



nexo

nº 5
año 2008

**REVISTA
INTERCULTURAL
DE ARTE Y
HUMANIDADES
DE LA SECCIÓN DE
ESTUDIANTES
DEL IEHC**

**LITERATURA · LENGUA · HISTORIA · ARTE
CIENCIA Y ECOLOGÍA · CREACIÓN LITERARIA
OPINIÓN · ENTREVISTA**

¿CÓMO COLABORAR?

NEXO

Revista Intercultural de
Arte y Humanidades de
la Sección de Estudiantes
del Instituto de Estudios
Hispanicos de Canarias
Nº5 / 2008

EDITA

Instituto de Estudios
Hispanicos de Canarias.
Sección de Estudiantes.

DIRIGE

Darío Hernández Hernández
CONSEJO DE REDACCIÓN
Luis Gómez Santacreu
Iris Barbuzano Delgado
Jerónimo de Francisco Navarro
Iván López González
David Martín López
Óscar García García

FOTOGRAFÍA DE PORTADA

Mati Taoro

<http://detaoro.deviantart.com/gallery>

DISEÑA Y MAQUETA

:rec retoque estudio creativo
www.retoqueec.com

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

IMPRIME

Tipografía García, SL

DEPÓSITO LEGAL

TF 1091/03

ISSN

1696-4691

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

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

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

1.- Los artículos deberán constar de un mínimo de 2 páginas y un máximo de 5 con tipo de letra Times New Roman 12 y a espacio 1'5 de interlineado.

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

3.- El título del trabajo debe ir en letras mayúsculas. Debajo del título el autor colocará su nombre tal y como desea que aparezca (uno o dos apellidos, etcétera).

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

5.- Las citas que se incluyan deberán ir entre comillas ("...") y en letra redonda. Las citas dentro de citas se indicarán con comillas simples ('...'). La supresión de alguna parte del texto citado se señalará con puntos suspensivos entre corchetes: [...].

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

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

8.- El sistema de cita en nota es el siguiente: **Cita de un libro:** Edelweis Serra, *Tipología del cuento literario*, Cupsa, Madrid, 1978, p. 177. **Cita de un capítulo de un libro:** Carlos Jiménez Arribas, "Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *El cuento en la década de los noventa*, Visor, Madrid, 2001, pp. 703-711. **Cita de un artículo de una revista:** José Manuel García-García, "El aforismo o la tradición de lo hiperbreve", *Quimera*, 222, 2002, pp. 20-24. **Cita de un artículo de un periódico o suplemento:** Rafael Fuentes, "Contra el personaje débil", *ABC Literario*, 2-11-1991, p. 15.

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

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

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

EDITORIAL	4
LITERATURA	
El vuelo de las palabras. La pared arcana o muro separador como símbolo en un poema de Fernando Paz Castillo	
Miguel Ángel Alonso Arvelo	4
Recordando las iniciales de Jesús Díaz	
Juan Báez	10
Los verdes de mayo hasta el mar de Luis Goytisolo: el escritor acecha entre realidad y ficción	
Simone Cattaneo	12
El microrrelato español. Breve panorama histórico	
Darío Hernández	16
El díptico simétrico de Juan Pedro Aparicio	
Basilio Pujante Cascales	19
LENGUA	
Diferentes (menos mal)	
Carolina Jorge Trujillo	22
HISTORIA	
La actividad manufacturera en Canarias durante el Antiguo Régimen a través de los artesanos portugueses	
Javier Luis Álvarez Santos	24
ARTE	
PINTURA	
A la sombra del jardín prohibido: aproximación estética a la pintura romántica alemana	
David Martín López	26
CINE	
Tamaño natural. Perversión y castigo	
José Miguel Viña Hernández	29
MÚSICA	
Brian Wilson: un superviviente que vuelve a sonreír	
Ubay García	31
CIENCIA Y ECOLOGÍA	
Los cambios climáticos y su relación con las explosiones demográficas del erizo de lima en Canarias	
José Carlos Hernández y Sabrina Clemente	33
Cascadas tróficas en los ecosistemas sublitorales de fondos rocosos de Canarias: aplicaciones a la Biología de la conservación	
Sabrina Clemente y José Carlos Hernández	36
La tierra que heredamos	
José María Aguilar Grillo	40
CREACIÓN LITERARIA	
POESÍA	
Miguel Ángel Alonso	42
Joaquín Lameiro	44
Ramiro Rosón	45
NARRATIVA	
Jesús Gerardo Martín Perera	48
Miguel Ángel Alonso	50
OPINIÓN	
Manual de literatura barata	
Abulia Dezer Ebrò	51
ENTREVISTA	
Dos jóvenes investigadores canarios: José Carlos Hernández y Sabrina Clemente	
Darío Hernández	53

Con esta quinta entrega de *Nexo*, cuyos orígenes se remontan al verano de 2003, en el que se publicaba el primero de sus números anuales, nuestra revista avanza decididamente hacia nuevas metas. Son ya más de cinco años de historia los que avalan a *Nexo* como una auténtica plataforma para todos aquellos jóvenes deseosos de dar a conocer sus trabajos y de verter libremente en nuestras páginas sus opiniones e ideas.

Aprovechamos la ocasión que nos ofrece la publicación de este nuevo número para agradecer al Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias la labor social y cultural que viene ejerciendo desde su fundación en 1953, demostrando ser una institución que constantemente se ha preocupado por la promoción y el apoyo a los estudiantes y a los jóvenes investigadores, no sólo de Canarias, sino del resto del mundo hispánico, hecho del que *Nexo* constituye un ejemplo palmario. También, y de manera más concreta, queremos brindar un merecido reconocimiento tanto a los antiguos directores de esta revista como a todo el conjunto de integrantes y colaboradores de la Sección de Estudiantes del IEHC, quienes iniciaron un camino que hoy sigue su curso con una total determinación y con una cada vez mayor proyección de futuro.

En este quinto número de *Nexo*, hemos contado con la colaboración de un amplio número de antiguos y nuevos colaboradores, todos ellos jóvenes estudiantes, licenciados, investigadores y escritores que han aportado sus artículos y obras de creación mostrando un gran aprecio por nuestra revista y, lo que es más importante aún, depositando en ella su confianza al entregar trabajos que, sin la menor duda, son fruto de una rigurosa dedicación intelectual y estética en los más diversos ámbitos del saber y de la creación.

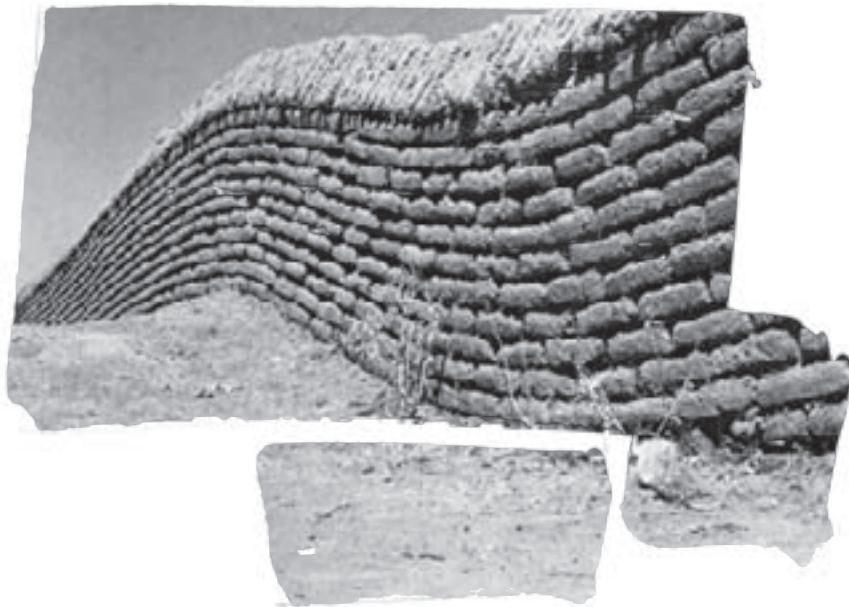
Nexo es y debe seguir siendo una revista en la que los jóvenes disfruten de un espacio propio para la reflexión y para la crítica sobre diferentes aspectos de la sociedad contemporánea, con la que nuestra revista está enteramente comprometida, desde una perspectiva intercultural y una ética progresista, guiada siempre por valores esenciales para el futuro de la humanidad, como son la solidaridad, la tolerancia y el respeto al medioambiente.

Si hay algo que identifica a *Nexo* es su carácter abierto, democrático y constructivo. Una revista en la que la participación activa de sus colaboradores y lectores resulta especialmente relevante y que va más allá de la mera publicación de textos y de la simple lectura de los mismos; una participación, por tanto, de la que depende la pervivencia de *Nexo* y que es la que nos va a permitir alcanzar dos de nuestros más firmes propósitos. El primero de ellos es lograr que nuestra revista amplíe su nivel de difusión, no sólo dentro de nuestras islas, sino también fuera, lo que, sin lugar a dudas, sería la mejor de las recompensas para los que en ella y por ella trabajamos. Y, en segundo lugar, conseguir que *Nexo* sea siempre una obra en construcción, un proyecto en continua evolución y mejora. A ello aspiramos, siempre unidos, siempre nexos.

LITERATURA

Miguel Ángel Alonso Arvelo

EL VUELLO DE LAS PALABRAS. LA PARED ARCAICA COMO SEPARADOR COMO SIMBOLO EN UN POEMA DE FERNANDO PÁZ CASTILLO



I.- Introducción a la simbología del muro y su estudio

Toda vez que nos hemos situado frente al muro y sus posibilidades simbólicas, dos cosas nos llaman poderosamente la atención con la inmediatez de una aguja que nos punza la carne adormilada. Ambas están en relación copular, pero la segunda de ellas parece derivar de la primera, a saber: consultada la bibliografía a tiro de lector intersticial, advertimos una inmerecida ausencia del muro en la mayoría de los trabajos sobre la simbología y sus prolijas formalizaciones. Tan sólo los diccionarios –y no todos– parecen interesarse en el fenómeno en cuestión.¹ Previsiblemente, el tratamiento que recibe en esos trabajos más bien divulgativos es en muchos aspectos oblicuo y fugaz; entrevemos el palpado de la raíz pero no tocamos su sustancia, en este caso, evanescente.

La segunda cosa que nos intriga, como apuntábamos antes, tiene que ver más estrechamente con el propio símbolo y sus nudos medulares, es decir, el muro como separación entre lo contingente y la completud: pared adamantina ocultando lo que era visible para Adán, abismo al revés divorciando el ámbito –tal vez en otro tiempo indistinto– de lo humano precario y lo divino suficiente. En resumidas cuentas, este aspecto del símbolo-muro, en monografías y diccionarios, no hace más que dejarnos, como la mariposa de Juan Ramón Jiménez, la forma de su huida. Sencillamente no, o apenas, está.²

1 No deja de ser una pena que un autor como René Guénon no diga ni una sola palabra sobre el muro en su tentacular diccionario *Symboles de la science sacrée*, Gallimard, París, 1962. De hecho, en el capítulo intitulado “Simbolismo arquitectónico” resulta casi grosera la exclusión del muro.

