: los dos primeros dedicados al estudio de las bases ontológicas de la naturaleza, los átomos (llamados así por la doctrina epicúrea); a continuación, el tercer libro versa sobre la doctrina del alma (del que la crítica sostiene que es el más estructurado de toda la obra), donde se demuestra y expone que el alma, tras la muerte del cuerpo, no perdura; el cuarto libro trata sobre la antropología, centrándose, específicamente, en las percepciones de los sentidos, demostrando que estas son siempre verdaderas; el libro quinto está dedicado

2. Traducción propia.

3. El Ática es una zona periférica de Grecia.

4. El hedonismo es una doctrina ética que identifica el bien supremo con el placer, especialmente con el placer inmediato.

5. También se discute que pudiera ser su tío, que perteneció al mismo círculo social que Catulo y que fue pretor en el año 58 y propretor de Bitinia, y que tuvo grandes ambiciones políticas e hizo tambalear a la república en su etapa final.

a la cosmología, entrando en detalle de cómo se creó la tierra, el cielo, el mar, las estrellas y los seres vivos (uno de los momentos más importantes dentro de este libro es el desarrollo continuo de la humanidad y, al mismo tiempo, de la cultura); finalmente, en el libro sexto, se aclaran los diferentes fenómenos atmosféricos, como pueden ser: el trueno, la lluvia, etc., culminando con la peste de Atenas.

En nuestro caso, solo haremos alusión del libro I, específicamente a sus primeros versos, conocidos como el «Himno a Venus»⁶.

Engendradora de los Enéadas, placer de hombres y de dioses, nutricia Venus, que bajo las constelaciones deslizantes del cielo pueblas el mar portanavíos, pueblas las tierras fructificantes. Porque gracias a ti toda raza de vivientes queda concebida y al nacer contempla la lumbre del sol (ante ti, diosa, ante ti huyen los vientos, ante ti nubarrones del cielo y a tus pies la tierra artificiosa pone flores tiernas, te sonríen las llanuras del mar, y el cielo serenado brilla en luz que se derrama. Y es que al tiempo que la faz primaveral del día se desvela y arrecia el suelto soplo del Favonio fecundo, las aves del aire primero delatan tu presencia y tu entrada cuando tu fuerza golpea sus corazones; al punto fieras las reses retozan por los lozanos pastizales y cruzan nadando corrientes arrebatadas; así cada una, cautiva de tu encanto, te sigue adondequiera que pretendas llevarla. Y al cabo por mares y montes y ríos arrebatadores, por las moradas frondosas de la aves y los prados verdeantes, inculcándoles a todos dulce amor en sus pechos logras que con ansias propaguen por especies sus generaciones), puesto que tu sola manejas la producción de los seres y sin ti nada brota en las claras orillas de la luz, ni nada lozano o deseable llega a ser, pretendo que tu seas mi aliada a la hora de escribir estos versos que sobre la producción de los seres vivos intento entonar en honor de mi

amigo el Memíada, ese que tú, diosa, en todo tiempo con toda clase de dotes quisiste que destacara. Por ello más, divina, otorga gracia perdurable a mis decires. Logra que entre tanto los fieros menesteres de la guerra por mares y tierras todas se aquieten adormecidos. Porque solo tú puedes beneficiar a los mortales con paz serena, ya que los fieros menesteres de la guerra los gobierna Mavorte⁷ omnipotente, ese que a menudo, derrotado por herida perdurable de amor, se acuesta en tu regazo, y así, levantando sus ojos, echada hacia atrás la bien torneada nuca, apacienta, anheloso de ti, miradas ansiosas de amor, y en tu boca se encarama el aliento del tendido: sobre este tú, divina, mientras esta recostado en tu cuerpo santo, desparrámate y viértele de tu boca dulce charla pidiéndole grata paz, excelsa tú, para los romanos. Porque nosotros no podemos con serenidad llevar a cabo nuestra obra en un tiempo aciago para la patria, ni el retoño famoso de Memio, en tales circunstancias, faltar a la común salvación.

Como se puede deducir por su título, el primer libro comienza con una alabanza a la diosa, lo cual nos puede resultar bastante chocante dado que su contenido se dedica a atacar la religión, aunque también podemos llegar a la conclusión de que, en realidad, no le está «cantando» a la propia divinidad, sino a lo que ella representa: «engendradora», aquella que moldea todas las cosas; seguidamente nos encontramos con «nutricia», dando a entender con esta cualidad que se está refiriendo a la Tierra; a continuación encontramos «bajo las estrellas», que es donde más influencia tiene la fuerza reproductora de Venus, y que expone que la noche protege a los amantes, que nada escapa de su fuerza, traduciéndose dentro de lo terrenal como el cambio, el movimiento y, con él, las generaciones. Siguiendo la estructura del poema, prosigue con oraciones que señalan belleza, que es el advenimiento de Venus,

6. Manejamos la traducción de Francisco Socas (2008).

7. Antiguo nombre del dios Marte.

relacionándose así con la llegada de la estación de la primavera. Lucrecio también menciona a los romanos, que provienen de Venus, que es la madre de Eneas, que a su vez tiene como descendiente a Rómulo, el fundador de Roma; con esto quizá podamos entender que quiere recordar que los romanos no son, por su actitud belicosa, descendientes de Marte. Así mismo, siguiendo las últimas líneas del texto, comprendiendo el cambio de lo divino a lo terrenal, podemos apreciar que se hace alusión a este dios —Marte— como la personificación del dolor y del sufrimiento humanos, y que solo Venus, el amor, el placer, es capaz de calmarlo. Además, la petición realizada a la diosa puede tener otra connotación: solo cuando es mitigado el dolor y el hombre está en calma puede finalmente deleitarse con la filosofía, por eso menciona con anterioridad a Memio, el cual, mientras no abandone sus ambiciones y deberes con la república, no podrá leer las grandes palabras que Lucrecio le dedica.

Queda claro, una vez hecho el comentario de este fragmento, que la pervivencia de la obra de Lucrecio no ha pasado desapercibida, que, por más que se haya intentado acallar su nombre, las huellas de Lucrecio a lo largo de la literatura no han sido pocas ni se muestran desdibujadas. No fue pasado por alto, como ya hemos mencionado anteriormente, por Cicerón, y, aunque algunos, como por ejemplo Virgilio u Horacio, nunca lo nombran, Ovidio, algo más abierto de mente, lo enaltece: «Los versos del sublime Lucrecio habrán de perecer tan sólo en ese día que entregue el mundo a su destrucción»⁸. Aun así, con el paso del tiempo (y con el cristianismo) se fue quedando en el olvido, pero, a pesar de ello, algunos autores cristianos buscaron en Lucrecio argumentos de peso para así poder denigrar a los dioses paganos. Ya en la Edad Media, y debido a la victoria del cristianismo, no es que exista un ataque personal contra él, sino que simplemente se le abandona, solo volviendo a recobrar fuerza

cuando la religión cristiana comenzó a perder poder en Europa, redefiniéndolo como un «maestro libertador». Con el Renacimiento, los distintos pensadores le dedican especial atención a la obra de Lucrecio, convirtiéndolo así en una gran base para la interpretación del mundo. Un ejemplo claro es la figura de Scipione Capece (1485-1551), con su imitación a Lucrecio en su obra *De principiis rerum libri duo*. Durante el período romántico se vuelve de nuevo a disfrutar del poeta debido a las visiones grandiosas y a los oscuros tonos que proporciona; incluso en uno de los epitafios de Goya se encaja una frase de Lucrecio: *decurso lumine vitae* (III 1042). Por raro que parezca, hay otros que incluso lo leyeron como un acto de rebeldía, como es el caso de Víctor Hugo: «mis profesores de retórica me habían hablado muy mal de él y esto avivó mi interés. [...] Detúveme a meditar y continué la lectura. Algunos instantes después ya no vi ni oí nada a mi alrededor; hallábame sumergido en el poeta»⁹.

A mediados del s.xx la Rusia soviética fue el único país que realizó un gran homenaje a la obra de Lucrecio, con su edición y traducción, de mano de Teodoro Petrovski (Leningrado, 1945). Para concluir, vamos a realizar un vaciado de todo lo que hemos podido extraer del personaje y del texto. En primer lugar, que no hay mucha información respecto a Lucrecio, y la información que nos ha llegado es por medio de otros autores. En segundo lugar, la influencia que tuvo Epicuro y su doctrina en él. La división de su obra más conocida y de lo que se hablará en cada una de ellas. Finalmente, comentar el primer poema del primer libro, al igual que hablar sobre aquellas cosas que nos llamen la atención. Lucrecio nos enseña que no hay que tenerle un miedo excesivo a la muerte, tarea nada sencilla ya que parte de la necesidad de que uno debe aceptarse a sí mismo, acto que, una vez realizado, nos hace abandonar ese miedo irracional y estar en camino de la felicidad, de

8. *Amores*, I 15, 23-24.

9. *Guillermo Shakespeare*, trad. De A. Aura Boronat, Madrid, Saturnino Calleja, 1880, pág. 99.

estar vivos, tal y como también decía Epicuro: «Contra cualquier otro peligro se puede hallar fácilmente resguardo, pero frente a la muerte vivimos como en una ciudad sin murallas»¹⁰. También nos enseña que el amor es una reacción de los átomos del cuerpo humano, es decir: una reacción química, y que sus problemas e inconvenientes no tienen nada de divinos, sino que son propiamente humanos. Además, ataca a la religión alegando, por una parte, que los dioses son simplemente ficciones de antiguos relatos, símbolos oscuros de las fuerzas psíquicas de la naturaleza; y por otro que, a pesar de mostrar a los dioses en sus poemas, lo hace aplicándoles diferentes significados no ligados a la religión, como es el caso de Venus que, según Lucrecio, puede representar la *voluptas* epicúrea, al igual que Marte puede representar a un ser sensual, con dulces y serviles rasgos, alusión al amante elegíaco; es decir: pretende hacer uso de la ciencia, de la física, para demostrarnos que los dioses no intervienen en los asuntos cotidianos del hombre ni en los fenómenos del propio mundo. Con todo esto, queda claro la subordinación de lo poético a los argumentos lógicos y racionales, donde el ejemplo más claro es el uso del elemento mitológico conocido por el lector para así dar más fuerza a su doctrina. Como hemos comentado anteriormente, Lucrecio hace uso de diferentes recursos para convencer al lector de su doctrina y liberarlos así de la religión que los mantiene sometidos. Podemos decir que la originalidad de Lucrecio radica en esa dualidad de elementos contradictorios, el darle una forma tradicional a elementos que tenían la posibilidad de ser rechazados por ofrecer un contenido novedoso y contrario a lo que por aquel entonces se creía. Pero, tal y como podemos observar en el fragmento, estos elementos tradicionales, como es la invocación, no solo tienen una función estilística, sino también un toque humorístico, irónico. Lucrecio logra mandar un mensaje contrario a las creencias populares del momento, con recursos y formatos

tradicionales, haciendo uso de todo su ingenio para anticiparse e integrar las posibles críticas como parte de su obra, ganando así una mayor argumentación. En definitiva, Lucrecio, nos propone conocer el mundo de una manera diferente, un valor que, a pesar del paso del tiempo y a haber caído en el olvido, resurge de nuevo con vigor con su obra y con sus enseñanzas, planteándonos cuestiones que antes incluso nadie lograba hacerse y darles quizá así a los lectores una nueva visión de las cosas.

BIBLIOGRAFÍA

- Aura Boronat, A. (1880), Guillermo Shakespeare, Madrid, Saturnino Calleja.
- Bickel, E. (1982), *Historia de la literatura romana*, Madrid, Gredos S.A.
- Cicerón, Marco Tulio (2008), *Cartas*, Madrid, Gredos.
- Codoñer, C. (1997), *Historia de la literatura latina*, Madrid, Catedra.
- Easterling, P. E. y Knox, B. M. W. (1990), *Historia de la literatura clásica I*, Madrid, Gredos S. A.
- Epicuro (2007), *Cartas y sentencias*, Palama de Mallorca.
- Kenney, E. J. y Clausen, W. V. (1989), *Historia de la literatura clásica II*, Madrid, Gredos S. A.
- Lesky, A. (1989), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos S.A.
- López Férez, J. A. (2000), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Catedra.
- Lucrecio, Tito Caro (2008), *La naturaleza*, Madrid, Gredos S. A.
- Ovidio Nasón, Plubio (2006), *Amores + Arte de amar*, Madrid, Catedra.
- San Jerónimo (1999), *De Viris Illustribus*, Sevilla, Ed. Apostolado Mariano.

CURRÍCULO

Alejandro Brito Martín (Santa Cruz de Tenerife, 1995), actualmente cursando el grado en Estudios Clásicos por la Universidad de La Laguna.

10. *Sent. Vat.* 31.

LA CONCEPCIÓN DEL LESBIANISMO EN GRECIA Y ROMA

Ariadna Gabriela Carlos González

Universidad de La Laguna

RESUMEN

La homosexualidad en el mundo clásico está siempre enfocada a la homosexualidad masculina. En este artículo, sin embargo, a través de los textos y estudios ya previamente realizados sobre el tema, queremos centrarnos en el lesbianismo, el gran desconocido en los estudios relativos a la homosexualidad en la Antigüedad clásica

PALABRAS CLAVE: lesbianismo, grecolatino, autores, concepción

ABSTRACT

Homosexuality in the classical world is always focused on male homosexuality. In this article, however, through the texts and studies previously carried out on the subject, we want to focus on lesbianism, the great unknown in studies related to homosexuality in classical antiquity.

KEY WORDS: lesbianism, Greco-Latin, authors, conception

NEXO¹⁸
artículos

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

Nº 18, año 2022 pp. (39-45)

ISSN: 2341-0027

<https://doi.org/10.56029/NX1839>

El lesbianismo no es un tema que sea conocido ni tratado por muchos autores antiguos. El *corpus* de textos que hablan o mencionan, ya sea implícita o explícitamente, la homosexualidad femenina es limitado y bastante escaso, aunque nunca hay que cerrar las puertas a encontrar algún manuscrito nuevo que mencione este tipo de inclinación sexual. Y nunca hay que olvidar el material iconográfico.

Ciertamente, se sabe más sobre la homosexualidad masculina que sobre la femenina, sobre todo porque estaba muy extendida su práctica en la Grecia Antigua, con una serie de normas, reglas y leyes que la regían de alguna manera. Sin embargo, la idea del lesbianismo siempre ocupó un segundo plano y tampoco estuvo nunca bien vista de cara a las sociedades patriarcales que nos atañen.

Para ello, debemos tener en cuenta la diferencia que existe entre la homosexualidad femenina en Grecia y en Roma. En Grecia hubo dos núcleos geográficos principales para esta práctica sexual que nosotros sepamos. El primero y más conocido es la isla de Lesbos, de donde es originaria

Safo¹, una de las pocas escritoras femeninas griegas que ha pervivido hasta nuestros tiempos y que dedicó parte de su obra a escribir poemas eróticos hacia las doncellas. El segundo es Esparta, la cuna de una de las polis más aguerridas de Grecia, en la que las mujeres eran instruidas del mismo modo que los hombres, hasta en entrenamiento militar². Para llegar a esta conclusión nos basamos en las siguientes palabras:

El factor más importante, tanto en Esparta como en Lesbos, en el hecho del fomento de relaciones eróticas entre mujeres, es que estas eran altamente valoradas en ambas sociedades. Eran admiradas y amadas tanto por los hombres como por las mujeres. La belleza personal era muy cuidada por las mujeres de Lesbos y las de Esparta. [...] Las mujeres no tuvieron relaciones con otras mujeres, como se ha dicho, por haber sido despreciadas por los hombres. Más bien parece que pudieron amarse entre sí en un medio ambiente en el que la totalidad de la sociedad tenía a las mujeres en gran estima y las educaba en forma semejante a los hombres de su misma clase, permitiéndolas continuar en su madurez los afectos formados en el contexto social y educativo, enteramente femenino, de la juventud. (Pomeroy, 1999: 71).

De las palabras de Pomeroy se pueden deducir aspectos interesantes que pueden tenerse en cuenta respecto a la homosexualidad femenina: la valoración de las mujeres en ambas sociedades; la importancia de la belleza, es decir, el canon de belleza griego; la importancia de la unión entre belleza y mente, una clara referencia a la expresión

latina *mens sana in corpore sano*³; y la educación igualitaria que recibían ambos sexos, masculino y femenino. Esta situación, que se daba en lugares concretos, no se extendió a la sociedad romana posterior, pues, aunque las matronas romanas recibían formación académica como instructoras de sus hijos y acompañantes de sus maridos, realmente no tuvieron la libertad de la que gozaban las mujeres a las que hace referencia Pomeroy en el ámbito sexual ni, en términos generales, en su vida privada. Es lógico pensar que existieron excepciones a esta norma y, con posterioridad, al parecer, algunas de las reglas preestablecidas no fueron tan respetadas⁴. No obstante, lo importante de estas referencias es marcar la diferencia que existía entre una parte de la sociedad griega y la sociedad romana respecto al lesbianismo.

Pero, antes de irnos más lejos, regresemos a la educación. Habitualmente, cuando hablamos de educación en el Mundo antiguo, tendemos a pensar en las enseñanzas de oratoria, de lírica, de prosodia, etc. y nos olvidamos de que la educación estaba enfocada tanto a fines orales o escritos, como a un buen mantenimiento del cuerpo físico. Recordemos el ya citado *mens sana in corpore sano*, que tan bien nos viene para ejemplificar nuestras palabras y que deja patente la importancia que tenía un buen mantenimiento del cuerpo físico, aunado al ideal de belleza griego:

Los atenienses glorificaban el desnudo masculino, pues simbolizaba una distinción entre los griegos y los bárbaros que implicaba una superioridad de los primeros. En los primeros tiempos, los griegos y los atletas bárbaros hacían sus ejercicios con taparrabos, pero los griegos empezaron a desnudarse para sus deportes alrededor del año 720 a. C. (53). Esta «heroica» desnudez, [...] se limitó a los hombres de Atenas, y nada tiene que ver con los

1. Poetisa nacida en Lesbos proveniente de una familia aristocrática alrededor del año 612 a. C. Formó parte de un grupo de mujeres que se instruían entre sí y en el que podían haberse dado relaciones lésbicas.

2. Pomeroy, 2002: 26-27.

3. ivv. 10, 356.

4. Cantarella, 1991: 212-213.

conceptos de homosexualidad o bisexualidad masculina. Las mujeres griegas, salvo las espartanas, no participaban en actividades atléticas, por lo que no tenían ocasión para desnudarse. Una de las propuestas más extravagantes de Platón fue que las mujeres hicieran sus ejercicios desnudas. (Pomeroy, 1999: 164).

¿Y a quién nos recuerdan las atletas espartanas? Desde luego a personajes como Filenis, la protagonista de uno de los epigramas de Marcial. El motivo está muy claro, Filenis, según Marcial, practicaba deportes «arremangada» (*subligata*, v. 4), lo que implicaba enseñar bastante de su cuerpo a los demás, llegando a ponerse amarilla con «polvo de atletas» (v. 5) y a «levantar pesas» (vv. 5-6), actividades que no estaban realmente preparadas para las mujeres atletas, que solían dedicarse al atletismo, no al levantamiento de pesas:

La lesbiana Filenis sodomiza a los muchachos y más salvaje que un marido en erección se trabaja once muchachas en un día.

También juega arremangada a la pelota, se pone amarilla con el polvo de atletas, hace girar con brazo ágil las pesadas pesas para los sodomitas, y embarrada desde la fétida palestra azota con un látigo a un entrenador untado en aceite, y ni come antes ni se tumba antes de vomitar siete sextarios de vino puro; a los que piensa que puede volver por ley divina cuando ha comido dieciséis albóndigas para atletas.

Después de todo esto se da al placer, no la mama —piensa que esto es poco viril—, sino que devora los sexos de las muchachas completamente.

Que los dioses te den una mentalidad para ti, Filenis, que crees viril lamer un coño. (MART. 7, 67)

Otro dato importante que hay que tener en cuenta cuando empezamos a leer sobre el lesbianismo a partir de los textos, es que

esos textos —salvo los de Safo, que son los únicos conservados que proceden de una mujer— están escritos por hombres y desde la visión de los hombres, quienes consideraban una aberración *contra natura* las relaciones lésbicas, llegando a verlas como meras imitaciones de las relaciones homosexuales masculinas. Así, tenemos el *Diálogo de las heteras*, de Luciano de Samosata, un autor masculino que nos cuenta una sesión de sexo entre una hetera y una mujer de origen lesbio, de nuevo, la clara referencia a las conductas bisexuales de las mujeres de Lesbos y su comportamiento criticado desde el punto de vista masculino fuera de dicha sociedad. Además, en Luciano encontramos la palabra «antinatural» (gr. ἀλλόκοτον) para referirse a la homofilia lésbica, quedando ya patente el pensamiento que se tenía sobre ellas:

Clonarion. — No paramos de oír, Leena, cosas realmente nuevas acerca de ti, a saber, que Megila la lesbia, la richona está enamorada de ti como un hombre, que vivís juntas y que no sé qué cosas os hacéis la una a la otra. [...] Vamos, dime si es verdad.

Leena. — Es verdad, Clonarion, y estoy abochornada pues es algo... antinatural.

Clonarion. — Por Afrodita, ¿de qué se trata? O ¿qué pretende la mujer? ¿Y qué hacéis cuando estáis juntas? [...]

Leena. — Te quiero más que a cualquier otra, es que la mujer en cuestión es terriblemente varonil.

Clonarion. — No entiendo lo que dices a no ser que se trate de una «hetera para mujeres». Cuentan que en Lesbos hay mujeres de esa índole, con pinta de hombres, que no quieren trato con hombres sino que son ellas las que acechan a las mujeres como si de hombres se tratara.

Leena. — Se trata de algo así.

Clonarion. — Entonces, Leena, explícame estos detalles, cómo se te insinuó la primera vez, cómo te dejaste persuadir y todo lo que vino después.

Leena. — Ella y Demonasa, la corintia, mujer también rica y de las mismas costumbres que Megila, habían organizado un guateque, y me habían contratado para que les tocara la cítara. Una vez que terminé de tocar, como ya era una hora intempestiva y había que acostarse, y ellas estaban aún borrachas, va Megila y me dice: vamos, Leena, es un momento estupendo para acostarse; así que métete en la cama con nosotras, en medio de las dos.

Clonarion. — ¿Y dormías? ¿Qué sucedió después?

Leena. — Me besaban al principio como los hombres, no limitándose a adaptar sus labios a los míos, sino entreabriendo la boca, y me abrazaban al tiempo que me apretaban los pechos. Demonasa me daba mordiscos a la vez que me colmaba de besos. Yo no podía hacerme una idea de lo que era aquello. Al cabo de un rato, Megila que estaba ya un poco caliente se quitó la peluca de la cabeza —llevaba una que daba el pego perfectamente acoplada— y se dejó ver a pelo, como los atletas más varoniles, rasurada. Al verla quedé impresionada. Pero ella va y me dice: Leena, ¿has visto ya antes a un jovencito tan guapo? Yo no veo aquí, Megila, a ningún jovencito, le dije. No me tomes por mujer, me dijo, que me llamo Megilo y hace tiempo que casé con Demonasa, ahí presente, que es mi esposa. Ante eso, Clonarion, yo me eché a reír y dije: ¿Así pues, Megilo, nos has estado ocultando que eres un hombre exactamente igual que dicen que Aquiles se ocultaba entre las doncellas y tienes lo que los hombres tienen y actúas con Demonasa como los hombres? No lo tengo, Leena, replicó, ni puñetera la falta que me hace; tengo yo una manera muy especial y mucho más gratificante de hacer el amor; lo vas a ver. ¿No serás un hermafrodito, dije yo, como los muchos que se dice que hay que tienen ambos sexos? pues yo, Clonarion, desconocía todavía el tema. ¡Qué va! respondió, soy un hombre de cabo a rabo. Oí contar, decía yo, a la flautista beocia Ismenodora historias locales,

que según dicen en Tebas alguien se convirtió de mujer en hombre, y que se trata de un excelente adivino, Tiresias se llama, creo; ¿acaso te ha ocurrido a ti algo así? No Leena, dijo; yo fui engendrada igual que todas vosotras las demás mujeres, pero mi forma de pensar, mis deseos y todo lo demás lo tengo de hombre. ¿Y tienes suficiente con los deseos, dije? Si desconfías, Leena, dijo, dame una oportunidad y comprenderás que no necesito para nada a los hombres, pues tengo algo a cambio de la virilidad; ya lo vas a ver.

Se la di. [...] Después yo le iba dando abrazos como a un hombre en tanto que ella no dejaba de actuar y besarme y de jadear y me parecía que su placer era superior al normal.

Clonarion. — ¿Y qué hacía, Leena, y de qué manera? [...]

Leena. — No preguntes tan minuciosamente, pues se trata de cosas vergonzosas. (LUC. DMeretr. 5)⁵

La descripción que nos da Leena de Megila es la de una mujer que usa peluca, es decir, que se traviste, que está rapada, y que tiene un deseo y una mentalidad completamente masculinas. Esta descripción se asemeja mucho a la de Filenis, pues recordemos que Filenis era lesbiana y tenía un gran deseo sexual que queda corroborado por sus actos, tales como que «sodomiza a los muchachos» (v. 1), que es «más salvaje que un marido en erección» (v. 2), que «se cepilla once muchachas en un día» (v. 3) y que «no la chupa... sino que devora los sexos de las muchachas completamente» (vv. 14-15). Además, la conexión más relevante, para mí, que existe entre ambas es que comparten una mentalidad masculina. Marcial, en sus últimos versos, hace una invocación a los dioses deseando que le den a Filenis una mentalidad a su medida, quien prefiere un «coño» a un pene; y Luciano pone en boca de Megila: «yo fui engendrada igual que todas vosotras

5. Trad. Navarro González, 1992: 310-312.

las demás mujeres, pero mi forma de pensar, mis deseos y todo lo demás lo tengo de hombre». Así, nos queda claro que ambas rompen completamente el estereotipo de mujer esperado, siendo mujeres agresivas incluso en el lecho.