2 En cualquier caso, Jean Chevalier y Alain Gherbrant tocan muy de cerca esta modalidad símbolo-muro cuando nos hablan de “la significación más fundamental del muro: separación entre los hermanos exiliados y los que se han quedado [...]; separación entre Dios y la criatura [...]”. Véase *Diccionario de símbolos*, VV.AA., Herder, Barcelona, 1999, pp. 738-739.

Ahora bien, merece la pena que nos detengamos en “El simbolismo de los muros” de Jesús Díaz Armas, trabajo que como su propio título adelanta dedica la atención suficiente a uno de los símbolos que “ha fascinado desde siempre a los artistas”,³ puesto que posee una riquísima carga connotativa; además –como se indica con afinada puntería en el estudio del profesor Díaz– en los objetos cotidianos, como puede serlo un muro, ascendidos a la entidad de arquetipo, “hemos proyectado (...) nuestros deseos, nuestras desesperanzas, nuestros terrores”.⁴

En el apartado que lleva por título “Limitaciones humanas” podemos extraer las primeras herramientas, por decirlo así, con las que comenzar a desglosar el eje separación o pared arcana. “El muro es –escribe Díaz Armas–, además de una limitación espacial, un obstáculo visual: nos oculta lo que hay detrás de él. Ello despierta nuestra imaginación, pero también sirve para recordarnos nuestras incapacidades.”⁵ He aquí, por consiguiente, la definición básica a partir de la cual daremos comienzo a un análisis en torno al símbolo del muro en su fase o eje de límite divisor.

II.- El eje separación o velo. La pared arcana

Es habitual entre los estudiosos abordar la simbología del muro centrando la atención en lo que parece ser su “consustancial ambivalencia”, ello debido a que posee rasgos positivos y negativos a un tiempo. Cerco que nos defiende de las potencias del caos –lo que estaba fuera de las leyes de la ciudad, los conquistadores, etc.– o nos define frente a los otros –los extranjeros–; y al mismo tiempo prisión, barrera impuesta a la libre circulación del individuo.

3 “El simbolismo de los muros”, en *Lenguaje y Textos*, SDELL, 2007, 26, pp. 145-146.

4 Op. cit., p. 146.

5 Op. cit., p.152.



En este breve trabajo, y a modo de introducción al poema “El Muro” de Fernando Paz Castillo, hemos de fijarnos únicamente en el aspecto, digamos, neutro –en la medida que no es ni positivo ni negativo, sino un poco de ambos, en tensión equilibrada– del símbolo; procurando señalar los aspectos más relevantes del muro como símbolo de separación o velo, capaz de significar la escisión irrevocable entre la condición humana y el ámbito mucho más vasto de la trascendencia y del conocimiento absoluto.

Debemos convenir en que entre todas las posibilidades de este símbolo, el eje separación o pared arcana es el más metafísico, el más plástico en significaciones epistemológicas y –sobre todo– ónticas.

Juan Eduardo Cirlot, en su imprescindible y ya clásico *Diccionario de símbolos*, apunta brevemente las características más importantes del eje que nos interesa estudiar. Así pues, el muro:

Como pared, que cierra el espacio, es el “muro de las lamentaciones”, símbolo del sentimiento de “caverna” del mundo, del inmanentismo, de la imposibilidad de transitar al exterior (de la metafísica). Expresa la idea de impotencia, detención, resistencia, situación límite.⁶

A propósito de “caverna”, quizás el ejemplo más célebre, por tratarse de uno de los primeros y porque realmente ha pulsado una cuerda muy sensible del sentimiento de lo limitado humano, lo encontremos en Platón. Me refiero, naturalmente, al mito de La Caverna (*República*, VII), en el que se nos cuenta la situación de ignorancia en la que vivían un puñado de hombres encerrados en una gruta y de espaldas contra un muro: en lo alto, la luz artificial de las antorchas proyectaba, contra una pared que tenían en frente, la forma vicaria y engañosa de cuanto había al otro lado, ya se tratara de objetos u hombres. No es necesario insistir en las implicaciones de este relato; importa, sí, advertir en él aquello que resulta provechoso para la

entera comprensión del eje aquí estudiado, a saber: el muro como pared que corta lo humano cognoscible⁷ y el misterio o lo trascendente incognoscible o cognoscible sólo a condición de que nos despojemos del límite (*limes*) que supone la carne.⁸

La literatura, por su parte, no ha permanecido indiferente a este fenómeno, desarrollándolo ora de un modo prolijo –*Fausto* de Goethe– ora brevemente y como al vuelo, tal y como podemos comprobar en el memorable monólogo de *Hamlet*. Los ejemplos, presumiblemente, podrían multiplicarse hasta el vértigo; no obstante, la naturaleza de este trabajo no contempla esa posibilidad. Nos conformaremos, más humildes, con el análisis no demasiado exhaustivo de un poema que, tal y como dijimos al comienzo, pertenece al poeta venezolano Fernando Paz Castillo. Texto que ofrece la notable ventaja de reflexionar por completo sobre el ente simbólico “muro”, dedicando cada uno de sus ciento veintiocho versos a la construcción de la imagen separación-pared arcana.

III.- Simbología del muro en Fernando Paz Castillo

III.1) El poeta. La obra⁹

No es este el espacio conveniente para demorarnos en los detalles –siempre preciosos, aunque no imprescindibles– de la vida y la obra del poeta caraqueño. Nos conformaremos con un puñado de ágiles y nerviosas pinceladas, hecho que sin duda habría agradado al autor.

Fernando Paz Castillo nace en Caracas, el 11 de abril de 1893. El siguiente punto de su vida que puede llegar a interesarnos –sobre todo si tenemos en cuenta la naturaleza eminentemente visual del poema que estudiamos– es su protagonismo en la fundación del Círculo de Bellas Artes (1912), institución que

7 Las posibilidades que tiene el hombre frente al conocimiento ha sido una constante en la filosofía occidental, desde Heráclito hasta Wittgenstein, pasando por Kant. Todos ellos han definido, de distinta manera y con riquísimos matices, el muro cenital que se interpone entre el ser humano en cuanto tal y el conocimiento trascendente. Si hay un pensador que ha sabido, y querido, ver esto desde distintas posibilidades –a tal punto que lo ha convertido en eje de su reflexionar incesante– ese es, creo, el español Eugenio Trías.

8 Vale la pena recordar el siguiente fragmento de Cioran que, interrogándose sobre la muerte, dice: “Que niebla atraviesa las entrañas y qué muros se derrumban en la carne?”, *El ocaso del pensamiento*, Tusquets, Barcelona, 2006, p. 176.

9 Es posible que desde el punto de vista de su longevidad –88 años– la obra poética de Paz Castillo dé la impresión de ser más bien escasa, o cuando menos, mensurada. Lo cierto es que diez títulos –o mejor dicho, nueve, si descontamos *El muro*– constituyen una cifra laboriosa. A continuación paso a enumerar sus títulos según fueron apareciendo: *La voz de los cuatro vientos* (1931), *Signo* (1937), *Entre sombras y luces* (1945), *Enigma del cuerpo y del espíritu* (1956), *El muro* (1964), *Voces perdidas* (1966), *El otro lado del tiempo* (1971), *Pautas* (1973), *Persistencia* (1975), *Encuentros* (1980).

6 *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 2004, p. 324.

fecundará todos los órdenes del firmamento creativo venezolano, y muy especialmente dejará una clara huella en el quehacer poético de la conocida como Generación del 18, proclive al diálogo ininterrumpido con la plástica.

Dos actividades marcaron, con precisión de buril, las líneas maestras de su vida, y una de ellas como consecuencia del cese de la otra: durante un buen número de años fue diplomático; ello le permitió asumir, con idéntica felicidad, un amplio número de lenguas y ciudades. Es esa condición nómada la que dota a su personalidad de una rara condición expansiva, exigente, tal y como ocurrió con, pongamos por caso, J. L. Borges, Cernuda, Jaime García Terrés o el entrañable Ángel Crespo.¹⁰

La segunda ocupación será la del hombre de letras, la del ensayista perspicaz y persistente. Veamos los datos: en 1959 el Ministerio de Relaciones Exteriores le concede una pensión en calidad de jubilado. Pues bien, unos pocos años después publica los tres volúmenes de sus *Reflexiones de atardecer* (1964), hoy ineludibles para cualquier estudioso de la cultura venezolana de la primera mitad del siglo XX. Especialmente revelador es el grupo de ensayos que aparece en 1970 bajo el título de *Entre poetas y pintores*. Bien visto, así podría rezar el mote de su actividad creadora y vital.

En 1964 publicó “El muro” como un poema independiente. Al cabo de unos pocos años pasaría a formar parte de *El otro lado del tiempo* (1971), libro que ya desde su propio título deja ver claramente las obsesiones de su autor. El otro lado del tiempo, ¿para qué decirlo?, es el territorio vedado a la condición humana, dilatando su enigma detrás del muro inmarcesible.

Paz Castillo muere en la misma ciudad en la que había nacido, el 30 de julio de 1981; tenía a la sazón 88 años e independientemente de su longevidad, en él se cumplió aquello que decía Leonardo y que no nos queda más remedio que citar de memoria: “toda vida bien empleada es una larga vida”.

III.2) El poema. El símbolo¹¹

“El muro” no es, en rigor, un poema extenso; sobre todo si tomamos como referentes a “Muerte sin fin” o “Piedra de sol”, de los mexicanos J. Gorostiza y O. Paz, respectivamente. No obstante, sus diecisiete estrofas nos autorizan a considerarlo dentro de la misma familia que los textos anteriores. Todavía

10 Tal vez el ejemplo más rico y seductor –sin olvidarnos, por supuesto del muy olvidado Rafael Cansinos Assens– de toda la hispanidad. Su traducción de la *Divina Comedia* es, sencillamente, una obra maestra; comparable con la *Ilíada* de Alexander Pope (1688- 1744), en inglés.

11 Por razones prácticas manejo la edición del poema incluida en *La poesía del siglo XX en Venezuela. Antología*, edición y prólogo de Rafael Arráiz Luc-ca, Visor, Madrid, 2005, pp. 61-67. Cualquier cita hará referencia a la misma.



más, su mediana extensión no es el único rasgo que los hace consanguíneos; en cambio, la decidida actitud, por decirlo de algún modo, metafísica de los tres poemas bastaría para conjuntarlos definitivamente. En efecto, “El muro” parece representar uno de los raros ejemplos –en nuestra lengua– de poesía marcadamente filosófica,¹² y es, como los otros arriba mencionados, una máquina que sentimos moverse por y para sí misma, irremediamente completa, de tal modo que si le añadiéramos un solo verso –¿qué lector de poesía no lo ha hecho reiteradas veces?– “sería como añadir un dedo a la mano”, según la persuasiva imagen de Matsuo Basho.

Ahora bien, conviene citar, antes que nada, las tres primeras estrofas puesto que ellas nos dicen todo cuanto tenemos que saber; las demás serán meros círculos concéntricos dependiendo armoniosamente de este núcleo imantado:

I

Un muro en la tarde,
y en la hora
una línea blanca, indefinida
sobre el campo verde
y bajo el cielo.

II

Un pájaro –en hoja y viento–
ha puesto su canción más bella
sobre el muro.