Siguiendo esa línea, podemos pensar que su actitud es, para los hombres del momento, «depravada» porque se apropia de comportamientos típicos y estereotípicos de los hombres. Es decir, por un lado, hemos explicado lo que sería una mujer romana al uso, sumisa y complaciente, con ciertas licencias, pero cuyo servicio es por y para la *urbs*; y por otro, estamos viendo el papel contrario, una mujer desinhibida que acepta sus pasiones y que se apropia de caracteres típicos del sexo masculino, como es la potencia sexual. Otro ejemplo de este tipo de comportamiento está además presente en Marcial:

Porque nunca te veía en compañía de hombres, Basa, y porque la fama no te atribuía ningún amante, sino que en torno a ti siempre realizaba todo tipo de servicios una multitud de tu mismo sexo, sin que se acercase ningún hombre, me parecía que eras, lo confieso, una Lucrecia: pero tú, oh escándalo, Basa, haces la función de un violador. Te atreves a mezclar entre sí coños idénticos y tu clítoris monstruoso realiza fraudulentamente el papel de marido. Has inventado un prodigio digno del enigma de Tebas: que donde no hay un hombre, haya un adulterio. (MART. 1, 90)⁶

Cuando Marcial nos habla de Basa, en un principio alaba la falta de rumores respecto a un amante y su buena relación con las demás mujeres, incluso la compara con Lucrecia, la mujer de Tarquinio y un ejemplo del modelo de esposa fiel representativo de la sociedad romana. En cambio, luego cuenta que esa imagen solo era fachada, la tilda de «violador» (lat. *fututor*, v. 6) y de que «penetra a las muchachas con un clítoris monstruoso» (v.

9). Asimismo, es relevante que Marcial hable de «adulterio» (v. 9), pues recalca la función de violador, o sea, refuerza la idea de que en esas relaciones *contra natura* hay algún tipo de penetración por parte de Basa e incluso, como vimos en el epigrama 67 (*pedicat*, v. 1; *dolat*, v. 3), también lo hay por parte de Filenis y por parte de Megila en el *Diálogo de las heteras*, pues cuando Leena le pregunta: «¿...tienes lo que los hombres tienen y actúas con Demonasa como los hombres?»; Megila le respondió: «no lo tengo, Leena, replicó, ni puñetera la falta que me hace; tengo yo una manera muy especial y mucho más gratificante de hacer el amor; lo vas a ver». A este respecto, hay diferentes teorías: unas apuntan que la penetración se haya perpetrado mediante un *ólisbos*, un consolador, o por medio de un clítoris anormalmente grande capaz de realizar dicha acción⁷.

Como hemos dicho previamente, tanto Filenis como Basa, como Megila tienen comportamientos «depravados», un adjetivo que también puede adjudicárseles a Maura y Tulia, dos nombres pertenecientes a una sátira de Juvenal, por el desdén que muestran hacia lo divino, hacia lo *fas*, lo que es lícito y permitido por ley divina, pues, como vamos a poder comprobar, en su embriaguez —en Roma no se solía permitir que las mujeres bebieran, aunque esa norma se fue haciendo más laxa con el tiempo, siempre fue un estigma para una mujer honesta—, pierden el sentido de lo que están haciendo y se entregan al desenfreno:

Ve ahora y duda de la mueca de desdén con que inhala aire Tulia, de lo que dice Maura, hermana de leche de la célebre Maura, cuando pasan a la vera del viejo altar de la Castidad.

De noche detienen aquí sus literas, hacen pipí aquí y cubren la estatua de la diosa con largos chorros, y se montan la una a la otra, y ejecutan los movimientos con la Luna por testigo. [...]

6. Trad. Estefanía, 1991: 90-91.

7. Martos Montiel, 2001: 7-16.

Conocidos son los secretos de la Buena Diosa, cuando la flauta estimula las caderas y las ménades de Priapo se dejan llevar a un tiempo, como drogadas, por el cornetín y el vino, y hacen girar su melena, y aúllan. ¡Oh qué gran ardor de jodienda entonces en aquellas mentes, qué gritos cuando palpita el deseo, qué enorme torrente aquel de vino añejo a lo largo de sus piernas borrachas! Saufeya reta a las chicas de los chulos apostándose una corona y se alza con el premio, debido a su cadera ondulante. (ivv. 6, 306-322)⁸

En esta sátira, Juvenal relata las acciones de las mujeres en las festividades de la *Bona Dea*, a la que solamente podían acudir las matronas romanas y, como podemos comprobar de la traducción, se trata de actos lujuriosos, impropios de mujeres nobles y con una gran carga obscena y grotesca al mismo tiempo. Es necesario recalcar la relación que Juvenal establece entre estas mujeres que se dan placer entre sí y que se entregan al vicio con las ménades, que, en palabras de Pierre Grimal (1991: 348) son: «—“las mujeres posesas”— son las bacantes divinas, que siguen a Dioniso. Son representadas desnudas o vestidas con ligeros velos, que apenas ocultan su desnudez; llevan coronas de hiedra [...] tocan la doble flauta o el tamboril entregándose a una violenta danza». A partir de esta breve descripción, podemos observar parecidos entre las matronas romanas, que deseaban ganar la corona, que se emborrachan, que orinan encima de las estatuas y copulan entre sí, con las ménades, mujeres llenas de desenfreno y gran pasión sexual que formaban parte del cortejo del dios de los excesos, entre ellos el vino y el sexo.

Para finalizar, vamos a intentar hacer un vaciado de todo lo que hemos podido extraer de los textos. En primer lugar, queda constataado que el estereotipo de mujeres que tienen relaciones sexuales lésbicas entre sí proviene de dos puntos geográficos griegos

principalmente: Lesbos y Esparta. ¿Por qué? Porque se trata de sociedades en las que mujeres gozaban de unas libertades que no se daban en el resto de Grecia; dato del que se tiene constancia gracias a los restos arqueológicos y manuscritos, aunque, claramente, no hemos nombrado todos los casos en que aparece, de forma implícita o explícita, la mención a estas⁹.

Por otra parte, está la siguiente cuestión: ¿es verídica la descripción que se da de las *tribas*? Posiblemente no, puesto que la mayoría de autores que escriben sobre el lesbianismo son hombres y, como hemos podido comprobar, suelen referirse a las conductas lésbicas como algo *contra natura*, depravado, ilícito (*nefas*) y desenfrenado; sobre todo por atacar los cimientos en los que se sustentaba la urbe. Además, tenemos la cuestión de que el pensamiento romano del lesbianismo coincide a la perfección con el pensamiento griego sobre el mismo, como se ha demostrado con la relación de los testimonios de Luciano de Samosata, un autor griego, con los de Marcial y Juvenal, autores latinos.

Así pues, vamos a concluir este apartado con las palabras de Eva Cantarella (1991: 220-221) sobre este asunto:

Amando a otras mujeres, ellas usurpan una prerrogativa masculina: la de dispensar el placer. No es una casualidad, creo yo, que los hombres romanos imaginasen las relaciones entre mujeres como una innatural y casi caricaturesca reproducción de las relaciones heterosexuales. [...] En la imaginación de los romanos, la homosexualidad femenina no podía ser más que el intento de una mujer de sustituir a un hombre, y de otra mujer de obtener de la relación homosexual, de modo completamente antinatural, el placer que solo los hombres podían proporcionar. [...] la culpa más grave que cometen las tribades es la de creer poder prescindir de los hombres.

8. Trad. Segura Ramos, 1996: 72.

9. Cantarella, 1991: 218.

Eran mujeres que rechazaban la norma fundamental que presidía entre sexos. [...] Eran mujeres que ponían en duda la norma según la cual sólo los hombres podían mandar y dominar el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Asociación Cultural CulturaClásica.com (1999-2003): Léxico erótico latino. Recuperado de <https://bit.ly/3p3qJNy> (30/10/2021, 16:00)
- Cantarella, Eva (1991): *Según natura: la bisexualidad en el mundo antiguo*; trad. de María del Mar Llinares García. Madrid: Akal, D.L.
- García Romero, Fernando (2005): "El cuerpo del atleta en la Antigua Grecia", *Bitarte: Revista cuatrimestral de humanidades*, Año 12, Nº 37, pp. 45-58.
- Juvenal, Decio Junio (1996): *Sátiras*; trad., estudio introductorio y notas de Bartolomé Segura Ramos. Madrid: CSIC, 1996.
- Luciano de Samosata (1992): *Obras IV*; trad. y notas de José Luis Navarro González. Madrid: Gredos S. A.
- Marcial, Marco Valerio (1991): *Epigramas completos*; ed. y trad. de Dulce Estefanía. Madrid: Cátedra D.L.
- Martos Montiel, Juan Francisco (2001): "Homosexualidad femenina en Grecia y Roma", *Orientaciones: revista de homosexualidades*, Nº 2, pp. 37-54.
- Montero Cartelle, Enrique (1991): *El latín erótico: aspectos léxicos y literarios*. Sevilla: Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- Pomeroy, Sarah B. (1999): *Diosas, ramera, esposas y esclavas (mujeres en la Antigüedad clásica)*; trad. de Ricardo Lezcano Escudero. Madrid: Akal, D.L.
- (2002): *Spartan Woman*. New York: Oxford University Press Inc.

CURRÍCULO

Ariadna Gabriela Carlos González (Santa Cruz de Tenerife, 1997) es graduada en Estudios Clásicos por la Universidad de La Laguna. Hace dos años estudió el Máster en Formación del Profesorado y un curso de Profesor de Español para extranjeros. En la actualidad está realizando el Doctorado dentro del Ámbito de Arte y Humanidades.

FRAGMENTOS DE IDENTIDAD CANARIA. EL «TEXTO EN EL TEXTO» COMO RECURSO RETÓRICO EN EL PROCESO DE REDEFINICIÓN PRESENTE EN *CALIMA Y LAS ESPIRITISTAS DE TELDE*¹

Virginia Martín Dávila
Universidad de La Laguna

RESUMEN

En las obras literarias que conforman la *Nueva Narrativa* Canaria encontramos una gran afluencia de símbolos vinculados a la identidad canaria: *Fortunatae Insulae*, la Atlántida, San Borondón, los guanches, la migración, etc. Entre los recursos retóricos empleados por esta generación destaca el uso del «texto en el texto», que permite a estos autores confrontar los símbolos que históricamente se han vertido sobre las Islas con una visión propia, que se encuentra en clara confrontación con el sistema precedente, generando con ello todo un proceso de redefinición de la identidad regional. Lo que nos proponemos hacer es, por medio del análisis de dos obras literarias — *Calima* (1978) y *Las espiritistas de Telde* (1981)—, pertenecientes a la Nueva Narrativa Canaria, ahondar en la nueva generación de sentido que se produce por medio del «texto dentro del texto», a fin de evidenciar los límites y los cambios en los símbolos propios de la identidad de la esfera cultural canaria.

PALABRAS CLAVE: «texto en el texto», redefinición, identidad, Islas Canarias, Lotman.

ABSTRACT

In the literary works that make up the New Canarian Narrative we find a large influx of symbols linked to Canarian identity: Fortunatae Insulae, Atlantis, San Borondón, the Guanches, migration, etc. Among the rhetorical resources employed by this generation, the use of the "text in the text" allows these authors to confront the symbols that have historically been poured over the Islands with a vision of their own, which is in clear confrontation with the preceding system, thereby generating a whole process of redefinition of regional identity. What we propose to do is, by means of the analysis of two literary works —Calima (1978) and Las espiritistas de Telde (1981)— belonging to the New Canarian Narrative, to delve into the new generation of meaning produced by means of the "text within the text", in order to highlight the limits and changes in the symbols inherent to the identity of the Canarian cultural sphere.

KEYWORDS: «text within the text», redefinition, identity, Canary Islands, Lotman.

NEXO¹⁸
artículos

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

Nº 18, año 2022 pp. (47-55)

ISSN: 2341-0027

<https://doi.org/10.56029/NX1847>

1. Trabajo cofinanciado por la Agencia Canaria de Investigación, Innovación y Sociedad de la Información de la Consejería de Economía, Conocimiento y Empleo y por el Fondo Social Europeo (FSE) Programa Operativo Integrado de Canarias 2014-2020, Eje 3 Tema Prioritario 74 (85%).

Una de las características más relevantes de la identidad canaria es su vinculación a la noción de periferia, en el que la situación geográfica que ocupan las Islas, así como su papel como lugar de tránsito entre tres continentes, ha propiciado un proceso de acumulación simbólica, de escritura y reescritura del territorio a lo largo de los siglos. No podemos olvidar que, a nivel cultural, el espacio es uno de los elementos que más pronta significación adquiere, y, una vez cargado de rasgo semiótico, favorece que acontecimientos pueden desarrollarse dentro de él y qué cuerpos se encargarán de ocuparlo. Esta vinculación espacio-sujeto-acontecimiento, objeto de reflexión y de lucha, así como elemento de referencia para aquellos que quieren reivindicar su identidad, ha dado como fruto el que no veamos con extrañeza que aquellas obras literarias que pretenden representar la identidad —o al menos en alguno de sus rasgos— contengan una gran carga semiótica en torno al espacio. Como se hace evidente, esta carga semiótica se encuentra sujeta al devenir histórico y, por ello, ha sufrido cambios.