III

Enlutado de su propia existencia
–detenida entre su breve sombra
y su destino–
un zamuro, bello por la distancia y por el vuelo,
infunde angustia en el alma profeta:
una fría angustia, cuando
certero, como vencida flecha

12 Una lista completa, sin ser en extremo dilatada, desviaría nuestra atención del objeto de este ensayo. Basten algunos títulos: *Primero sueño*, de sor Juana Inés de la Cruz; *Altazor*, de Vicente Huidobro; *Los penitenciales*, de Humberto Díaz Casanueva y *Levemente ondulado*, de Roberto Appratto.



—oscura flecha que aún conserva su impulso inicial—
cae tras el muro.¹³

Lo primero que se aprecia, como es obvio, es la brevedad epigramática de los versos casi en contraste con la extensión del poema. Forma que parece convenir a este tipo de poesía reflexiva y al mismo tiempo plástica que tanto recuerda a los mejores poetas japoneses.

El lector entiende que la aproximación más inmediata al texto concierne a los ojos: hay un muro —que a simple vista es una tenue línea blanca bajo el cielo— y un pájaro paseando su mejor canción por encima del mismo.

El muro, ya lo hemos adelantado, simboliza la división por su eje de simetría del espacio humano —que a su vez forma una trenza indivisible con el tiempo: tránsito translúcido, erosivo— y el espacio ontofánico, pues es este el que nos revela nuestro ser verdadero. Por su parte el pájaro —símbolo no menos importante aquí— viene a representar al poeta que, como querían los antiguos y Rimbaud, puede ver más allá de los obstáculos que se interponen entre la carne y el espíritu. Es el vidente.

En vuelo paralelo encontramos al zamuro (buitre negro muy abundante en Venezuela): no interroga, traza círculos negros y acerados que acechan, es el vuelo de la muerte que asusta al hombre con su falsa escritura de exterminios. De allí la importancia del poeta, que al volar sobre el muro y un poco más allá —como Virgilio y como Dante— va fijando su escritura en el aire para que todos la lean:

El sediento corazón siente leticia:
el corazón y las queridas, tímidas palabras
huelen, como el muro en la tarde,
a cielo y tierra confundidos,
cuando el morir es cosa nuestra
y, como nuestro, lo queremos.
[...]¹⁴

Y un poco más adelante:

Porque no hay muerte sino vida
del lado allá del canto, del lado allá del vuelo,
del lado allá del tiempo.¹⁵

De modo que el pájaro-poeta se opone al pájaro-muerte, que engaña con sus acrobacias ciegas al hundirse como una flecha tras el muro.

Por tanto estamos en presencia de dos símbolos claros y en estrecha —simbiótica, se diría— relación.

La simbología del pájaro está bien estudiada. El ya citado Cirlot hace un magnífico recorrido por la diacronía, digámoslo así, del símbolo. Allí nos dice que: “todo ser alado es un símbolo de espiritualización, ya para los egipcios.”¹⁶ Es decir, que desde los albores de la civilización se perfiló su carácter esencial de elemento en libertad capaz de trascender —en virtud de su condición celeste— el ámbito constreñido de la materia; ello lo convierte en el mediador ideal entre ambos planos.

¹⁴ Op. cit., X, pp. 64-65.

¹⁵ Op. cit., XI, p. 65.

¹⁶ Op. cit., pp. 738-739.

¹³ Op. cit., pp. 61-62.

En cuanto al muro, en su doble naturaleza de poema y de símbolo, Oscar Zambrano Urdaneta escribe:

Los ojos corporales del hombre están limitados: podemos ver, uno tras otro, varios planos, más borrosos y genéricos cuanto más distantes del observador. Cuando ya no distinguimos nada, comienzan a funcionar los ojos metafísicos, los que pueden intuir varios planos, hasta ser detenidos por un muro, más allá del cual todo es tiniebla impenetrable. La poesía de Paz Castillo ha oteado siempre hacia esa zona oscura, en un intento por penetrarla para experimentarla.¹⁷

¿Experimentarla? Más bien expresarla, puesto que en F. P. Castillo la experiencia es indisociable de la escritura: el ser se manifiesta a través de los sentidos, pero sólo en un primer plano, para luego procurarse su condición completa en el poema, que extrae, así sea precariamente, de su secreto, de su madriguera tras el muro, toda la savia, la sangre toda que da peso a lo invisible.¹⁸

La respuesta natural del poeta frente a la pared arcana es arrojar palabras que puedan llegar más lejos que los ojos, desafiar el aparente hermetismo de la mole con su vuelo escritural:

Pero el muro,
el silencioso y blanco muro
parece que nos dice:
"hasta aquí llegan tus ojos,
menos agudos que tu instinto".¹⁹

Cabe hacernos una pregunta: ¿puede decirse lo que está al otro lado del muro? Para Paz Castillo es evidente que sí, puesto que su propio poema es una tentativa nada desdeñable. En cambio, para el primer Wittgenstein la tarea es, desde un punto de vista lógico y por tanto el único válido para la filosofía, inviable. En su *Tactatus logico-philosophicus* advierte: "Respecto a una respuesta que no puede expresarse, tampoco cabe expresar la pregunta. El enigma no existe" (6.5).²⁰ De modo que cualquier intento nos conducirá invariablemente

hacia la mística, es decir fuera de los límites –he aquí otra pared– de la "razón pura".²¹

Pero el poeta es otra cosa –y también el poema–; puede sobrevolar por encima de la pared tal y como el lenguaje poético lo hace con la lógica. ¿No es la metáfora una navaja de mercurio haciendo trizas el principio de identidad, que al punto deja de ser piedra ceñuda para ofrecer su costado más evanescente: página en blanco?

§

Miguel Ángel Alonso Arvelo es Licenciado en Filología Española por la Universidad de La Laguna.

21 Por cierto, también Kant edificará un muro hermético hasta lo indecible, en tanto que la *cosa en sí* quedó sepultada, al parecer *per secula seculorum*, al otro lado del entendimiento humano, en una soledad cerrada y sin paréntesis.

17 Citado en Juan Liscano, *Panorama de la Literatura Venezolana Actual*, Alfadil Ediciones, Caracas, 1984, pp. 189-190.

18 Compárese esta idea con lo que dice Octavio Paz: "Cada vez que el lector revive de veras el poema, accede a un estado que podemos llamar poético. La experiencia puede adoptar esta o aquella forma, pero es siempre un ir más allá de sí, un romper los muros temporales, para ser otro", *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004, p. 25.

19 Op. cit., V, p. 62.

20 Alianza, Madrid, 2001, pp. 181-183.

RECORDANDO LAS INICIALES DE JESÚS DÍAZ

Ahora que se cumplen cincuenta años del triunfo de la Revolución cubana, no viene mal recordar aquello de que en la isla, durante el último medio siglo, hablar sobre literatura conlleva de forma inevitable hablar sobre política. Esta afirmación no, por ser obvia, deja de ser cierta y hasta penosa, ya que son abundantes los estudios, críticas o simples reseñas que se dedican a enjuiciar las obras más por la tendencia política e ideológica del autor que por los méritos o deméritos de las mismas. En este sentido, resulta curioso comprobar cómo autores que antaño fueron valorados de forma positiva por los organismos oficiales del régimen pasaron luego a ser abiertamente vilipendiados y hasta insultados cuando decidieron cambiar de bando. Uno de los casos más sintomáticos es, tal vez, el del narrador, guionista y director de cine, ensayista y ocasional dramaturgo Jesús Díaz. A poco más de media docena de años de su muerte en Madrid, tampoco viene mal recordarlo, ni rememorar la novela que lo consagró, la que dio la primera medida de sus posibilidades reales como escritor: *Las iniciales de la tierra*.

Jesús Díaz nació en La Habana en 1941. Fue la suya una trayectoria vital azarosa, jalonada por acontecimientos que lo llevaron desde una ferviente adhesión al régimen hasta la crítica lúcida y meditada, desde la dirección de la revista *Encuentro de la cultura cubana*, o un tanto panfletaria, en las páginas de algunas de sus últimas novelas. Perteneció a la generación de jóvenes escritores que se dieron a conocer tras el triunfo de la Revolución y que, a lo largo de la década de 1960, se beneficiaron en mayor o en menor medida de las facilidades editoriales y del clima de relativa tolerancia hacia la labor intelectual que se mantuvo en la isla hasta el Congreso de Escritores y Artistas celebrado en Cienfuegos en octubre de 1968. Con tan sólo veinticuatro años, irrumpió en el panorama literario con la obtención del premio Casa de las Américas por su libro de relatos *Los años duros*. El éxito fue notable. A la primera edición de La Habana, siguieron con presteza otras dos, en Buenos Aires al año siguiente y nuevamente en La Habana en 1968. Leídos hoy en día, no obstante, los cuentos de *Los años duros* se nos muestran demasiado apegados al momento y a las particulares circunstancias socio-políticas en medio de las que fueron escritos. Se trata de una primera obra interesante por lo que tiene de antecedente de la futura novelística del autor, pero menor desde un punto de vista intrínsecamente literario. Como indicó Seymour Mentor, estos cuentos suponen un buen ejemplo sobre la corriente “más definitivamente comprometida con el proceso revolucionario”.¹ Y es precisamente ese primer apego incondicional, que lo llevó a apoyar la postura oficial del régimen durante el Caso Padilla, y que se prolongó durante décadas, la primera razón de que su cambio ideológico resultara tan controvertido. Aún en 1989, Jacobo Timerman lo calificó de “stalinista”² en la rememoración de su viaje a Cuba a mitad de 1987, y no fue hasta 1991, aprovechando una estancia en Alemania, que se decidió por el exilio. La polémica estaba servida. Las acusaciones de oportunista se multiplicaron por coincidir su renuncia con un momento de incertidumbre sobre el futuro de la isla tras la caída de la URSS. Sin embargo, los textos siguen ahí y su propia obra demuestra a las claras un paulatino alejamiento de sus primeras inclinaciones y una acentuada desilusión. *Las iniciales de la tierra* fue escrita dos veces. El texto de la primera versión fue víctima de la censura y prohibida su publicación durante doce

1 Seymour Mentor, *La narrativa de la revolución cubana*, Playor, Madrid, 1978, p. 190.

2 Jacobo Timerman, *Cuba hoy, y después. ¿Es posible la vida sin Fidel?*, Muchnik Ediciones, Barcelona, 1990, p. 68.

años, hasta 1987, un periodo que aprovechó para acometer una ardua reescritura. El crítico Ambrosio Fornet, que durante décadas estuvo ligado a Jesús Díaz por una estrecha amistad, ha indicado que “la versión que conocemos es incomparablemente superior al original”.³ Fornet habla por su contacto directo con el proceso de escritura, pero su afirmación es difícil de comprobar hoy en día, ya que no se conserva ningún ejemplar conocido de la versión primitiva. Pablo Díaz, el hijo del finado autor, indicó al que esto firma que lo único que sabe al respecto es que era muy diferente de la versión final y que su padre la encontraba horrible, hasta el punto de agradecerle a la censura el tiempo que tuvo para volverse a enfrentar al libro con distancia. Fuera como fuese, lo cierto es que el texto conocido, sin romper con la línea oficial del régimen, se aleja bastante del tono plano y laudatorio de sus primeras narraciones. Esta postura crítica, que bien podría ser tomada como una simple consecuencia de la madurez creativa alcanzada por Díaz, se acentuó en la que acaso sea su mejor obra: *Las palabras perdidas*. El manuscrito de esta hermosa novela fue secuestrado y no llegó a publicarse en Cuba. Además de una apasionada declaración de amor a la literatura, constituye una equilibrada e incisiva crítica hacia la falta de libertad de expresión en la isla.