En las obras de los autores pertenecientes a la Nueva Narrativa Canaria encontramos una potente reflexión sobre el espacio, los isleños y la configuración de la identidad, como ya habían hecho otros grupos generacionales antes. Sin embargo, estos no se contentan con las antiguas formulaciones, hecho que se constata en la forma, sino que adquiere su verdadera relevancia en el plano del contenido. El cuestionamiento del significado identitario les lleva a reescribir, ironizar, teatralizar e incluso desechar símbolos que tradicionalmente han sido vinculados con la canariedad, generando con ello una escisión en el sistema.

Jorge Rodríguez Padrón en *Una aproximación a la Nueva Narrativa Canaria* reflexiona sobre cuáles son las características de estas las letras canarias, cuáles son los impedimentos con los que se ha encontrado y la vigencia de los temas y los enfoques empleados. El afamado crítico rechaza

las características literarias que tradicionalmente se han planteado como canon:

[...] si seguimos considerando como notas consustanciales de lo *canario* el aislamiento, el cosmopolitismo, el sentimiento del mar, un cierto deje melancólico y saudoso, y convenimos que ésas son las notas que deben diferenciar un arte y una literatura nuestros, no saldremos del mismo círculo vicioso, como tampoco nos liberaremos de domésticas limitaciones si seguimos tercamente empeñados en considerarnos un retazo geográfico e histórico cuyo híbrido origen no logra aportar ningún punto de partida válido para iniciar una labor creadora. No debe ser propósito de nuestra literatura definirnos, sino que debe explicarnos; explicar esa relación con el medio, y el porqué de su problemática respecto a él. (1895: 31)

Es en esta generación que ese intento de explicar «por qué» comenzó a desarrollarse en textos con un potente aparato experimentalista, destacando el uso del *collage* o la prosa poética como recursos predominantes. Para, posteriormente, ser desarrollada por algunos de estos autores con formas más cercanas a la narratividad, proponiendo textos con un alto grado de barroquismo, pero que mantienen los recursos que acabamos de señalar. Dentro de estos juegos intratextuales, la construcción retórica del «texto dentro del texto» toma especial relevancia. Generalmente empleado como elemento de confrontación entre discursos², coloca a los lectores en un espacio abierto a la redefinición identitaria, desde la ironía, la parodia o la teatralización, permitiendo a estos escritores realizar un ejercicio de autodefinición cultural.

2. Lotman señala, en *Cultura y explosión* (2013 [2010]), respecto al empleo de esta construcción retórica que: «El pasaje de un sistema de comprensión semiótica del texto a otro en un límite estructural cualquiera constituye, en este caso, la base de la generación de sentido» (101).

Lo que nos proponemos hacer es, por medio del análisis de dos obras literarias de autores pertenecientes a la Nueva Narrativa Canaria, ahondar en la nueva generación de sentido que se produce por medio del «texto dentro del texto», a fin de evidenciar los límites de la esfera cultural que estamos analizando, ya que: «La actualidad de los límites queda puesta en evidencia justamente en su movilidad, por el hecho de que el mudar de orientación hacia este o aquel código cambia también la estructura de los límites» (Lotman, 2013 [2010]: 101).

Entre el conjunto de obras que se escriben dentro de la denominada *Nueva Narrativa Canaria* hemos escogido dos como muestra de la crítica al sistema cultural predominante, a saber: *Calima*, de J. J. Armas Marcelo, publicada en 1978, y *Las espiritistas de Telde*, de Luis León Barreto, 1981. Las dos obras fundamentan la ficción narrativa en hechos reales: la primera, el secuestro de Eufemiano Fuentes en 1976; la segunda, el asesinato ritual de Aurelia Valido Calixto en 1930.

Los dos autores utilizan como base de sus historias hechos que conmocionaron a la sociedad canaria para crear un *collage* en el que las voces de los personajes y el narrador se entremezclan con textos de diversa procedencia, creando una compleja trama de «textos dentro de textos». La trascendencia de este recurso retórico es expuesta por Lotman de la siguiente manera:

La unión retórica de «cosas» y «signos de cosas» (*collage*) en un único conjunto textual genera un doble efecto, donde destaca al mismo tiempo tanto la convencionalidad de lo convencional como su autenticidad incondicional. En función de «cosas» (*realia* tomadas del mundo externo, y no creadas por la mano del autor) pueden aparecer documentos-textos, cuya autenticidad, en el contexto cultural dado, no se pone en duda. (2013 [2010]: 105-106)

Este recurso inteligentemente usado por Armas Marcelo y León Barreto es el que sirve como fundamento para generar el

proceso autodescriptivo. Es decir, por medio del *collage* y del «texto dentro del texto» consiguen generar una construcción retórica con un nivel de «autenticidad» que les permite introducir toda una corriente crítica con la tradición identitaria, de la que se pueden deducir los elementos del proceso autodescriptivo; eco de la explosión que ha tenido lugar y materializado en el nuevo sistema democrático.

Por ello hemos considerado conveniente extraer algunas de las relaciones entre el sistema de signos y la *signicidad* que se desarrollan en estas obras y que nos permiten desarrollar una serie de parámetros que estarían en estrecha relación con la nueva generación de sentido que se está desarrollando en torno a la esfera cultural.

Armas Marcelo coloca la acción de su novela en el archipiélago de *Inla* —«*Inla* no es más que la deformación fonética, documentada en Canarias, del término *isla*» (Rodríguez Padrón, 1895: 248)—, nombre tras el que el autor redenomina a las Islas Canarias, aunque nunca oculta que es de ellas de las que se está hablando, sobre todo de Gran Canaria, a la que se refiere como la *Inla*, lugar en el que desaparece Laureano Locca, un industrial tabaquero con gran influencia. *Inla* se encuentra constantemente azotada por la calima, fenómeno meteorológico que da nombre al libro y al que se le atribuyen gran parte de las fatalidades que acontecen en la isla.

Es la calima. Ese viejo polvo africano que ha ido enmoheciendo las voces isleñas hasta hacerlas enloquecer, hasta volverlas afónicas hacia la desesperanza, carraspera firmemente incrustada en la esencia de *Inla*, desde el principio de los siglos, desde antes de la conquista (a la que se achacan todos los males) hasta hoy mismo, [...] (Armas Marcelo, 1978: 25)

Esta imagen entra en conflicto con la que tradicionalmente se ha dado de Las Islas desde la conquista por Europa, que sería la siguiente:

[...] allá tienen una temperatura de veintidós grados centígrados, los pronósticos auguran un buen disfrute de las playas en los días inmediatos, como es tradición en las Islas de la Fortuna desde el fondo mismo de su historia; [...] (León Barreto, 1981: 59)

Según expone Plinio en el libro IV de su *Historia Naturalis, Fortunatae Insulae* eran unas islas que se encontraban en las costas africanas que gozaban de buen tiempo y en las que sus habitantes podían vivir y alimentarse sin enfuerzo: un paraíso terrenal. Un mito que fue rápidamente relacionado, nada más recalar los europeos en sus playas, con las Islas Canarias.

La visión que expone Armas Marcelo no solo es crítica con este mito, sino que es diametralmente opuesta. La calima ha llevado a la *Inla* a su perdición, la ha hecho inhabitable y los isleños no tienen otro remedio que partir de sus costas en busca de la supervivencia:

La calima, cumpliendo el mandato coránico de ir secando las tierras que Al Fasi profetizara como suyas, de ir obligando a los nativos a levantar bártulos, [...] huir hacia el centro del Atlántico en simples chalupas, escapar a vela hacia otras zonas menos desérticas, [...] quedarse allá, lejos de la calima encargada de recuperar para el desierto el archipiélago evadido durante siglos como hijo pródigo, la tierra insular que vivió durante más de cinco siglos de espaldas a él, [...] (Armas Marcelo, 1978: 25)

Esta representación de espacio insular como un lugar hostil, seco, cargado de infortunio y del que sus habitantes deben huir, no es simplemente una imagen propia de Armas Marcelo —ya que se encuentra latente en las dos obras escritas con anterioridad a *Calima* —*El camaleón sobre la alfombra* (1974) y *Estado de coma* (1976)— y en las dos escritas con posterioridad, ubicadas en la mítica

Salbago, lugar en el que se desarrollan *Las naves quemadas* (1984) y *El árbol del bien y del mal* (1985)—, sino que también la encontramos en la generación de vanguardistas canarios. No es casual que el primer paratexto que encontramos en la novela sea de uno de estos escritores, «“Esta isla lejana, en la que ahora vivo, es la isla de las maldiciones.” Agustín Espinosa» (Armas Marcelo, 1978: 11). Lejos de ser una simple relación entre este escritor con una generación precedente, se convierte en un trasunto de la Nueva Narrativa Canaria

[...] en la altura más destacada de la isla, en la atalaya desde donde se aprecia que ésta es una semiesfera cuarteada por las torrentías y enhebrada de picachos donde ya no crece el codeso ni el tagasaste ni la vinagrera ni la sabina ni el barbusano [...] porque Tamarán está maldita y el dios de la lluvia no trae las nubes de vientre negro que, en cambio, revientan mar adentro, y por eso malvive el pinar de las repoblaciones que intentan borrar el carácter sahárigo de las estepas donde floreció la antigua laurisilva. (León Barreto, 1981: 67-68)

En el caso de *Las espiritistas de Telde*, este carácter maldito de la isla se va construyendo conforme el personaje principal se interna en sus investigaciones sobre la isla. Recordemos que Enrique López solo se encuentra de paso, al contrario de lo que sucede con Jano, protagonista de *Calima*, que es un isleño que desea abandonar *Inla*. La nueva interpretación de la esencia de La Isla se muestra en su nombre, Tamarán, en la obra de León Barreto, e *Inla*, en la de Armas Marcelo, dejando constancia de la ruptura con la sémica de Gran Canaria como una de las *Fortunatae Insulae*, arrastrando con ello todo el aparato identitario anterior. Frente a Gran Canaria, aparece *Inla* o Tamarán, que retrata la verdadera identidad de la isla, que muestra la experiencia vivencial de los

isleños, la sensación de ahogo, de estar a la intemperie en medio del océano y con ella la necesidad de abandonar la isla.

Esta sensación de desasosiego se nos muestra, en *Las espiritistas de Telde*, vinculada a las creencias religiosas y el mestizaje que en la obra se emplean para mostrar la configuración poblacional de las islas y la visión que se tiene de estas desde otras partes de la geografía nacional: «[...] Y sabes que allí, como en Galicia, hay una verdadera cultura popular en torno al curanderismo y los asuntos de brujas» (León Barreto: 1981, 44) le comenta el director del periódico a Enrique López antes de enviarlo a Gran Canaria.

Sin embargo, la configuración demográfica de Las Islas no es la única explicación que da esta generación a la idiosincrasia religiosa:

Se precisa el milagro, la gente recurre a la magia cuando se siente agobiada por el pulso de la realidad, y ello ocurre con frecuencia. En Canarias hay una tradición de aparecidos, luces de ánimas, curanderos y brujas sanadoras, [...] (León Barreto: 2015, 199)

La aparición de brujas, santeras y rituales es una constante en *Las espiritistas de Telde*, como ya hemos señalado en otro lugar (Martín Dávila: 2021, 140), estos elementos vinculan las creencias en las islas con el flujo migratorio, mostrando el carácter mestizo de las formas de religiosidad:

Decían las décimas que hasta las monjas enloquecieron, abjuraban de Cristo y se entregaban al Señor de las Tinieblas en el Llano de las Brujas, donde se encontraban con viejas que cruzaban el Atlántico desde La Habana y desde Cádiz; de todos los pueblos llegan alzadas en sus pírganos, sus cuerpos brillantes de aceite, para revolcarse en estos llanos donde crecía el centeno, a la entrada de Guayadeque

De Canarias somos,
de la Habana venimos;
no hace un cuarto de hora
que de allá salimos.
Racimos de uvas,
racimos de moras,
¿quién ha visto dama
bailando a estas horas? (León Barreto: 1981, 164)

Un elemento fundamental en la configuración de la identidad de las islas es la vinculación entre Canarias y América. La migración constante entre estos territorios ha producido no solo un simple tránsito poblacional, sino el intercambio de grandes fragmentos culturales. Dentro de este sistema toma especial relevancia la figura del «retornado» como conocedor de información privilegiada tras su vuelta del continente, hecho que también se representa en la novela:

Hablaron los cronistas de las teorías que algunos emigrantes desalmados importaban del vudú y la macumba, de los cultos africanos que aprendieron en las Antillas y desde allí fueron traídos por seres que sembraron en la isla la semilla de la fe errada, por lo que hay que castigar a los instigadores del mal, a los que corrompen a cuerpos que sin duda carecen de la noción de la realidad, [...]. (León Barreto: 1981, 129)

Sin embargo, la persecución y el castigo a las creencias religiosas no solo se produjo durante la etapa inquisitorial. Recordemos que durante la dictadura franquista la Iglesia, como institución, jugó un papel determinante dentro del Régimen como elemento de represión. En torno a esta cuestión podemos leer en *Calima*:

[...] la cruz, como un símbolo que se ha querido por todos los medios eternizar, [...] cobra toda su dimensión de destino, [...]; cruz: símbolo, ancla, espada, victoria, [...] columna mística en el mismo centro de la

patria, erguida sobre su vientre horadado por ella misma, [...] (Armas Marcelo, 1978: 90)

La crítica que realizan estos autores al sistema dominante anterior se resuelve con la reivindicación en la esfera artística de aquellos elementos vinculados a la religiosidad que han sido reprimidos y castigados. En este caso, la vinculación con el sistema cultural, no solo supone una ruptura, sino una apuesta por la recuperación antropológica e historiográfica de las fórmulas de religiosidad de Las Islas.