Las iniciales de la tierra, por su parte, pasa revista a la vida de un personaje, Carlos Pérez Cifredo, en buena medida *alter ego* del propio Díaz, a la hora de enfrentarse al “Cuentametuvida”, un documento que ha de rellenar como condición ineludible para su ingreso en el Partido Comunista Cubano. La narración se encuentra jalonada de acontecimientos en buena medida autobiográficos o de inspiración autobiográfica, característica, por otra parte, en la que reincidirá el autor con similar énfasis hasta su tercera novela: *La piel y la máscara*. Sin embargo, no nos encontramos ante un simple relato biográfico. El periplo del personaje se supedita a los acontecimientos políticos que van sacudiendo a la isla. De formas directa o tangencial, estos acontecimientos condicionan el argumento. No faltan la dictadura de Batista, el triunfo de la Revolución, la constitución de las Milicias Nacionales Revolucionarias, las Campañas de alfabetización, los combates de Girón o la crisis de los trece días, entre multitud de datos y acontecimientos concretos y verificables. El clímax de la obra se desarrolla en el espléndido capítulo que rememora la Zafra de los diez millones, con la que Cuba pretendió fomentar su despegue económico y cuyo fracaso supuso un nuevo periodo de dependencia de la URSS.

El hecho de enmarcar el argumento en este periodo determinado, que finaliza en 1970, supone por un lado permanecer fiel a la primera versión de la obra, ya que, por el momento de su momento de redacción, debía de poseer el mismo arco cronológico que esta; pero también hace que nos encontremos ante una visión sesgada, ceñida a una etapa en la que aún

tenía cabida la ensoñación utópica ante las posibilidades que abría el proceso revolucionario y en la que aún no se habían manifestado las primeras voces críticas desde las izquierdas europea o hispanoamericana. Esta voluntaria mirada parcial constituye uno de los aspectos más discutibles de la novela junto al maniqueísmo en el tratamiento negativo de los personajes que finalmente partirán al exilio. Para ser justos, no obstante, hay que señalar que Díaz nos propone un acercamiento ambivalente, marcado por la postura autocrítica a la que aludía más arriba y en el que, en palabras de Begoña Huertas, “el elemento humorístico, la ironía y el desenfado adquieren una relevancia esencial”.⁴

Son múltiples las influencias detectables en *Las iniciales de la tierra*. El cine y el cómic cobran especial relevancia en capítulos concretos, pero es lógicamente la literatura la que aporta mayor número de precedentes: desde la especie de borrador que constituye algún cuento de *Los años duros*, como el titulado “¡No hay Dios que aguante esto!”, hasta la influencia del Vargas Llosa de la primera parte de *Conversación en la cate-dral* en el relato de las experiencias universitarias del protagonista. Por otra parte, el tratamiento de determinados ambientes o personajes vincula la novela directamente con las tendencias imperantes en la narrativa cubana de los primeros años tras el triunfo de la Revolución. Véase como muestras la caracterización estereotipada de la frívola amante norteamericana del joven protagonista, que ya encontramos en *No hay problema* (1961) de Edmundo Desnoes, o el clima de terror con el que retrata los últimos meses de la dictadura de Batista, presente en obras como *El sol a plomo* (1959) de Humberto Arenal. Pero más allá de influencias y precedentes más o menos velados, *Las iniciales de la tierra* se nos presenta sobre todo como un portentoso artefacto lingüístico, donde los juegos de palabras, la diversidad de registros y las piruetas formales cobran especial relevancia. Todo un alarde cuyo análisis excede las posibilidades de estas páginas, pero del que vale la pena tener constancia.

§

Juan Báez es Licenciado en Filología Española por la Universidad de La Laguna.

4 Begoña Huertas, *Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los 80*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1993, p. 24.

3 Ambrosio Fornet, “Jesús en la memoria”, *Encuentro de la cultura cubana*, 25, p. 44.

LOS VERDES DE MAYO HASTA EL MAR DE LUIS GOYTISOLO: EL ESCRITOR RACCH A ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN

En el presente trabajo me propongo analizar brevemente los papeles que el autor y el narrador desempeñan en la novela *Los verdes de mayo hasta el mar*¹ de Luis Goytisolo (Barcelona, 1935), porque ambos, con sus voces más o menos veladas, traban un intricado diálogo con la realidad y la escritura. El libro es la segunda entrega de la tetralogía *Antagonía*, una obra polifacética en que se entrelazan numerosas posibilidades de lecturas críticas: la disolución de la trama, el oficio de escribir, la novela como engendro de la novela misma, el lector como figura complementaria a la del escritor, los juegos de espejos entre los personajes, etc. De los hilos que tejen la maraña de *Antagonía* elijo el de la autorreferencialidad o metaliterariedad porque es un *fil rouge* que conduce directamente a la novela española contemporánea. *Los verdes de mayo hasta el mar* es sin duda el volumen de *Antagonía* que se centra con más detenimiento en el tema de la escritura —*Recuento* es fruto de una narración más o menos convencional, en *La cólera de Aquiles* y *Teoría del conocimiento* el eje de la reflexión se desplaza de la escritura a la lectura— y además fue publicado en 1976, primer año de la Transición, un periodo convulso tanto a nivel social y gubernamental como literario, ya que España buscaba reajustar la brújula de su política hacia el norte de la democracia y en el panorama literario nacional se tanteaban soluciones diferentes con la esperanza de encontrar, por fin, unas constantes que permitieran poner unas sólidas bases para el futuro.

La metaficción vino fraguándose como una de las más importantes tendencias literarias de dicha época, ya que rompió con el pasado y logró profundizar el discurso narrativo llevando hasta sus últimas consecuencias la tarea de escribir sin por eso disolverse en un estancado experimentalismo o en un peligroso autismo.² En *Los verdes de mayo hasta el mar* o en *La cólera de Aquiles* Luis Goytisolo no renuncia nunca a la representación de la sociedad que lo rodea ni a la crítica social: el suyo es un mundo novelesco autónomo pero no impermeable a la vida real.

La figura del narrador es fundamental para entender estas oscilaciones entre realidad y ficción. En *Recuento* Luis Goytisolo había creado al personaje de Raúl Ferrer Gaminde, escritor fruto de su fantasía pero también de

1 En el curso de este trabajo utilizaré la siguiente edición: Luis Goytisolo, *Los verdes de mayo hasta el mar*, Seix Barral, Barcelona, 1976.

2 “Luis Goytisolo, al crear novelas autorreferenciales, no traza una aproximación nueva al arte de escribir, ni un modo único de articular una serie de normas literarias. Sin embargo su tetralogía anticipa, e incluso motiva, muchos de los cambios importantes que han caracterizado la narrativa en España durante los últimos diez años, y es aquí donde se manifiesta su originalidad e importancia.” David K. Herzberger, “«Antagonía» como metaficción”, en Salvador Clotas, ed., *El cosmos de «Antagonía». Incursiones en la obra de Luis Goytisolo*, Anagrama, Barcelona, 1983, pp. 108-109.

su biografía: allí nos encontramos ante un ser de ficción que de la infancia pasa a la adolescencia y llega, a través de una relación amorosa atormentada con Nuria, a una madurez dolorida y consciente. Luego Goytisolo aprovecha al máximo las posibilidades metaliterarias a su alcance y en la entrega sucesiva de *Antagonía* convierte a Raúl en un escritor que intenta crear una novela, que inventa personajes y que toma apuntes. Alfred Sargantal y Alessandra Riccio afirman, respectivamente, que Raúl es el narrador de *Los verdes de mayo hasta el mar* y que Rosa encubre a Nuria.³ Luis Goytisolo en una entrevista se había enfrentado a la cuestión añadiendo un elemento importantísimo: “[...] recursos ambos muy familiares al Raúl de *Recuento*, voz narradora, en definitiva, de *Los verdes*. La única diferencia está en que, en *Los verdes*, Raúl escribe; es decir: que en lugar de *ser relatado* como en *Recuento*, *relata*, cosa, por otra parte, que ya empieza a hacer en la páginas finales de *Recuento*”.⁴ Esta afirmación parece simplificar la lectura crítica del texto, pero a mi modo de ver la diferencia entre “ser relatado” y “relatar” es abismal y creo que es necesario matizar con más escurpulosidad el juego de cajas chinas que conforma la estructura narratológica de *Los verdes de mayo hasta el mar*.

Aunque admitiéramos que el narrador del libro es Raúl Ferrer Gaminde no se podría ignorar que los nombres de los individuos que pueblan sus recuerdos y de las personas que lo rodean cambian con respecto a *Recuento*: Nuria se convierte en Rosa, tío Gregorio en tío Rodrigo, la criada Eloísa en Eugenia, etc. Es verdad que Luis Goytisolo muy a menudo descompagina el orden establecido variando los nombres de los personajes o atribuyendo los mismos nombres (Aurora/Áurea, Alfonso, Celia, Nuria, Margarita, Rosa, etc.) a personajes distintos porque de esta manera, además de crear un mundo caótico, logra establecer una continuidad a lo largo de los cuatro volúmenes que componen *Antagonía*, pero estoy convencido de que aquí se trata de un mecanismo diferente, más ingenioso, que quizás trae origen de esta respuesta del autor de *Los verdes de mayo hasta el mar* a

una pregunta de José Ortega: “Los aspectos biográficos están totalmente supeditados a los aspectos puramente literarios, y si recurro a algún elemento biográfico, que por supuesto los hay, me imagino que en todo escritor los hay, es por una cuestión de comodidad, porque me muevo en lo que ya conozco”.⁵ Estas palabras podrían ser atribuidas sin esfuerzo a Raúl Ferrer Gaminde a la hora de “escribir” su novela en *Los verdes de mayo hasta el mar*: él es el artífice que crea a un escritor (mezcla de su material biográfico tomado de *Recuento*⁶ y de su imaginación) que se refugia con su mujer, Rosa (obviamente transposición de Nuria), en Rosas. Se puede trazar un paralelo entre Luis Goytisolo “padre literario” de Raúl Ferrer Gaminde y Raúl “padre literario” del escritor que luego escribirá un libro cuyos protagonistas serán Ricardo y Camila (proyecciones de él y de Rosa).

A mi modo de ver el narrador principal de *Los verdes de mayo hasta el mar* no es Raúl Ferrer Gaminde, sino que es el escritor creado por él, su *alter ego*,⁷ en el texto pasamos de la ficción a otro nivel de ficción que definiría de segundo grado: el lector está leyendo en la mayoría de los casos recuerdos, apuntes y hechos que atañen al marido de Rosa (eso sí, reflejo fiel de los recuerdos,⁸ anotaciones y elucubraciones de Raúl Ferrer Gaminde). Sin embargo en la página 260 encontramos un elemento que a primera vista podría contradecir lo afirmado hasta ahora: “[...] ambientación que se diluye mientras uno va leyendo querido Raúl [...]”.⁹ Al parecer quien está hablando es Raúl Ferrer Gaminde porque alude a una carta de Matilde Moret que acaba de recibir y se refiere a sí mismo con su nombre de bautismo, pero no creo sea así: en las páginas anteriores se narra la muerte de Alfon-

5 Julio Ortega, “Entrevista con Luis Goytisolo”, en *El cosmos de «Antagonía». Incursiones en la obra de Luis Goytisolo*, op. cit., pp. 148-149.