La migración, la diáspora por el Atlántico que encontrábamos en la cita anterior: «[...] obligando a los nativos a levantar bártulos, [...] huir hacia el centro del Atlántico en simples chalupas [...]» (Armas Marcelo, 1978: 25) surge la idea del retorno y, con ella, la recuperación del origen:

[...] cuando ya los pioneros habían trasmutado su sangre con las poblaciones sajonas dando así una nueva raza de señores añorantes de su genealogía, por lo que muchos años después se plantaron en la isla algunos eruditos con el encargo de reconstruir el pasado de aquellos linajes extraviados en el tiempo, [...] tras padecer la decepción de que no hay un mal castillo que llevarse piedra a piedra: sólo ruinas de las haciendas, desechos de las ermitas donde tapiaron los cadáveres del cólera y de la fiebra [sic.] amarilla [...] (León Barreto, 1981: 106)

La imposibilidad de recuperación del origen no solo se encuentra en aquellos que han abandonado las islas, sino en sus habitantes.

[...] investigaciones tardías que deciden con rapidez procedencias, apellidos, orígenes veraces de bucaneros, piratas, corsarios, negreros [...] o simples esclavos de procedencia desconocida cuyas venas se pierden en la letra

indescifrable de los legajos archivados en las estanterías de las bibliotecas clausuradas, dispuestas al olvido [...] pasado que quieren, una vez liquidado el imperio, hoy recomponer a toda costa en ensueños momificados [...] (Armas Marcelo, 1978: 16)

Estas críticas a la recuperación del origen son llevadas hasta el extremo de la ironía, e incluso la frustración, cuando se encuentra vinculado a la cultura prehispánica, tanto dentro de sus obras literarias: «—Un pueblo triste y lamentoso que canta las cenizas de una raza de gigantes de cabellos de oro y hombros de hierro, una raza que nunca existió [...]» (León Barreto, 1981: 146); como en sus obras ensayísticas:

[...] cuando somos exactamente ese algo que no queremos ser: hijos de los conquistadores del Archipiélago, españoles en todo, por los cinco costados, incluso en el alma insular que quiere negar quien es y que somos lo que realmente somos. Nos sobran, pues, mitos sagrados (San Borondón, la Atlántida, Hércules, Guayarmina). Nos sobran en nuestra historia de los siglos, gobernadores, civiles y militares. (Armas Marcelo: 1994, 50-51)

Frente a la construcción del modelo identitario anterior que pregonaba el origen de los canarios, ya fuera de procedencia aborígen o enraizados con las más nobles familias de la Península, la *Nueva Narrativa Canaria* genera un modelo en el que se reivindica el valor del mestizaje, en el que se critican los estudios sesgados sobre los aborígenes o el retorcimiento de árboles genealógicos según convenga. La ruptura que genera estas críticas pone en cuestión ya no solo al modelo anterior, sino también a la deriva constitutiva de identidades nacionales fundamentadas en la premisa «Hombres nobles en tierras nobles».

La desmitificación a la que ha sido sometida la tierra y el origen en estas obras,

la ruptura con el paradigma identitario anterior, la reescritura del material simbólico y el proceso autodenominativo al que se llega se encuentra relacionado con la temática de las obras. Actos criminales desarrollados en el «paraíso» que conmocionan a una sociedad que no sabe que entre ellos también habitan monstruos; sin embargo, estos autores presentan toda una red de relaciones en sus obras que, lejos de situarse en la excepción, se instala en la norma.

Estas críticas a la sociedad canaria están focalizadas en sus estamentos más altos, que llegaron a las islas buscando beneficios económicos, elemento que caracterizará su papel en la historia de Canarias desde la colonización.

Los controles de los lealdores certificaban, año tras año, la benignidad de los azúcares, las mieles y remieles, las confituras y conservas de los ingenios [...] y, al poco vinieron mercaderes de Génova a competir con los de Amberes, y la isla fue una red de ingenios donde se amasaban las primeras fortunas. Al cabo de pocos años se concertaron los matrimonios, que fueron base de los mayorazgos y mayoríos de Tenerife, Gran Canaria y la isla de La Palma [...] (León Barreto, 1981: 106)

La historia de la familia Van der Walle sirve como pretexto para la revisión histórica que se desarrolla en la novela, generadora de la nueva semantización de la identidad, de la redefinición. El asesinato ritual de Ariadna Van der Walle, sirve de excusa para establecer un diálogo entre el escritor y el pasado de las Islas, que tiene como resultado una lectura del presente y una proyección hacia el futuro. La maldición que pesa sobre Tamarán reaparecerá en las dos obras escritas con posterioridad a *Las espiritistas de Telde: La infinita guerra* (1985), obra que se sitúa en el contexto de la Guerra Civil, y *Los días del paraíso* (1988), obra situada en el presente del autor, donde habla sobre las

presiones del sector turístico en las islas para ocultar asesinatos.

La construcción retórica de «el texto dentro del texto» que comienza con la base argumental del hecho real incluido en la ficción y que se alimenta de citas, de símbolos, de intertextualidad y de paratextualidad tienen su fundamento en la explosión, en el incremento de la informatividad generando el proceso de redefinición.

En *Calima* encontramos la misma intencionalidad en el uso de esta construcción retórica. La corrupción, el expolio, el tráfico de influencias que perpetran las clases altas, son los verdaderos enemigos de la *Inla*, que desde el comienzo de la novela se identifica con un portaaviones:

Un inmenso portaviones el archipiélago de Inla, soterrado, aparentemente pacífico, anclado en la soledad señalada junto al vértice oriental del océano antaño tenebroso, la cara abierta al sol perenne y a la brisa amable del alisio que a veces alcanza a bañarlo; aparentemente dormita solitario el archipiélago de Inla, como si nadie (hasta hoy) hubiera descubierto su formidable emplazamiento logístico, pero (en realidad) materia reservada, puesta en voluntaria cuarentena intemporal, sostenida en olvido, cuarto menguante marginado a conciencia, borrado del mapa, oculto, expurgado. (Armas Marcelo, 1978: 16)

El secuestro de Laureano Locca sirve de excusa al autor para hablar de su presente, el último de los textos incluidos en la obra es «Arreglo de España-OTAN» donde se notifica que el archipiélago de *Inla* albergará bases militares. De nuevo la trama de manipulaciones y extorsiones que se desarrollan en torno al secuestro de Locca sirve como reflejo de la historia de Canarias:

[...] la isla como un ejemplo clásico de imagen difuminada de una clase social

en deterioro vertical y definitivo que, en el momento de perder el mando que ostentaron por los siglos de los siglos, Amajuge, sería la primera en reclamar la rotura de amarras, una clase social nacida y ennoblecida en el archipiélago de Inla, traída aquí por las corrientes de los mares de la piratería para terminar sumándose en esa contingencia actual de incapacidad irreversible para sucederse, para perpetuarse en el mando del archipiélago, de las tierras de Inla [...] (Armas Marcelo, 1978: 109)

La crítica a la identidad histórica puesta en marcha por Armas Marcelo en *Calima* surge de la consideración de la apropiación de esta por parte de las clases dirigentes, que la han malversado para favorecer sus intereses, así, en su artículo «Las islas, en la distancia y el olvido», podemos leer:

En el folclore barato, el seguro de sol, la postal turística y el llanto incomprensible de la distancia y el olvido, el hecho diferencial de la insularidad ha sido secuestrado sistemáticamente y exhibido como un hacha de guerra sacral, carnavalesca y chantajista frente al Estado, frente a Madrid, por esas mismas clases dirigentes, torponas y pésimamente acriolladas, usurpadoras de los verdaderos intereses de los pueblos canarios y del archipiélago entero, cada vez que vieron peligrar sus privilegios de casta [...] (1996: 137)

Esta visión política se resuelve en la esfera artística con elementos rupturistas y reformuladores del sistema precedente. El recurso retórico de «el texto dentro del texto» se torna relevante para la creación artística en la *Nueva Narrativa Canaria* ya que les permite la vinculación entre el pasado y el futuro. El proceso de redefinición que se genera nunca llega a culminar en un sistema que elimine al opuesto, sino que propicia la reconfiguración de los elementos del sistema anterior. Quizás es por esa falta de ruptura total del sistema, que muchos canarios se siguen preguntando:

[...] ¿no era él, la trayectoria de su persona, la tipificación del aislamiento tópico del archipiélago, el reconocimiento y la frustración de una tierra que había insuflado, a través de los siglos, ese sentimiento de inseguridad en sus habitantes?, ¿o era mejor, más precedente hurgar en la médula de sus gentes, activas langostas del desierto ellos mismos, examinar torvamente las caras reseca de los isleños y gritar, como el pintor Millares, qué tierra más bella para una mala gente que la habita? (Armas Marcelo, 1978: 112-113)

BIBLIOGRAFÍA

- Armas Marcelo, J. J. (1974). *El camaleón sobre la alfombra*. Plaza y Janés, Barcelona.
- _____ (1976) *Estado de coma*. Plaza y Janés, Barcelona.
- _____ (1978). *Calima*. Sedmay Ediciones, Madrid.
- _____ (1984). *Las naves quemadas*. Plaza y Janés, Barcelona.
- _____ (1985). *El árbol del bien y del mal*. Alfaguara, Madrid.
- _____ (1994). *Propuestas para una literatura mestiza*. Tauro, Canarias.
- _____ (1996). *Tal como somos*. Espasa Calpe, Madrid.
- León Barreto, L. (1981). *Las espiritistas de Telde*. Editorial Prometeo, Valencia.
- _____ (1985). *La infinita guerra*. Editorial Planeta, Barcelona.
- _____ (1988). *Los días del paraíso*. Editorial Orígenes, Madrid.
- _____ (2015). *La Literatura y la vida*. Editorial Mercurio, Madrid.
- Lotman, J. (1993) *Cultura y explosión*. Traducción de Delfina Muschietti. Gedisa, Barcelona: 2013.
- Martín Dávila, V. (2021). «Identity and the fantastic in *The spiritists of telde*» en Mario-Paul Martínez Fabre y Fran Mateu (eds.). *Breaking fantastic*. pp. 134-147. Asociación de desarrollo y difusión del género fantástico «Unicornio negro», Elche.

Plinio Segundo, C. (2010). *Historia Natural*. Trad. de F. Manzanero Cano. Gredos, Madrid.

Rodríguez Padrón, J. (1985). *Una aproximación a la nueva narrativa en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, España: Aula de Cultura de Tenerife.

CURRÍCULO

Virginia Martín Dávila es Licenciada en Filosofía (ULL) y Graduada en Español: Lengua y Literatura (ULL). Actualmente es directora de *Nexo. Revista Intercultural de Arte y Humanidades* de la Sección de Estudiantes y Jóvenes Investigadores y Creadores del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias (IEHC) e Investigadora Predoctoral del Grupo de Investigación en Estudios Semióticos Aplicados de la Universidad de La Laguna (GIESA). Se encuentra realizando el doctorado en la Universidad de La Laguna, en la que trabaja como Personal Docente e Investigador en formación (FPI ACIISI).

DE UN TIEMPO ETERNO:

La memoria de *Por el gran mar*

Reseña de Antonio José Bellido Castro

Datos de la obra:

Autor: Andrés Sánchez Robayna

Título: *Por el gran mar*

Editorial: Galaxia Gutenberg

Primera edición: 2019

ISBN: 9788417747176

NEXO¹⁸
Reseña

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

Nº 18, año 2022 pp. (57-59)

ISSN: 2341-0027

<https://doi.org/10.56029/NX1857>

Sobre el mapa de la literatura canaria han existido numerosos núcleos, no solo de poetas, sino de enclaves líricos a los que rendir culto. Desde una tradición clásica de los Siglos de Oro, hasta la neblina que produce el halo de la muerte en las vanguardias, la poesía de la iconografía de las islas ha perdurado en la retina, durante el transcurso del tiempo. La identidad canaria se ha mantenido pese a los traslados y exilios de los poetas, eternizando su visión de las islas en forma de versos.

Andrés Sánchez Robayna no ha abandonado la estela del recuerdo de las islas en la poesía de su último libro: *Por el gran mar* (2019). Ciertamente es que la poesía de Sánchez Robayna ha dividido a la crítica dada su difícil clasificación, como ya apuntaba Nilo Palenzuela en la década de los noventa: «En efecto, las atribuciones de la obra de Andrés Sánchez Robayna al neocubismo, neopurismo, minimal, poesía del silencio, muestran la incertidumbre ante una obra de difícil clasificación [...]» (1993: 10). Partimos por tanto, de un recorrido de difícil asimilación, puesto que *Por el gran mar* plantea algunos de los signos poéticos de Sánchez Robayna dentro de una 'poesía en movimiento', en contraposición con algunas de las otras obras del poeta en las que se ha tendido a una completa innovación.

Desde su inicio con *Tiempo de Efigies* (1970), la producción de Sánchez Robayna se ha debatido entre la significación de la materia poética y el testimonio. Las fases de su poesía enmarcan una nueva reflexión latente en *Por el gran mar*, donde se perciben los ecos de sus anteriores publicaciones¹. En su última obra, la fragmentación de algunos versos viene marcada por la intención de una nueva creación paisajística, como ya hiciera en *La roca* (1984), así como la inmanencia de la materia a la que divide en significados. Podemos hablar, por tanto, de la consecuencia de una pluralidad poética reunida en un único trabajo.

1. No solo nos referimos a las obras de carácter poético, epicentro de la producción del autor, sino a su traducción de los *haikus* de Mashaoka Shiki titulada *Haikus y kakis* (2021). Existen reminiscencias de la investigación del autor en los haikus dentro de *Por el gran mar* dada una de las características básicas del clásico poema japonés: la anatomía de un momento preciso.

Precisamente, de esa 'poesía en movimiento' que citábamos antes, es de donde confrontan las primeras manifestaciones poéticas del autor: por un lado, el sonido y movimiento constante que nos evocan los primeros versos del poema: «Una ola / se desliza, contéplala, / una ola / en la tarde que muere / en el sosiego» (2019: 9); y por otro, los itinerarios más relevantes del poeta. Por el gran mar no solo acude al sonido y a los iconos de los que se ha nutrido la poesía de las islas, sino que además ha mantenido la esencia de la conceptualización, la poesía metafísica y la impronta del propio autor, lo que nos remite de nuevo a las palabras de Palenzuela ya citadas, en la que alude a una «difícil clasificación». Asimismo, el deslizamiento poético al que están sometidos los objetos habla no solo de una captación del instante que reflejan los versos, sino de la dotación de un sentido propio.

La poesía de Andrés Sánchez Robayna ha pivotado sobre diferentes formas materiales en las que convergen múltiples sentidos. Así como para el autor la roca «cierra acaso, a mi ver, un arco de escritura poética» (1993: 8), quizás en un sentido muy cercano a la apreciación que sentía por ella Miguel de Unamuno en su poesía, aparecen nuevos elementos dispuestos de manera regresiva, transportando no solo al autor sino también al lector, hacia tiempos repletos de vitalidad; esto sucede, por ejemplo, con los mangos, ya que el autor los evidenciará relacionados con aspectos puros del día o de instantes concretos de su vida: «Yo venía / por el camino de callaos / el sol de la mañana atravesaba / los mangos, el verano / envolvía la tierra roja, seca. //» (2019: 15).

Así pues, Por el gran mar representa una unión de lo movedizo con la pureza del concepto, delimitada de una forma en favor de la visión del poeta. Sus poemas son un recorrido que podríamos situar como punto de partida y final en la eternidad, como bien simboliza lo imperecedero de la roca, mantenida desde las líneas de Empédocles en las

que se detiene el autor (2019: 25), hasta esa «roca desierta del final» (2019: 93).

Si tuviéramos que hablar de alguna de las premisas básicas o «tañidos» que dejan en la memoria del lector el recuerdo de los poemas, hablaríamos de las manifestaciones de la eternidad. Por el gran mar concentra la eternidad en los recuerdos, en la vista atrás, en la pérdida. El tiempo se ha transformado para perder su identidad, su idiosincrasia. La secuencia de algunos poemas fotografía un momento de evidente manifestación gráfica para hacerse vivo y notorio, así como como la longitud de algo eterno, redimensionando así la materia del signo poético.

Sin embargo, hablar de Por el gran mar como un reflejo únicamente de las islas, no solamente significa acotarlo y empequeñecer su dimensión también es negarle la luz a un poemario en el que las distintas bifurcaciones que proyectan los poemas son inagotables. Si bien la reminiscencia de las islas —o la isla, como apunta en algunos poemas—, sin ser claras localizaciones, abre un abanico de posibilidades dentro de los destinos que parece haber cruzado el poeta: un tabaibal como señal de las Islas Canarias, la Place Saint-Michel de París, o las siglas con las lápidas del año VIII a.C. Todo confluye dentro del tañido (palabra que más se repetirá en el poemario) de la eternidad, del eco del recuerdo.

Sánchez Robayna no solo disecciona un paisaje que será visto en movimiento dada su forma poética, convierte la vivencia en materia poética. Desde el ave que parte y retorna en su retina y memoria, hasta el cielo estrellado de la noche. Poesía del todo, de la muerte, de islas, de vida; pero sobre todo, de un tiempo imperecedero que se mueve hasta quedar anclado en la memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- PALENZUELA, Nilo (1993). *Andrés Sánchez Robayna: la sobreiluminación de la materia*. El castillo estrellado. España.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2019). *Por el gran mar*. España. Galaxia Gutenberg.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2021). *Haikus y kakis*. España. Galaxia Gutenberg.

CURRÍCULO

Antonio Bellido Castro (Santa Cruz de Tenerife, 1996), graduado en Filología Hispánica (2015) y Máster de Investigación en Filosofía (2021) por la Universidad de La Laguna. Actualmente cursa un doctorado por la Universidad de La Laguna sobre el Vizconde de Buen Paso, autor referente de las Islas Canarias durante la Ilustración.

ENTREVISTA A JESÚS HERNÁNDEZ VERANO

Antonio Martín Piñero
Universidad de La Laguna

Biografía: Jesús Hernández Verano estudió en la Facultad de Bellas Artes de Madrid y se licenció en Cuenca, en la Universidad de Castilla La Mancha, donde realizó los estudios de doctorado a mediados de los años 90; desde entonces ha desarrollado una reconocida trayectoria artística. Su obra, presente en las colecciones del Ministerio de Cultura, TEA Tenerife y el INJUVE, ha formado parte de numerosas exposiciones, tanto individuales como colectivas, y también ha colaborado habitualmente con escritores y artistas en numerosas publicaciones y catálogos. Entre sus exposiciones individuales más recientes, destacan «Treno» (2021), en el CIC El Almacén de Arrecife, en Lanzarote; «Rumia» (2019), en la Sala de Arte Contemporáneo SAC de Santa Cruz de Tenerife; «Contravoz» (2018), en la Sala de Artes Plásticas de Las Palmas de Gran Canaria; «Affatus» (2018), en el Museo de Bellas Artes de Tenerife; «Trau/Ter» (2017), en el Ateneo de La Laguna; «Cantos de ceniza» (2015), en el Centro de Arte La Recova. Las exposiciones colectivas en las que ha participado le han dado proyección internacional. Su obra ha sido exhibida en el Proton ICA de Amsterdam, en la Bretangerie de Bruselas, en el Foro Ludwig de Aachen, en las galerías Klaus Braun de Stuttgart, Aktions, de Berlín, Katrin Rabus, de Bremen, y también en María Martín, Garage Regium y La Fábrica, de Madrid, en el Luis Adelantado, de Valencia, así como en las Ferias de arte contemporáneo Artissima de Turín, FIAC, de París o ARCO, de Madrid.

NEXO¹⁸
artículos

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

Nº 18, año 2022 pp. (61-69)

ISSN: 2341-0027

<https://doi.org/10.56029/NX1861>

ANTONIO MP. Parece siempre una cuestión obligada, para quien hace arte en Canarias, preguntarle acerca de cómo influye este carácter isleño en su obra. Como artista que explora los volúmenes que ocupan el espacio de la galería, que dialogan con el entorno, que se fugan de la forma tradicional, ¿crees que el «ser canario» se puede percibir, también, en esta creación? ¿Existe realmente esa huella como algo ineludible o es más bien una elección del artista?

JESÚS HV. *La verdad es que no sabría explicar bien esta pregunta. ¿En qué medida ha influido mi condición isleña para dirigir mi creación artística? Creo que desde el momento en que decido volver a la isla después de un periplo artístico importante: con la formación académica, con exposiciones y residencias artísticas fuera de España, el paisaje físico y humano que me rodea, lo tomo para ser replanteado. Comienzo a dialogar con él y a utilizar la acción de andar como parte de la metodología artística y, como resultado de su práctica, me va a permitir reflexionar sobre mi relación con el paisaje. Propongo el caminar en el territorio como una experiencia directa sobre*



«Rumia» SAC Tenerife (2018)

© Sergio Acosta

la relación cuerpo-territorio-paisaje-memoria. Y cuyo objeto mismo de estudio e investigación me conduce a la huella, en el doble sentido de vestigio y de estado naciente; en él, tanto lo mineral como lo vegetal tendrán igual relevancia. Un lugar atravesado por lo social, tomando lo público e institucional para ponerlos en un plano íntimo, afectivo y crítico. La memoria individual, con su carácter discontinuo, fragmentario, disperso y selectivo, nos es necesaria para decir nuestro presente y esbozar quiénes somos. Y yo lo pongo en circulación con mi bagaje personal, conceptual... Porque hacer arte es crear campos de excitación, de intensidad, experiencias extra-ordinarias. Y para llegar a ello hace falta, aparte de pasión, intuición, disciplina y entrega, aprender a pensar plásticamente.

AMP. Sobre ese objeto del que hablas, muchas de tus piezas las trabajas a partir de tejidos, maderas, ceras, papeles, fotografías... ¿podrías contarnos cómo es tu proceso creativo y el porqué de esos materiales, de su conjunción?

JHV. Mi proceso creativo no lo asimilo como un lenguaje codificado, listo y preparado que se reproduce siguiendo un guion preestablecido. El lenguaje artístico es como un territorio movedizo, como la lava magmática, que se va desplazando porque se va renovando, puede expresar distintas cosas, distintas sensaciones, pensamientos amplios, es personal porque cada uno puede tomarlo como suyo, interpretarlo a su manera y utilizarlo como transmisor o como simple expresión de la conciencia más íntima. La obra está abierta siempre, el arte como actividad intelectual



Instalación «Trau/Ter» Ateneo de La Laguna (2017)

© Sergio Acosta

antes que como una serie de conocimientos técnicos, como apuntaba Duchamp. Parto de la reflexión profunda, la capacidad de llegar al origen de las cosas, para desnudar, completar conceptos, apilar sensaciones: el tiempo, el silencio, la alteridad, la memoria, el deseo. Poseen estos materiales que describes esa capacidad de condensar: ceras, pigmentos, oro, sábanas, papel, madera, bronce, espejos, caucho..., todo remite hacia cierta interioridad. Un gesto, un ir hacia... o un llamado o una huida. Me gusta la idea de repetición, de acumular, de usar elementos humildes. Por derivar de 'humus', 'humilde' es lo que está a ras de tierra. Muchas obras de estos últimos años descansan en el suelo. Lo más importante es ir con la mente abierta, dispuestos a dejarnos llevar por las metáforas, por la sensibilidad, por la capacidad de que nos identifiquemos y captemos toda la potencia de un pensamiento intrínseco que late bajo las

formas y las piezas que tenemos ante nosotros. Observar, pensar, relacionar, conectar..., ejercitar la percepción de manera consciente. Un desnudamiento cuya apertura es un afuera o un adentro más íntimo, y cuya profundidad se oculta siempre.

AMP. Ir con la mente abierta, dejarnos conectar con la sensación de la obra en su espacio. Entrar a una cueva-aljibe (hablo de «Treno», 2021) donde el agua se solidifica en sal, y la sal muta y se imprime con hilos de oro. No son obras de arte separadas, son un conjunto de experiencias, de repeticiones en potencia y acto. ¿Qué se busca con la creación del ambiente artístico? Con esa conjunción de materiales duros, casi inconmensurables, que bailan junto a lo delicado, que crean una sensación profunda, con la intimidad y la desnudez de la obra y quien la mira.

JHV. Las instalaciones producidas para mi última exposición, «Treno», en Lanzarote, en el CIC El Almacén, son una «site specific». Ese término se refiere a un tipo de trabajo artístico específicamente diseñado para una localización en particular, de lo que se desprende una interrelación única con el espacio.