6 En los dos libros (*Recuento* y *Los verdes de mayo hasta el mar*) el hermano mayor de Raúl se llama Felipe y en ambas obras se menciona su relación con su prima lejana Matilde Moret, por ejemplo.

7 También Francisco G. Orejas sugiere esta posibilidad: “Entre los personajes que el narrador incorpora a sus notas, o a la novela que está escribiendo, vuelve a aparecer Nuria, novia del narrador en *Recuento*, ahora transmutada en Rosa, la mujer del narrador; un escritor que no es Raúl Ferrer, aunque por momentos acabe llegando a confundirse con él”. Francisco G. Orejas, *La metafiction en la novela española contemporánea*, Arco/Libros, Madrid, 2003, p. 338.

8 Valga como ejemplo el siguiente fragmento: “Debo confesar que su propuesta también a mí me resultaba atractiva, aunque menos por la controversia que, contra lo que él pudiera esperar me era más bien indiferente, que por la ocasión que me ofrecía de conocer más de cerca lo que es la vida, como suele decirse, algo tal vez un poco abstracto para un joven abogado morbosamente atraído por las letras, con la mili y la uni como principales experiencias comunes a todo joven de familia acomodada y la militancia política y su adicional cupo de cárcel como experiencias particulares”. Luis Goytisolo, *Los verdes de mayo hasta el mar*, op. cit., p. 130.

9 Ib., p. 260.

3 Alfred Sargantal define así el libro *Los verdes de mayo hasta el mar*: “una novela [...] que está constituida por toda una serie de notas, en distinto grado de elaboración, redactadas por Raúl –Raúl metido a narrador– en vistas a una eventual novela, ofrecidas junto con las reflexiones suscitadas por aquellas sobre la marcha”. Alfred Sargantal, “El juego especular de «Antagonía»”, en *El cosmos de «Antagonía». Incursiones en la obra de Luis Goytisolo*, op. cit., p. 38. Alessandra Riccio hablando de Nuria-Rosa asevera: “La Rosa de *Los verdes [de mayo hasta el mar]* es la Nuria de *Recuento* y *La cólera [de Aquiles]*”. Alessandra Riccio, “El cambio un falso movimiento”, en *El cosmos de «Antagonía». Incursiones en la obra de Luis Goytisolo*, op. cit., p. 22.

4 Ludovico Nolens, “Haciendo recuento”, *Quimera*, 2, diciembre de 1980, p. 27.

so¹⁰ (padre de Rosa) y quien la relata no puede ser otro que el escritor creado por el protagonista de *Recuento*, mas a estas alturas no sorprende que Luis Goytisolo quiera complicar el torbellino metaliterario dándole al narrador el mismo nombre del personaje que abre el ciclo de *Antagonía* –en este artículo llamaré al escritor narrador y protagonista de *Los verdes de mayo hasta el mar* R., para evitar confusiones.

En la mayoría de los casos quien redacta los apuntes y filtra los acontecimientos utiliza la primera persona de singular; por ejemplo: “La delicia que sería poder pasear siempre así, mientras Rosa va hablando, Rosa o quien sea, y yo asintiendo, meneando afirmativamente la cabeza de vez en cuando”;¹¹ “Cuando me acosté con Matilde por primera vez lo que menos podía imaginar es que fuéramos primos. La conocí en la terraza de algún bar del Boulevard Saint Germain”.¹²

Sin embargo a la escritura subjetiva de R. se superponen algunas anotaciones que no parecen pertenecerle –aunque se entremezclen con las suyas– ya que no se refieren exclusivamente al mundo de Ricardo y Camila creado por él, sino que delinear la conducta de R., planteándola de antemano; el demiurgo es otro: “Nuestro autor, sus notas, apuntes y observaciones, fragmentos de narración, simples frases a veces, variantes de esas frases a modo de búsqueda, de tanteo, de ese algo que tienen en común el comienzo de la redacción de un libro con un piso por estrenar, cuando aún no se está muy seguro de la colocación de los muebles y todavía falta automatismo en los movimientos que uno hace”;¹³ “Las notas que nuestro protagonista toma en su apartamento. Las charlas en el porche con la pareja que lleva el motel. Las confidencias que ella le hace en la terraza del Nautic. Las problemáticas relaciones de nuestro hombre con su propia mujer. Sus paseos solitarios con torneando el pueblo, como rehuyendo el trato con la gente, como si deseara ni ser siquiera visto”.¹⁴

Los fragmentos que acabo de citar se adaptan a la perfección a la figura de R. y además, leyendo atentamente el texto, descubrimos que Ricardo no toma ninguna nota o, por lo menos, que existe sólo un subcapítulo (Tics, p. 112) en que es legítimo preguntarnos si quien escribe en el motel es Ricardo o R.. En

la página 113 el narrador (presumiblemente refiriéndose a Ricardo) escribe: “El baño le había despabilado y, en el motel, antes de tumbarse a dormir, se sirvió otro whisky sentado a la mesa de trabajo y tomó algunas notas, simples indicaciones que desarrollaría cuando tuviese la cabeza más clara”.¹⁵ A continuación se esbozan varios rasgos caracteriales de dos personajes –“él” y “ella”– y al final de la lista, con sorpresa, asistimos al siguiente cambio de perspectiva: “Luego, dormida ella, él se tendió a su lado, sudoroso, vencido no tanto por el sueño cuanto por el malestar, una sensación como de fiebre, efecto, sin duda, de la resaca así física como moral que, particularmente extremada ciertos días, le lleva a uno, apenas despierto, a salir arreando hacia cualquier parte. Todavía encendió la luz, no obstante, y, llegándose hasta la mesa de trabajo hizo una última anotación: Posibles nombres: ella, Camila; él, Ricardo”.¹⁶

Este último pasaje parece relatar, en tercera persona singular, una acción de R., autor de la novela protagonizada por Ricardo y Camila. A mi entender se trata de un cortocircuito voluntario, pero, en cualquier caso, tanto si negáramos que Ricardo toma apuntes en este fragmento como si admitiéramos esta posibilidad, el resultado no varía: coexisten en el texto tres grados distintos de ficción:¹⁷ 1) El grado en que la voz de Raúl Ferrer Gaminde aflora en los apuntes de R. 2) El mundo de R. –fruto de la imaginación de Raúl Ferrer Gaminde– y 3) El universo novelesco de Ricardo y Camila –creación de R.

En este confuso abrirse de cajas chinas el límite más borroso –y quizás más cuestionable por su ambigüedad– es el que delimita los puntos 1) y 2) ya que, como hemos señalado, no existe una distinción neta entre las dos voces y los dos mundos, pero sin duda Luis Goyti-

15 Ib., p. 113.

16 Ib., p. 118.

17 Alfred Sargantal, profundizando su discurso –y quizá forzándole un poco la mano– llega incluso a admitir un narrador de cuarto grado: “Centrándome en la figura del narrador, en *Los verdes de mayo hasta el mar* tenemos que Luis Goytisolo nos ofrece una novela en la que, actuando como narrador implícito, Raúl Ferrer Gaminde escribe una serie de textos o notas relativas a una futura obra de ficción, y paralelamente a ellas las notas en que, por un lado, analiza y critica su propia escritura y, por otro, traza la teoría de lo que se supone entiende debería ser su novela. En un primer nivel de la ficción está pues ese narrador o escritor ficticio que se refugia por seis días en Rosas y escribe sus notas; en un segundo nivel estarían los distintos desdoblamientos de ese mismo narrador, o sea sus distintas mudas, de modo que podría hablarse de narradores en segundo y tercer grado, y hasta en cuarto grado si se toma en cuenta a los narradores enmarcados, y otro tanto cabría decir respecto a aquel mismo narrador metido a crítico de su propia escritura”. Alfred Sargantal, “El juego especular de «Antagonía»”, en *El cosmos de «Antagonía». Incursiones en la obra de Luis Goytisolo*, op. cit., p. 40.

10 Ib., pp. 258-259.

11 Ib., p. 74.

12 Ib., p. 147.

13 Ib., p. 190.

14 Ib., p. 257.



solo se niega deliberadamente a ofrecer unas bases narratológicas firmes al lector, porque con su bolígrafo se obstina en trazar unas líneas abigarradas que apuntan a desbarajustar toda perspectiva bidimensional.¹⁸ La novela española llega de esta manera, en 1976, a un punto de maduración que marca un hito fundamental en su evolución a lo largo del siglo XX: el autor se fragmenta en un remolino calidoscópico de narradores, en que los gruesos trazos de la realidad y la ficción bosquejan piernas, codos, narices que afloran distorsionados por una óptica cubista tridimensional y las figuras del cuadro de Diego Velázquez *Las Hilanderas*, sinécdoque de *Los verdes de mayo hasta el mar*,¹⁹ se quiebran y deslum-

bran los ojos del lector con sus colores chillones, como si los pinceles del pintor de corte de Felipe IV hubiesen sido sustituidos por los de Pablo Picasso. La contemporaneidad impone la toma de conciencia de que la realidad “real” ha sido suplantada por una “nueva realidad inventada” en que los viejos instrumentos de análisis al alcance del escritor son cachivaches inútiles: sólo la metaliteratura con su plasticidad puede razonar sobre una realidad actual postiza —creada por y para el hombre—, porque permite un juego de múltiples perspectivas capaz de abarcar en toda su complejidad el inestable y polifacético conjunto del mundo.

§

Simone Cattaneo es Licenciado en Filología Española por la Università degli Studi de Milán.

18 “Luis Goytisolo apuesta por rehuir una escritura lineal, simple, oclusiva, y dejar que el texto manifieste todas sus posibilidades denotativas y connotativas.” Francisco G. Orejas, *La metaficción en la novela española contemporánea*, op. cit., p. 338.

19 Las novelas metaliterarias siempre encierran en sus páginas una explicación de sí mismas y muy a menudo los autores, para trazar una sutil trama de correspondencias entre el nivel microscópico y el nivel macroscópico del texto, recurren al artificio de la *mise en abyme*, es este el caso de *Los verdes de mayo hasta el mar* y de los otros tres volúmenes de *Antagonía*. Luis Goytisolo, probablemente debido a su juvenil afición a la pintura, elige cuatro cuadros de Velázquez que sean fiel reflejo de la estructura o de la temática principal de cada entrega: *Recuento* reproduce las complejidades de *Las Meninas*, en *La cólera de Aquiles* será *La rendición de Breda* (o *Las lanzas*) a imponerse como símbolo de las relaciones turbulentas de Matilde y Camila, en *Teoría del conocimiento* el clima de desfallecimiento que impregna el relato es encarnado por la figura del mendigo que ocupa la superficie pictórica de *El Retrato de Esopo*.