«Treno», 2021 CIC El Almacén

© Carlos Reyes Betancort

Dejarse seducir por la esencia es como veo a un espectador de mi trabajo, donde lo visible también es táctil. Los materiales hablan por sí solos, me interesan por esa relación directa que pueden mantener hacia el cuerpo. Surgidos de la combinación de elementos encontrados y/o creados en base a una fascinación por la identidad y la sexualidad, por los estados en suspensión, por la fragmentación, por el mundo de los sueños y el trauma, y por la memoria perdida. De ahí parten muchos materiales que físicamente tienen una alusión directa: telas, caucho, cera, vaselina, etc. Hemos llegado a una velocidad y proliferación de imágenes que todo lo engulle. Pido una pausa, un tiempo detenido para conectar, para fijar la atención del visitante. La obra permanece extensa a su exposición para ese futuro espectador, con la intención de generar un diálogo con

el espacio. En «Treno», las telas, la cerámica, la sal, los brocados, el basalto, la ceniza, la seda, son materiales que producen huellas, que determinan una forma de presencia y que se entienden como elementos simbólicos importantes de una cultura..., todo ello activa diversos frentes y afecta al espacio, una presencia que provoca resonancias, formas de lectura que multiplican el potencial asociativo.

AMP. La relación del espectador con la obra ha cambiado, al igual que el uso del espacio del museo, el diálogo entre el artista y la superficie de la que dispone, que recorrerán después los visitantes. En esta línea, exposiciones como la de «Rumia» (2018) van más allá del espacio del museo: los elementos no se limitan a la pared o el suelo, sino que construyen sus propias superficies, son a la vez elemento artístico y pedestal, e invitan a ser rozados, caminados, por los espectadores que deambulan entre telas blancas. ¿Cómo llegas a este modo de hacer artístico? ¿A través de referentes, del devenir propio de tu creación, de ideas espontáneas...? ¿Es importante esa búsqueda constante de nuevos modos?



HYPNOS (II) 2021 CIC El Almacén

© Carlos Reyes Betancort



Antífona (II), 2018 Instalación

© Sergio Acosta

JHV. *Todo fluye bajo una constante y ardua investigación de lo que me interesa. La experiencia se halla directamente ligada a la cognición, a nuestros órganos sensoriales de la percepción, pero también es inseparable de la capacidad de memoria e imaginación personal y conceptual para situarnos en el espacio y en el tiempo; un intercambio recíproco entre nosotros y el mundo. Mientras elaboro las obras, estas me construyen a mí, interna y exteriormente. Hay una empatía cuando entramos en las obras, así estas entran en nosotros y se forma un diálogo enriquecedor en lo visual, pero también en lo conceptual y procesual.*

Sobre referentes y devenir, diría que, tal y como señaló Michaux, el artista es el que se resiste a la pulsión de no dejar rastros, el rastro es lo que señala y no se borra, lo que nunca está presente de una forma definitiva. Todo es un reto, parto desde cero en el espacio, y cada cita expositiva es una nueva configuración de todo el proceso creativo. «Expectante» diría que es la palabra que me permite objetivizar mi experiencia, hacerla más intensa y dialogar con otros y con sus signos. Te tienes que sustentar sobre ti, el soporte de construcción es una cimentación sobre uno mismo en el que

el referente y la experiencia eres tú, no te sirven los demás. La tuya es lo válido, es única, singular. Lugares donde todo se acumula, se apila: el deseo, la experiencia, la memoria. Una topografía de esa resistencia a lo dolorosamente abierto, de lo que acontece como un fluir constante en una tupida red de reen-víos, como un flujo abierto en su significación, en su fragilidad, y que irradia una enigmática cualidad que hace referencia a la ausencia, al cuerpo y a lo queer.



Levantamiento, 2018

© Sergio Acosta

AMP. Del cuadro cae, goteando, hilo de oro. Un brazo en el suelo, obras duras clavadas en la pared lisa. Pañuelos de tela blanca. ¿Es el arte una herida?

JHV. El arte, para mí, es un servicio de búsqueda incesante, que nos concita a todos y que conecta y aúna a gentes de diferentes generaciones y latitudes y que pertenece a una nada que se desliza en torno a zonas de invisibilidad, lo que nos va construyendo en el tiempo. «El arte es una herida hecha luz» decía el pintor Georges Braque. Chantal Maillard, a la que admiro profundamente y de la que soy un atento lector, dice: «La herida nos precede,/ no inventamos la herida./ Venimos a ella y la reconocemos». Me interesa esa grieta metafísica que resuena. Los valores de nuestra sociedad están influenciados por la fuerte jerarquización de los sentidos. Siempre una presencia que alude a esa ausencia que nos susurra, a esa oportunidad perdida que siempre somos.

En concreto, lo que comentas pertenece a la beca de residencia Tarquis-Robayna, en el Museo de Bellas Artes de Tenerife. Una residencia, de un año de duración, de la que el proyecto «Affatus» fue el resultado. Un proyecto que tiene al dolor corporal como base de investigación, y que tiene como base documental los fondos de la pinacoteca desde el siglo XVII al siglo XX. Es en la superficie donde acontece la desmedida de un murmullo gutural tratando de decir, de poner nombre, de acotar, enfrentándose a la imposibilidad de cerrar nunca el círculo. Porque ¿qué sabe mi dolor de mí?, ¿qué sabe la enfermedad de mis límites? No hay límite sino el que nos damos, no hay dolor sino la atestiguación de una cura como existencia, no hay incapacidad sino aquella que se forja en la posibilidad más radical: la de la apertura de ser. Hilos que cosen, que suturan, pero al mismo tiempo penden en su fragilidad,

cortes hechos con el escarpelo, hendiduras y agujeros que señalan por dónde entrar y salir a ese cuerpo otro, ido, como constructo social, como anatomía política, lo queer como cuestionamiento, el continuo cambio y el tránsito como ejes motores de la identidad humana, alejada de cualquier principio férreo articulador de la subjetividad. Y se comienza por reconocer la herida porque es en la superficie donde la herida empieza supurar y no para, donde el dolor toma otro nombre para reconvertirse en pathos, en senda inencontrable a través de los años y los días, de una memoria colectiva. Fragmentos corporales en el suelo, cuadros de caucho donde lo ausente es lo constitutivo, palabras bordadas en los pañuelos que contienen las lágrimas o las excreciones interiores, la desazón de lo inerte, en definitiva, trabajar con esa nada, acercarnos lo más que podamos a lo nómeno sin quemarnos en el intento, sin que el dolor termine por desgarrar todas nuestras heridas, dejar que la memoria se abra a la infinitud de posibilidades que, a cada instante, se abren al vivir.

AMP. Esta entrevista la hemos ido construyendo poco a poco, con cada pregunta, cada respuesta. Ha sido, para mí, un placer leerte, confío en que así lo sea para quien se acerque a ella. Pero, al final, siempre llega el final. ¿Quedará algo cuando no quede Arte?

JHV. He estado muy cómodo e intrigado porque esta entrevista genere, en el futuro lector, la suficiente curiosidad, aclaración, o ese impulso a saber más sobre mi trabajo artístico. Tu pregunta final, de entrada, la encaro desde el punto de vista de A. Danto, tan benjaminiano al mismo tiempo, por cierto, sobre la idea del fin del Arte. El ser humano se ha preguntado desde antiguo sobre las claves de una atracción que ha tenido el poder de trastornar las facultades emotivas y racionales. Al tiempo que el arte integra su propia catástrofe, la experiencia



Affatus. Museo BBAA Tenerife, 2018

© Sergio Acosta

NEXO¹⁸

Nº 18, año 2022 | ISSN: 2341-0027Z

de un recomienzo continuo se hace necesario la transformación, pues lo creado ya no es nada, es necesario volver a lo desconocido, pues lo esencial está siempre por venir. Sin la idea de desaparición no existiría el impulso de crear. Un pensamiento que nos inquieta, ¿perdurará? ¿perduraremos? ¿podrá lo que introducimos tener una repercusión que perdure en el tiempo, que marque un tiempo compartido por un grupo de personas de una misma generación?

Sabemos que el artista Ángel Ferrant quiso que toda su obra fuera destruida y de ella solo quedara un magnífico archivo, asegurando así el conocimiento futuro de su trabajo. Fue uno de esos artistas contradictorios e insatisfechos que se pasó media vida destruyendo parte de su producción escultórica y la otra media dedicada a registrar y sistematizar un extenso archivo personal que documentaba profusamente sus trabajos, incluidos los rastros de todo lo que destruía. Concluyo a tu pregunta citando a un profesor que, a su vez, citaba a un artista: «lo que tenga que ocurrir ya ha ocurrido».

Todo lo verdadero es invisible. Gracias, Antonio.





Metoikesis 2021, CIC El Almacén

© Carlos Reyes Betancort

ECOS

Helena Domínguez

Estamos envueltos en la vorágine del hacer, generar y crear. Debido a esto, hace tiempo que el arte se convirtió en la diana a la que atacar. En medio de una era en la que todos estamos expuestos y todos somos creadores, el medio de expresión más grande que conoce el ser humano se ha visto censurado y criticado. La herramienta de la libertad, el arte, se ha visto atacado por el odio, el rechazo y la envidia.

Vivimos en medio de una realidad frenética que nos ahoga y nos comprime. Una sociedad que juzga, hiere y no nos deja ser, que genera que ocultemos nuestra identidad, que intentemos encajar en los cánones establecidos. Por ello, párate a pensar, si el mundo se parase, ¿seguirías haciendo lo que estás haciendo?, ¿cambiarías algo de tu realidad? , ¿Qué te mantendría a flote para sobrevivir?

Durante años, estas preguntas se han agolpado en la cabeza de Helena Domínguez, generando nuevas dudas que se ven resumidas en una: ¿y si todo lo que somos, no fuese más que un eco opacado de aquello que quisimos ser alguna vez y que por la sociedad no pudiésemos parar a escucharlo? Tal y como sostiene en uno de sus libros Espinosa (2008): «Lo que más ocultas, es lo que muestras más de ti».

De ahí nace *Ecos*, una serie de fotografías que pretenden que el espectador se sienta el protagonista, haciendo así que se involucre en la obra, que sea parte de ella, que trascienda en ella y que reflexione sobre sí mismo. *Ecos* ejemplifica que en una misma situación nos podemos ver a nosotros mismos o a cualquier otra persona; nos sirve de espejo. Con este conjunto de imágenes se representa la burbuja en la que estamos, bajo un mar de agobios, prisa y estrés, siendo ignorantes de nuestra realidad, intentando opacar lo que realmente queremos: nuestros sueños, anhelos, aspiraciones, etc. Por ello, se insta al espectador a reflexionar sobre los detalles que hacen que conectemos con la realidad del ahora, con lo que somos y trata de reservar una parte del espacio mental, para evocar y evocarte aquello que eres, fuiste o quieres ser.

Así que dime, si el mundo se parase ahora, ¿qué te mantendría a flote?

NEXO¹⁸
arte

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

Nº 18, año 2022 pp. (71-77)