EL MICRORRELATO ESPAÑOL: BREVE PANORAMA HISTÓRICO

Podemos estar absolutamente convencidos de que, hoy por hoy, hablar del microrrelato es hablar de un género literario más, que ocupa un lugar autónomo e independiente dentro del ámbito de la narrativa, junto con otros géneros como el cuento o la novela. Si bien se considera frecuentemente como una práctica literaria innovadora, lo cierto es que, en el mundo hispánico, sus orígenes se remontan a la época del Modernismo y aparecen ligados al desarrollo del poema en prosa (Aloysius Bertrand, Baudelaire...), género cuyo gran introductor en nuestra lengua fue, concretamente, Rubén Darío. Así pues, ya muchos de sus poemas en prosa iniciales, que podemos encontrar, por ejemplo, en su famosa obra *Azul...* (1888) –donde también se incluyen cuentos–, contienen un importante componente narrativo, desmarcándose en numerosas ocasiones de lo lírico y lo descriptivo con preferencia por lo anecdótico y lo argumental, pudiéndose considerar así al poeta nicaragüense como el precursor en nuestras letras de lo que hoy conocemos como el microrrelato, que desde entonces siguió siendo cultivado con profusión en Hispanoamérica por diversos autores (Alfonso Reyes, Julio Torri, Leopoldo Lugones, Vicente Huidobro, Macedonio Fernández...) hasta la más reciente actualidad (Guillermo Samperio, Luis Britto García, Pía Barros, Juan Armando Epple, Ana María Shua...), pasando por los hoy en día considerados como clásicos del microrrelato hispánico (Juan José Arreola, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Marco Denevi...)¹

En España, el género del microrrelato cuenta con su propia historia, una interesante historia que aún está por escribirse. Sus principales iniciadores fueron, sin lugar a dudas, Juan Ramón Jiménez, que entre 1900 y 1952 escribió muchos textos breves en prosa narrativa, y, por supuesto, Ramón Gómez de la Serna, sobre todo por sus denominados “caprichos”; mucho más incluso que por sus famosas “greguerías”, más cercanas al aforismo que al microrrelato.

En los años veinte, en la época de la eclosión de las denominadas vanguardias históricas, surge una nueva generación de escritores. Muchos de ellos comienzan a practicar el arte de la ficción breve, tales como Federico García Lorca o José María Hinojosa, dos autores dispares en lo ideológico pero que se dejaron cautivar de una u otra forma por la estética surrealista, aunque sin comprometerse nunca del todo con ella. José María Hinojosa publicó en 1928 su obra *La flor de California*, un libro de relatos de corta extensión, su única obra en el género. Asimismo, Federico García Lorca publicó, entre los años veinte y treinta, un gran número de prosas breves de carácter narrativo en diferentes revistas de vanguardia y que actualmen-

¹ Vid., David Lagmanovich, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2005; David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, Menoscuarto, Palencia, 2006.

te pueden leerse y estudiarse como auténticos microrrelatos.² Muchos otros son los autores que podríamos mencionar aquí, tales como Francisco de Ayala, José Bergamín o José Moreno Villa, pero en los que ahora no nos detendremos.³

Como ya sabemos, con la Guerra Civil, todo aquel progreso que en distintos ámbitos se comenzó a experimentar en España a partir de la proclamación de la Segunda República se vio tristemente paralizado. Posteriormente, se vivirán unos años cuarenta de notable escasez cultural y artística, por no hablar de otro tipo de insuficiencias todavía más penosas, como fueron las que afectaron a la economía y a la libertad de los españoles. No será hasta los años cincuenta cuando volvamos a encontrar las huellas de la minificción en nuestro país (a no ser por algunos textos narrativos breves de los falangistas Samuel Ros y Tomás Borrás).⁴ Será una mujer, la catalana Ana María Matute, quien en 1956 publique una colección de microrrelatos, titulada *Los niños tontos*. El propio Camilo José Cela llegó a afirmar que se trataba de “el libro más importante, en cualquier género, que una mujer haya publicado en España, desde doña Emilia Pardo Bazán. Y una de las más atrozadoras y sintomáticas páginas de nuestra literatura. *Los niños tontos* marcará un impacto firmísimo en las letras españolas. Tiempo al tiempo”.⁵ También en los años cincuenta, aunque en este caso en el exilio, otro español, Max Aub, publica en 1957 en México su obra titulada *Crímenes ejemplares*, una ingeniosa colección de microrrelatos cuyos protagonistas resultan ser asesinatos que han decidido confesar sus crímenes. Fernando Valls, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona y uno de nuestros mejores especialistas en el género, ha afirmado que es ahora, a la luz de las nuevas teorías sobre la minificción literaria, cuando “podemos entender y valorar mejor que nunca *Los niños tontos*, y junto a los *Crímenes ejemplares* (1957), de Max Aub, debemos considerarlo pionero en España de ese nuevo género que llamamos microrrelato”.⁶

Después de la publicación en 1959 de *Obras completas (y otros cuentos)*, de Augusto Monterroso, donde apareció por primera vez su célebre microrrelato titulado “El dinosaurio”, el fenómeno de la minificción literaria comienza a cobrar un ma-

yor interés entre los críticos e investigadores de todo el mundo hispánico. Téngase siempre en cuenta, no obstante, que todos los autores sobre los que hemos hablado hasta ahora escribieron sus obras antes de cualquier tipo de teoría crítica sobre el microrrelato, y que no será realmente hasta los años ochenta del siglo pasado cuando “los narradores empiezan a tomar conciencia de la existencia de un género distinto e independiente respecto del cuento, del poema en prosa, así como del aforismo”.⁷ Un año antes de la publicación de la famosa obra de Monterroso antes mencionada, en 1958, y después de haber recibido en 1956 el Premio Nobel de Literatura, muere Juan Ramón Jiménez exiliado en Puerto Rico, dejando inéditos muchos minicuentos que poco a poco han ido siendo editados y publicados.⁸ Cinco años más tarde, en 1963, morirá también Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires, no sin antes encargarse de la recopilación y selección de los “Caprichos y Fantasmagorías” que integrarían la antología titulada *Caprichos* publicada en 1962 por la editorial Espasa-Calpe.⁹ Con el fallecimiento tanto de uno como de otro autor, el género del microrrelato se quedaba en España sin la presencia viva de sus más antiguos predecesores, pero con una ingente obra como testigo de sus existencias.

En 1969, el polifacético escritor manchego Antonio Fernández Molina reanuda la trayectoria del microrrelato español al publicar su libro de relatos cortos titulado *En Cejunta y Gamud*, obra que, no obstante, no se publicará en nuestro país hasta 1986, por la editorial Heliodoro, pues fue Caracas, gracias a la editorial Monte Ávila, la ciudad en la que vio la luz. Anteriormente, algunos otros autores, aunque de manera eventual, practicaron también la micronarrativa en nuestro país: José María Sánchez Silva, Camilo José Cela, Jorge Campos, Alfonso Sastre, Manuel Pílares, Lauro Olmo, Esteban Padrós de Palacios o Fernando Quiñones.¹⁰ Es, sin embargo, a partir de la década de los setenta, cuando comenzará a multiplicarse en España la producción de microrrelatos.¹¹ Cabe destacar obras como, por poner algunos ejemplos: *Dentro de un embudo* (1973) o *Arando en la madera* (1975), ambas del mismo Antonio Fernández Molina; *La ciudad velada* (1989), *La sombra del obelisco* (1993) o *El ladrón de atardeceres* (1998), del

2 Vid., Federico García Lorca, *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*, Encarna Alonso Valero, ed., Menoscuarto, Palencia, 2007.

3 Vid., Domingo Ródenas Moya, “El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo”, en *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas, eds., Menoscuarto, Palencia, 2008, pp. 77-121.

4 Vid., Fernando Valls, “Soplando vidrio. Sobre dieciocho narradores españoles cultivadores ocasionales del microrrelato (1942-2005)”, en *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Páginas de Espuma, Madrid, 2008, pp. 53-110.

5 Camilo José Cela, “Un breve librito ejemplar”, *Papeles de Son Armadans*, 16, 1957, p. 108.

6 Fernando Valls, “*Los niños tontos*, de Ana María Matute, como microrrelatos”, *Quimera*, 222, 2002, p. 26.

7 Fernando Valls, op. cit., 2008, p. 54.

8 Vid., Juan Ramón Jiménez, *Historias y cuentos*, Arturo del Villar, ed., Seix Barral, Barcelona, 1994; Juan Ramón Jiménez, *Cuentos de antología*, Juan Casamayor Vizcaíno, ed., Clan, Madrid, 1999; Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, Teresa Gómez Trueba, ed., Menoscuarto, Palencia, 2008.

9 Vid., Ramón Gómez de la Serna, *Disparates y otros caprichos*, Luis López Molina, ed., Menoscuarto, Palencia, 2005.

10 Vid., Fernando Valls, op. cit., 2008.

11 Es también por estas fechas cuando nace el término *microrrelato*, “que con el sentido que le damos hoy fue utilizado por primera vez en 1977, por el escritor mexicano José Emilio Pacheco” (Fernando Valls, “Sobre el microrrelato. Otra filosofía de la composición”, en op. cit., 2008, p. 17).

malagueño Rafael Pérez Estrada; *El cogedor de acianos* (1993) o *Un dedo en los labios* (1996), del avilés José Jiménez Lozano; *Memorial de hierbas* (1973), *Brasas de agosto* (1989) o *Los males menores* (1993), del leonés Luis Mateo Díez; *Días imaginarios* (2002), *Cuentos de los días raros* (2004), *Cuentos del libro de la noche* (2005) o *La glorieta de los fugitivos* (2007), de otro leonés como es José María Merino; *La vida en blanco* (2005), *La mitad del diablo* (2006) o *El juego del diábolo* (2008), del también leonés Juan Pedro Aparicio; *Kískili-káskala* (1994), *Un león en la cocina* (1999), *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (2002) o *La sombra del espantapájaros* (2004), de la donostiarra Julia Otxoa; etcétera, etcétera. Dos casos bien particulares son, dentro del mundo de la minificción, el aragonés Javier Tomeo, creador del denominado “microteatro sicopático”, y el valenciano Juan José Millás, fundador del subgénero del “artícuento”. De Javier Tomeo nos interesan obras como *Zoopatías y zoofilias* (1993), *Bestiario* (2000), *Patíbulo interior* (2000) y, sobre todo, *Historias mínimas* (1988), libro integrado por breves piezas escritas al modo teatral pero que, a pesar de ello, no parecen estar destinadas para su representación dramática, sino para su lectura. Las obras de Juan José Millás que en este panorama dedicado al microrrelato nos corresponde señalar son, por ejemplo, *Números pares, impares e idiotas* (2001), *Los objetos nos llaman* (2008) y, por supuesto, el titulado *Artícuentos* (2001), que recoge una considerable cantidad de sus columnas periodísticas, en las que ha sabido combinar, en una reducida extensión, la ficción más pura con el relato de hechos pertenecientes a la realidad social o autobiográfica.

Fue en 1990 cuando se publicó en España la primera antología sobre el género del microrrelato, titulada *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* y de cuya elaboración se encargó el profesor Antonio Fernández Ferrer. Esta antología supuso un paso decisivo en el desarrollo del género en nuestro país, ya que suscitó el interés por la minificción tanto en los lectores como en los críticos e investigadores españoles. A partir de entonces, las antologías de microrrelatos se han ido sucediendo en España: *Quince líneas. Relatos hiperbreves* (1996) y *Galería de hiperbreves. Nuevos relatos mínimos* (2001), del Círculo Cultural Faroni; *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos* (1998), de José Luis González; *Ojos de aguja. Antología de microcuentos* (2000), de José Díaz; *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves* (2001), de Clara Obligado; *Antología de cuentos e historias mínimas (Siglos XIX y XX)* (2002), de Miguel Díez; *Grandes minicuentos fantásticos* (2004), de Benito Arias García; *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera* (2005), de Neus Rotger y Fernando Valls; etcétera, etcétera.

La buena salud y el futuro del microrrelato en nuestro país parecen estar garantizados, no sólo por el creciente número de escritores que a él vienen dedicándose —de los que aquí

únicamente hemos destacado algunos de los más relevantes—, sino también por la cada vez mayor atención que muchos lectores están prestando a este género literario. De igual manera, el empeño y el interés con el que muchas revistas españolas (*Quimera*, *Ínsula*, *Lucanor*...) han tratado y siguen tratando al género resulta enormemente beneficioso para el mismo, al igual que ocurre con muchas editoriales (Menoscuarto, Páginas de Espuma, Lengua de Trapo, Thule, Tusquets, Seix Barral...) que han empleado su sano criterio y su buen gusto a la hora de editar y publicar libros de microrrelatos. A todo ello debe sumarse, como hemos podido comprobar, la incommensurable labor que desde los años noventa vienen desempeñando muchos investigadores, críticos y antólogos españoles que han volcado sus esfuerzos en el estudio y el análisis del género desde las más diversas perspectivas. Asimismo, hoy en día, son muchos los certámenes y talleres de minificción que se realizan, además de una gran cantidad de congresos y seminarios que se han venido celebrando al respecto en toda España y que dan idea de la importancia actual del microrrelato.

§

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

EL DÍPTICO SIMÉTRICO DE JUAN PEDRO APARICIO

En Marzo de 2006 apareció, en la editorial madrileña Páginas de Espuma, el primer libro del escritor leonés Juan Pedro Aparicio dedicado exclusivamente al microrrelato. Bajo el nombre de *La mitad del diablo* se recogen 136 minicuentos que tenían la particularidad de estar ordenados según su extensión. El lector va viendo desfilar ante sus ojos microrrelatos cada vez más breves, desde la página y media del primero, hasta la única palabra que compone el texto del último. Esta ordenación menguante, que comparte con otros libros de minificción como *Los tigres albinos* de Hipólito G. Navarro o la antología *Por favor sea breve*, se invierte en el siguiente volumen de relatos hiperbreves que ha publicado Aparicio: *El juego del diábolito*. Este libro, que ha aparecido en la misma editorial en septiembre de 2008, se inicia con un relato de una línea y se completa con otros 139 microrrelatos de extensión creciente.

La singular estructura de ambas obras hace que juntas formen lo que Aparicio llama en el prólogo de la segunda de ellas un “diábolito”, o lo que nosotros hemos bautizado como un “díptico simétrico”. Pero no sólo su disposición gráfica es lo que relaciona a *La mitad del diablo* y *El juego del diábolito*, ya que, como iremos comprobando a lo largo de este artículo, existen rasgos y temas comunes que hacen de ambas obras, si no una unidad, sí al menos una bilogía. Con ella Juan Pedro Aparicio entra de lleno en el ámbito del microrrelato hispánico, género que ya había cultivado en 1975 como reconoce en uno de los prólogos, y se convierte en un autor a tener en cuenta a la hora de hablar de esta modalidad narrativa.

Antes de centrarnos en el análisis de las dos obras, nos vamos a ocupar brevemente de las reflexiones teóricas que Juan Pedro Aparicio ha ofrecido sobre el microrrelato. Es bastante frecuente que los autores ofrezcan poéticas sobre este género en sus libros, en congresos o en antologías, pero el leonés sorprende al proponer además un término para nombrar estos relatos de menos de dos páginas. Como ha repetido en los prólogos de los dos libros que aquí nos ocupan y en sus intervenciones en congresos especializados como el de Neuchâtel de 2006 y el de Málaga de 2008, Aparicio cree que un nombre bastante acertado para el género sería el de literatura cuántica. Toma este vocablo de la física cuántica, que se ocupa de los cuerpos minúsculos y en la que rigen leyes distintas a los de la física convencional, para destacar que en el microrrelato la ley que lo diferencia del resto de géneros narrativos sería la mayor importancia que posee la elipsis. Nuestro autor ofrece reflexiones bastante agudas sobre la modalidad narrativa que cultiva, señalando por ejemplo la importancia que en ella poseen la invención y el humor. Además, se ocupa de lo que tienen de particular sus propios minicuentos, observando en ellos “su pizca de metaliteratura, algo de intriga y bastan-

te de fantasía”.¹ También explica en los prólogos los títulos de las dos obras; *El juego del diábol* hace referencia a la similitud de la ordenación tipográfica de la bilogía al diábol, “juquete que tiene la forma de dos conos unidos por su parte más estrecha”;² en definición del autor. En la introducción a *La mitad del diábol* cuenta cómo la producción de sus minificciones seguía un proyecto cabalístico: escribir 333 microrrelatos, la mitad del número del demonio. Como apunta en esas páginas, finalmente sólo publicó una parte, dejando el resto en un limbo que abandonarían la mayoría de ellos dos años después para formar *El juego del diábol*.

Sin entrar en el análisis de los relatos, la sola lectura de los prólogos nos muestra la imbricación entre ambos libros, concebidos bajo un mismo plan y presentados por separado para no saturar al lector con un número excesivo de relatos independientes. La unidad que tiene cada volumen de manera independiente, y los dos de manera conjunta, ha sido puesta ya de manifiesto por Pilar Celma, que ha apuntado que en ambos libros Aparicio utiliza los mecanismos de animalización y de humanización. Además, esta especialista ha señalado que el centenar largo de relatos que forman *La mitad del diábol* forman una unión que define como conceptual, estructural, estilística y temática.

Entrando ya en el estudio de los relatos de ambos volúmenes, su lectura nos permite establecer una serie de líneas temáticas y estilísticas comunes que conforman los rasgos de la minificación del autor. Algunos de estos rasgos, como el gusto por los temas y personajes cotidianos o la frecuente presencia de lo metaliterario, emparentan los relatos hiperbreves de Aparicio con los de dos autores muy cercanos a él: Luis Mateo Díez y José María Merino. Los tres comparten tierra de origen, León, generación, nacieron en los inicios de la década de los cuarenta, y dedicación a la minificación. Además, quince microrrelatos de cada uno formaron el libro titulado *Palabras en la nieve (un filandón)*, y han realizado varias lecturas conjuntas de sus minicuentos. Por ello no es extraño percibir en nuestro díptico simétrico esta conexión con libros como *Cuentos del libro de la noche* de Merino o *Los males menores* de Díez.

En el prólogo de *El juego del diábol*, Aparicio argumenta que en los relatos cuánticos “lo que no está a la vista pesa mucho más que lo que está”.³ Una manera muy eficaz de conseguir que el lector pueda acceder de manera más directa a esa parte sumergida del iceberg textual, se produce empleando en la parte visible una referencia a otro texto literario o tó-

pico cuyo conocimiento el autor comparte con el lector. La intertextualidad se ha convertido en uno de los rasgos que ha aparecido con más frecuencia en la minificación hispánica. En la bilogía del leonés también son habituales las referencias intertextuales, que estudiaremos desde el punto de vista discursivo y temático.

La interdiscursividad en los dos libros que analizamos es menos frecuente y más difícil de captar que la intertextualidad temática, pero una lectura atenta nos permite adivinar ciertas referencias en la estructura discursiva de los textos. La relación interdiscursiva más clara la encontramos en el primer microrrelato de *El juego del diábol*, titulado “Desayuno” y compuesto por estas seis palabras: “Cuando regresó, el funcionario seguía ausente”.⁴ Cualquier lector familiarizado con la minificación reconoce en este texto una imitación de la estructura sintáctica y una traslación del argumento a espacios más cotidianos, del minicuento “El dinosaurio” de Augusto Monterroso. En *La mitad del diábol* se toma una parte de la ceremonia del matrimonio cristiano para dar título al microrrelato “En la riqueza y en la pobreza”. Menos obvia sería la relación que, desde nuestro punto de vista, se puede establecer entre las fórmulas empleadas por Max Aub en sus *Crímenes ejemplares*, “La maté porque...” y el microrrelato de Aparicio titulado “Felicidad conyugal”, cuya primera frase es “La quise porque me dio la gana”.⁵ Fernando Valls ha apuntado otro ejemplo de interdiscursividad en el autor leonés, concretamente en el segundo de los textos de *La mitad del diábol*. Según este especialista, el título de “Mi nombre es ninguno” remite a la respuesta de Ulises al Cíclope: “Mi nombre es nadie”.⁶

En cuanto a la utilización de temas y personajes de otras obras literarias en el díptico de Aparicio, su abundancia nos impide comentar todos los ejemplos uno a uno, por lo que realizaremos un acercamiento por tipos de intertextualidad. En *El juego del diábol* destaca la presencia en varios minicuentos de personajes de la tradición literaria occidental; así, encontramos a Don Juan en “El trino”, a Merlín en “La trastada”, a Sherezade en “La noche” y a un astronauta “que por mera coincidencia se llamaba Adán”⁷ en “La tentación”. Precisamente Adán y Eva protagonizan el microrrelato “La fuente de la vida” de *La mitad del diábol*. En esta obra son varias las relecturas que realiza el autor leonés de pasajes bíblicos, utilizando el libro sagrado cristiano como una fuente de argumentos. Tanto en “El hijo pródigo” como en “Nunca segundas partes fueron buenas”, Aparicio ofrece sendos finales diferentes a la parábola de Cristo y a la historia de Lázaro. En el libro de 2008 no son

1 Juan Pedro Aparicio, *La mitad del diábol*, Páginas de Espuma, Madrid, 2006, p. 7.

2 Juan Pedro Aparicio, *El juego del diábol*, Páginas de Espuma, Madrid, 2008, p. 7.

3 Ib., p. 8.

4 Ib., p. 9.

5 Ib., p. 14.

6 Fernando Valls, *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Páginas de Espuma, Madrid, 2008, p. 255.

7 Juan Pedro Aparicio, *El juego del diábol*, p. 61.

tan abundantes las referencias bíblicas, pero encontramos en varias ocasiones una ambientación que recuerda a los cuentos orientales tradicionales. Así, “El contador de historias” se ubica en Samarcanda, “El ciego que contaba historias” en Bagdad y “Casas de creación” en la antigua China.