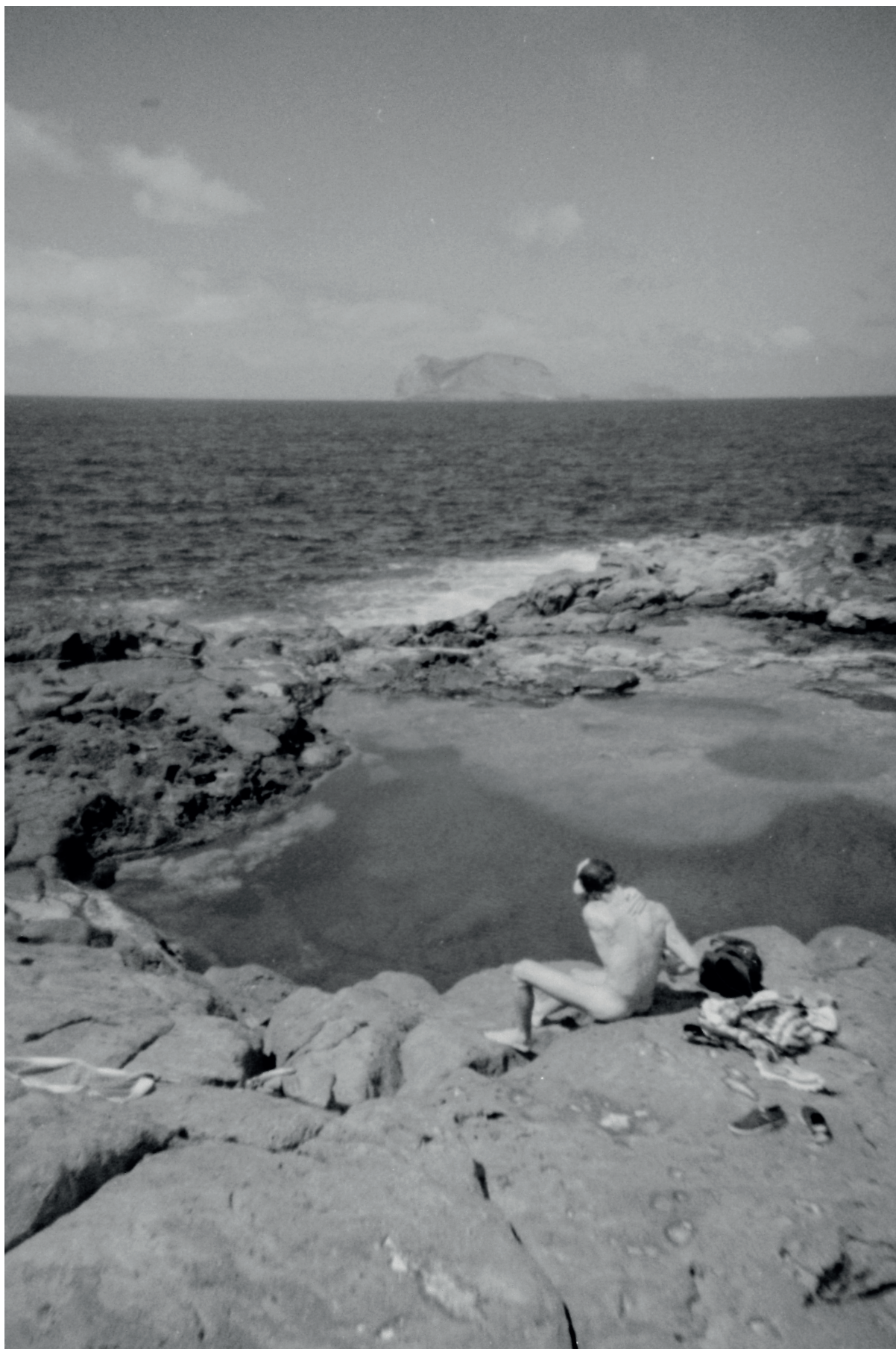
ISSN: 2341-0027

<https://doi.org/10.56029/NX1871>











BIBLIOGRAFÍA

Espinosa, A. (2008). *El mundo amarillo*. Barcelona, España. Editorial Grijalbo

CURRÍCULO

Helena Domínguez se ha adentrado oficialmente en el mundo de la fotografía desde el pasado 2021, publicando pequeñas series fotográficas en su perfil de redes sociales que muestran elementos y realidades obviadas en el día a día. Imágenes impersonales que dan cabida a que cualquier persona se sienta reflejada en ellas, convirtiéndose así las redes sociales en un diario fotográfico personal, en el que mostrar una parte de sí misma, introspección pura y análisis de la realidad mediante fotografías analógicas y digitales. En este último año, se ha adentrado en la investigación de nuevas formas de revelado, nuevas técnicas de edición, etc. siempre intentando mantener la imagen de la manera más fidedigna posible.

Contacto:

Helena Domínguez López

@inside.hache

helenadomlop@gmail.com

POEMAS SALVAJES

Aida González Rossi

Mi escritura parte del cuerpo: busca un artificio que lo enuncie y que se contamine, a la vez, de su presencia. Intento que los poemas sean climas, que se enreden como los nudos de pelo que temes no ser capaz de deshacerte jamás, que me permitan construir imágenes que solo tengan sentido dentro de ellos. No puedo escribir como pienso, pero lo intento.

Me interesa lo sucio. Precisamente porque lo sucio es lo que más significa: huimos de ello, creo, en un intento de reiniciarnos. Por eso, cuando indagamos en la memoria, llegamos a lo salvaje. Lo salvaje es lo que ya no puede librarse de sí mismo. Lo que tiene las rodillas reventadas y debe asumir ese reventamiento para correr; lo que se interroga a sí mismo porque conoce el espacio que llena y no teme llenarlo. También me interesa lo autobiográfico: creo que las formas autobiográficas (que no deben respetar siempre el pacto autobiográfico) son una herramienta que permite explorar esa suciedad, ese salvajismo y esa corporalidad. Por eso son aliadas de los feminismos. Intento escribir explicitando quién soy, aferrándome a lo que Elena Ferrante llama «*frantumaglia*»: esa nube de cosas que pueblan nuestra memoria y que, como aún no están elaboradas, forman un tejido de imágenes, olores y entornos que nos contiene. Enredadas.

Suelo moverme en las escrituras de la adolescencia. Creo que las formas de decir y de habitar de la adolescencia son muy parecidas a las de la poesía. Ya no hay infancia, tenemos que librarnos de sus gestos, de sus apetencias, y a la vez la recordamos tan nítidamente que nos asombramos. Aprendemos a decir lo que ya hemos dicho mil veces. Nos sentimos vulnerables e implacables, sentimos curiosidad por las heridas que, descubrimos, pueden hacernos, queremos protegernos pero también saber. Nos contemplamos por necesidad.

Para mí, la escritura también implica responsabilidad de representación. Quiero escribir explicitando que soy mujer, que soy canaria, que soy gorda, que soy de pueblo, etc., y quiero explorar esas periferias con la misma libertad con la que las personas que no las habitan se han explorado a sí mismas.

NEXO¹⁸
creación literaria

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

Nº 18, año 2022 pp. (79-82)

ISSN: 2341-0027

<https://doi.org/10.56029/NX1879>

Flax en la montaña

Cuando vuelva a la montaña me siente en la pinocha arranque los cachos de mar atrapados en las suelas de mis tenis piense en las estrellas y en su pus cayendo y en mi boca extendida alrededor de mí acaricie las piedras encuentre la marca del azúcar de la primera gota que menstrué mida con los dedos las espaldas de las lombrices acaricie sus venas sus paisajes sin decir fos ni quiten ni váyanse ni nada recoja la pipa que me planté en la lengua me la deje dormir oler crecer por fin como una voz de carne hablen mis rodillas con los lapos enterrados que nuestra risa botó aunque no le diéramos permiso aspire las carcajadas y sus significados y el dolor que me causan aquí aquí en el sexo dentro dentro grite sin darme cuenta rodee los vertidos que hirvió mi infancia recoja las tongas de caspas que se dejó mi infancia apoye la cabeza baile la canción del beso con el que me disolví mis babas mis flemas cachos de papas de las de conitos lloviendo por todas partes cayendo lentamente sobre los huesos de los hombros de mis amigas repte por los troncos me arrastre lagartija fingiéndose corra por los rastros de las noches intentando no dejarme dormir observando el contorno de los pinos a través de la ventana las algas del fondo de sus lagos de calima me bañe en ellos recupere las chispas que me torcían me esguinceaban me daban diarrea aprenda mi vida completa desde el instante en el que apoyé los talones fuera de las ramas y los troncos y los chicles dibujando una silla plástica las botellas siendo pitos me suenan rayos dentro me aparezca una piscina dentro se me mueran esterlicias dentro todo se repita un montón de veces nacer llorar ahogarme con el hambre el sueño las ganas de tragar amor crecer mirarme las tetas en un espejo de aumento soplar el flujo barniz de los nudillos formarme deformarme explotar masturbarme recogerme caer lamer oler a algo que se caga de miedo y después se despierta sin entender qué hace en sí mismo

perder las cosas que me hacen ser yo creer que me muero al recuperarlas sentada en la montaña mirando lo que miré ya hasta vomitarme entienda el tiempo decida quién soy se arregle todo no tenga que buscarme ni extirparme ni salvarme, me acordaré de tus boqueras.



Importante, chicas

*Tengo media vida por delante
una cara caída ya de cuajo
una muela picada
y un Peugeot.*

Lara Moreno

Escribir con la lengua grietas asquerosas lávatela con jeito ten cuidado los olores tapa tapa. Escribir con los pelos no deberían notársete si siguieras las normas establecidas por los picos de esos ojos metidos en una cerbatana. Escribir con rotuladores cortarles los extremos con las tijeras de la plastilina botar las babas. Por todos lados como una guarra. Como una guarra escribir un airón de aliento elevación en el labio peor que los escombros de la obra siempre a la derecha ruido. Escribir con ruido sin camisa sin bragas ni compresa marcas de mimbre arrancarte entera tirando por un cuero y echar la forma de tu culo en el contenedor. Del cristal escribir cristales no hacer nada sin embargo ni sangre ni amenazas escribir para tratar bien a las demás. Escribir flotador flotando hacia abajo peces sus colores la roña de las uñas esparcida sin que tú te detengas escribir enumerando tengo un escritorio cochino paquetes de bombones pedaleando sobre mí tengo amigas una foto de sally rooney caspa a veces me da por pensar que tengo piojos a veces tengo lenguas en a veces ovillos de

rizos gatos jugando a deshacerlos y ellos nunca ellos nunca tengo cosas que no quieren cambiar porque yo no quiero y se lo pego un estornudo. Qué diversión. Escribir dejando que te entre el aire limpiándote con pañuelos de menta quiero sentir el tacto como siento la estatura respirar por los nudillos. Con mi personalidad escribir eso es me parece creo aseguro aquí ahora sin cuidado friéndome en la boca los cachos de papel preparando el disparo punta del rotu punta de mis uñas digo intento finjo abro la grieta cierro los raspones las heridas los piñazos tengo un herpes tengo una flor espinos en la espalda rayos cuando quiero un nacimiento una madre dos abuelas menos mal tengo un perro una caries marrón asquerosa lávatela con jeito ten cuidado los olores destápala destápala tengo ganas de no tener vergüenza si la tengo no me la puse yo. Aseguro aquí y ahora para escribir lo más importante (para escribir mis dedos y mi lengua pelos todo lo demás entiende que un consejo es un eructo) es la propia personalidad respetarla como si una mosca arregostada en la entrepierna ni te espantes ni te recuerdes morirás dentro de tres días no te falles eso nunca tú no falles por favor escribir como una guarra tengo tengo tengo que ensuciar

De *Escribir?* (Mapfre, 2021)



si yo hubiera elegido

*el poema es mi cuerpo
esto es poesía*

Blanca Varela

si yo hubiera elegido sentirme así... si me hubieran preguntado oye cuerpecito tú quieres incendios forestales helicópteros catástrofes... tortugas que vuelan bombillas encendidas lámparas llenas de polvo pasar la lengua... tú quieres hoyos cascadas un gato en la garganta las uñas de un gato negro en la garganta... si lo hubiera elegido si lo hubiera moldeado y si hubiera pellizcado y si hubiera hecho las aristas con mis manos las aristas... si mis manos las mías una foto darle al clic derrumbar el edificio pisar todos los escombros... uno a uno todos los escombros... oye cuerpecito tú quieres rapidez... luces como bombonas besar los libros tener el tacto de los libros en los labios... labios hinchados labios pájaros colillas de tres o cuatro noches... plantas... si hubiera elegido si hubiera pintado si mi piel arañada por mis dedos trazada por mis dedos marcada por mis dedos... si yo hubiera elegido sentirme así... yo derretirme yo... pero oye cuerpecito esto sale de las huertas... y del piche... y de los azulejos... el suelo no me aguanta el suelo es un barranco en el fondo del barranco el agua en la caída todo esto uno a uno los escombros yo... sube es hiedra se agarra a los muslos y a los nudillos y a los hombros se aprieta en los muslos oye... si hubiera elegido pero dentro... y crujiendo... y derretirme... si yo hubiera elegido sentirme así sentarme así roer mis huesos llover tanto rato siempre... pero oye cuerpecito... oye...

De *Pueblo yo* (Libero Editorial, 2020)



amar salvajemente

estar juntas significa latir juntas significa oler juntas significa lubricarnos
juntas bebernos juntas lamernos los labios juntas saber juntas a sangre tener un
herpes juntas echarnos el jabón juntas en nuestras cabezas juntas romper la barrera
que construimos sobre nuestras rodillas juntándolas para que nadie nos pida que dejemos
de estar juntas significa entender juntas lo que les pasa a nuestros sexos si se juntan reírnos
con *derry girls* juntas tener la regla juntas excusarnos «tengo la regla» juntas juntas conocer
la consistencia de nuestros jugos gástricos y juntas contarnos todo lo que vivimos hasta que
juntamos los ojos bajo el agua y nos sorbimos las lágrimas que nos provocamos juntas y nos
besamos las junturas que nos juntan significa comer juntas significa comernos la nieve de los
dedos juntas significa desterrar la infancia juntas ser lagartos corriendo juntos olvidar el tacto
de una herida que querría que nos hubiéramos hecho juntas estar juntas significa que me
sudas en los ojos mientras lloro y así no se me gasta el cuerpo y así podemos retorcernos
juntas y doler muy juntas y estar juntas hasta que nos separe el miedo a estar tan juntas



CURRÍCULO

Aida González Rossi (Tenerife, 1995) estudió Periodismo y el Máster Universitario en Estudios de Género y Políticas de Igualdad de la Universidad de La Laguna. Es presentadora del espacio audiovisual sobre poesía joven canaria *Hecho de aire* de la Biblioteca de Canarias. Ha colaborado en proyectos de difusión cultural (por ejemplo, «Mujeres Canarias» de *Alegando! Magazine*) y ha participado en numerosos encuentros y actividades literarias. Ha publicado poemas en revistas, webs y fanzines, y aparece en las antologías *Liberoamericanas: 140 poetas contemporáneas* (Libero Editorial, 2018), *Mi casa el mar* (NACE, 2020) y *La casa del poeta* (Trampa Ediciones, 2021) y en la selección *#PoetaZetas* del Instituto Cervantes. En 2017, su cuento *Casas, desiertos o bosques* resultó ganador del XX Premio Internacional Julio Cortázar de Relato Breve de la ULL. Ha publicado *Deseo y la tierra* (Cartonera Island, 2018) y *Pueblo yo* (Libero Editorial, 2020). Actualmente, está trabajando en su primera novela.



NEXC¹⁸

IEHCE
INSTITUTO DE ESTUDIOS
HISPÁNICOS DE CANARIAS