Otra clase de intertextualidad es aquella en la que se utiliza como base de la trama a una persona real o a un suceso histórico. Este mecanismo permite, como las referencias a la literatura, que el lector aporte un mayor número de conocimientos para completar una historia que puede ser así menos explícita. El ejemplo paradigmático de esta situación la tenemos en el último texto de *La mitad del diablo*, titulado “Luis XIV” y que tiene al pronombre “yo” como único componente del relato. Menos concisas son otras dos referencias a sucesos históricos que encontramos en el primer libro, los atentados contra las Torres Gemelas en “El tránsito”, y en el segundo volumen, el Golpe de Estado del 23-F en “Dignidad”. Mención aparte merece la presencia en los dos libros de sucesos vinculados a la Guerra Civil. En *El juego del diablo* existen dos ejemplos: en “El único” varios veteranos se quejan de que sólo el tiempo ha sido capaz de acabar con Franco, mientras que en “Fraternidad” la contienda bélica separa a dos hermanos gemelos. En el libro de 2006 observamos más casos, comenzando por el ya citado “Mi nombre es ninguno”, y continuando con “El topo blanco” o “La casamata”.

Estos minicuentos forman lo que Lauro Zavala definió como “serie fractal”: “aquella [serie] en la que cada texto es literariamente autónomo, [...] pero que sin embargo conserva ciertos rasgos formales comunes con el resto”.⁸ La unidad, que desde nuestro punto de vista forman estas dos obras de Aparicio, viene determinada en gran medida por las relaciones de contextualidad que se establecen entre muchos de los microrrelatos, independientemente del libro al que pertenezcan. Podemos poner varios ejemplos de argumentos muy similares entre los casi tres centenares de textos que forman la bilogía. Tanto en “Cuento del falso eunuco” como en “... y comieron perdices” un mandatario impotente contrata a otro hombre para que le supla en sus obligaciones conyugales. En “Las vidas del desván”, “Todavía otra vida” y “La venganza” asistimos a hechos sobrenaturales relacionados con álbumes de fotos. “La fuente de la muerte” y “El árbol de la vida” son variantes muy similares del mismo tema: la búsqueda de la vida eterna.

En otros casos no es la trama lo que se repite, sino otros elementos de índole muy variada. Así, “El arreglo” y “El epitafio” comparten al mismo protagonista: Atenor, mientras que “Se-

paración”, “Separación definitiva”, “La anomalía” y “El campeón del mundo de ajedrez” forman una serie protagonizada por siameses. En otros microrrelatos, entre los que se encuentran “El amor es cosas de dos” o “Compartir el cielo”, la acción se ubica en la misma ciudad: Lot. El mecanismo de detener el tiempo, que recuerda al cuento “El milagro secreto” de Borges, se utiliza en varios de los relatos hiperbreves de Aparicio, como en “El poder de la voluntad” o “Rememoración final”.

Como es lógico debido a la cantidad de relatos distintos, casi tres centenares, también existen temas que se repiten en varios de los microrrelatos. Sin pretender ser exhaustivos, podemos citar la recurrencia de las relaciones de pareja entre los protagonistas, la presencia de extraterrestres o astronautas en misión en el espacio exterior, el juicio a alguno de los personajes especialmente en *La mitad del diablo*, o los relatos protagonizados por escritores. Dentro de estos últimos cabe destacar los que se deslizan hacia la autoficción, como ha señalado Nuria Carrillo Marín. Tres ejemplos los encontramos en *El juego del diablo* con los siguientes títulos: “Una pesadilla recurrente”, “Metaliteratura” y “Final”; en cada uno de ellos asistimos a un diálogo entre un psiquiatra y un escritor que quiere escribir una obra compuesta por 333 relatos.

Estos dos libros, que exigen una lectura lenta por la variedad y cantidad de sus minicuentos, configuran a Juan Pedro Aparicio como uno de los más interesantes cultivadores del microrrelato en España.

§

Basilio Pujante Cascales es Licenciado en Filología Española por la Universidad de Murcia.

⁸ Lauro Zavala, “Estrategias literarias, hibridación y metafiction en *La Sueña* de Ana María Shua”, en Rhonda Dahl Buchanan, ed., *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*, OEA, Washington DC, 2001.

DIFERENTES (MENOSMAL)

Sin la facultad del lenguaje, el ser humano no sería lo que es hoy: el lenguaje va unido indisolublemente a la naturaleza humana y constituye su más distintiva seña de identidad. Fruto de esta capacidad son las lenguas naturales, que constituyen un fenómeno apasionante. Una lengua natural es cambiante, dinámica, llena de vida, pues refleja la compleja y poliédrica realidad humana. Así pues, la variación es algo inherente a las lenguas, que cambian a lo largo de la historia (es decir, *diacrónicamente*), pero también presentan una enorme variación en cada momento histórico (*sincrónicamente*).

De esta manera, entre los hablantes de una lengua existe una serie de diferencias que constituyen variedades, clasificables en *variedades diatópicas* (corresponden a la variación geográfica, p. ej., *maíz* - *millo*), *variedades diastráticas* (se trata de la variación social, pues en la manera de hablar de una persona inciden la edad, el sexo, la clase social, el nivel de estudios...) y *variedades diafásicas* (tienen que ver con el contexto en el que se desarrolla la comunicación, dado que el hablante elegirá unas formas lingüísticas u otras dependiendo del grado de formalidad de la situación).

Por lo tanto, podemos ver que en nuestra manera de hablar influyen los más variados factores. Ahora bien, existen determinados “prejuicios” por parte de los hablantes que nos gustaría tratar aquí. Se trata, por supuesto, de prejuicios involuntarios, de carácter social, en los que muchas veces no se repara si no se profundiza en el estudio de la lengua.

La variación diastrática conlleva, por ejemplo, que una persona diga *haiga* en lugar de *haya*, que es lo normativamente correcto. En primer lugar, hay que decir que el concepto de lo correcto e incorrecto es algo subjetivo: así, *haya* es la forma que se considera bien dicha, pero *oia* se tiene como vulgar, cuando es una forma paralela, en cuanto a evolución, a *haya*. Si nos basamos en esto, *oiga* debería considerarse también vulgar.

Pero en lo que queremos centrarnos es en el efecto que muchas veces produce escuchar un *haiga* u otra forma considerada como un vulgarismo. Inevitablemente, las voces vulgares llevan aparejada una serie de apreciaciones de carácter social: los hablantes solemos considerar que aquellos que las usan tienen un bajo nivel de estudios o pertenecen a una clase social baja. Y no negamos aquí eso, pues a determinadas formas realmente les suele corresponder determinado estatus social. En lo que queremos hacer hincapié es en que también hay que respetar esas formas llamadas “vulgares”, puesto que son un producto lingüístico tan válido como las formas normativas. Por eso, no se deben estigmatizar, sino verlas como parte de la inmensa riqueza que nos ofrecen las lenguas.



Al leer estas líneas, muchos podrían pensar que lo que en ellas se defiende es que cada uno hable como le dé la gana. Por supuesto que no: eso sería caer en un absurdo radicalismo. Es obvio que en una clase o en una conferencia no vamos a usar indiscriminadamente unas formas u otras; debemos adecuarnos al contexto. En lo que no podemos obsesionarnos es en que alguien que haya dicho toda la vida *haiga* sustituya de la noche a la mañana esta forma por la normativa, pues se encuentra arraigada en su habla y, repetimos, son tan legítimas y dignas de estudio (y de hecho, las dos son estudiadas por la lingüística) la una como la otra. El problema es que muchos hablantes creen simplemente que eso está mal dicho, que es una especie de “desecho” lingüístico, aunque esta suposición es algo normal, pues no todo el mundo tiene que ser especialista en la lengua.

Nos encontramos, en definitiva, ante un hecho similar al de los que creen que el diccionario es la *Biblia* de la lengua, de manera que lo que no aparece en él, está *mal dicho* o *no existe*. Cuando emitimos una palabra, por el simple hecho de emitirla, ya le estamos dando existencia. Reducir la riqueza lingüística al corsé del diccionario es un lamentable error, no obstante, queremos aportar nuestro granito de arena para evitar, aunque sólo sea un poquito, esas erróneas suposiciones.

Si nos situamos ahora en la perspectiva de la variación diatópica, existe una creencia bastante extendida acerca de las diversas variedades geográficas del español: la de que los hablantes de la variedad castellana son los que mejor hablan la lengua española. Así, se suele pensar que los hablantes andaluces, los canarios, los de Hispanoamérica... hablan peor que los del centro y norte peninsular. Incluso en algunos medios de comunicación se concede una gran importancia al hecho

de que sus profesionales empleen los rasgos propios de esta variedad; particularmente, que distingan entre /s/ y /θ/ (<s> y <z>). Distinguir entre estos dos fonemas o no (ser seseante o ceceante) es uno de los rasgos que más fuertemente diferencian al español septentrional y al meridional y que claramente está acompañado de determinadas valoraciones sociales, cuando esto no tendría por qué ser así: lo que ocurre, entre otras cosas, es que el español estándar ha tomado como modelo la variedad castellana.

En realidad, la distinción, el seseo y el ceceo no son sino diferentes consecuencias de la revolución fonética acaecida en la lengua española durante los siglos XVI y XVII (aunque con origen probablemente en el siglo XV). En el castellano antiguo, existían tres pares de sibilantes, sordas y sonoras, que tenían valor fonológico. Sin embargo, en estos siglos tuvo lugar un proceso por el cual se reajustó el sistema consonántico, dando lugar al sistema moderno. Este fenómeno siguió diferente rumbo en unas variedades y en otras, originando las diferencias actuales.

El caso de /s/ y /θ/ no es sino un ejemplo de cómo son igual de válidas y ricas todas las variedades, por lo que carece de sentido creer que la variedad propia es superior o inferior a otras, ya que las variedades del español, y de cualquier lengua, no son mejores ni peores, tan sólo diferentes, y precisamente en esas diferencias radica la belleza de una lengua.

§

Carolina Jorge Trujillo es Licenciada en Filología Española por la Universidad de La Laguna.

LA ACTIVIDAD MANUFACTURERA EN CANARIAS DURANTE EL ANTIGUO RÉGIMEN A TRAVÉS DE LOS ARTESANOS PORTUGUESES

En primer lugar, debemos destacar que en el mundo del Antiguo Régimen no existía una división clara entre los diferentes sectores económicos, y mucho más ambigua es la distinción entre oficios. De este modo, cuando en la documentación se relaciona a una persona con una actividad profesional no podemos dar por sentado que sea su único cometido. La dificultad para el investigador no estriba tanto en encontrar “el empleo”, sino en la capacidad de que este sea suficientemente productivo para su sustento. Junto a estas características, hay que señalar además que todos los miembros de una familia participan de alguna manera en la obtención de recursos de avituallamiento, desempeñando distintas ocupaciones no sólo los hombres, sino también las mujeres y niños.

Es condición indispensable para cualquier sociedad, y más en un archipiélago, garantizar unos víveres básicos que se puedan explotar de forma eficaz en un entorno cercano, para que en un segundo estadio se pueda exportar el excedente. Es decir, debe existir un sector agrícola bien consolidado para poder dedicar espacio y recursos económicos y humanos hacia una producción que no va a ser consumida por los trabajadores, sino que va a ser intercambiada por otros suministros que, en ocasiones, no son de primera necesidad. No obstante, no implica que en determinados momentos las Islas no sean deficitarias de alimentos como los cereales, pero en estas circunstancias las autoridades se encargarán de esta escasez trayendo trigo de las islas orientales así como de Azores,¹ como parte de la complementariedad existente tanto entre las propias Islas Canarias como con los archipiélagos macaronésicos.

Como vemos, la sociedad canaria durante este período poseía capacidad suficiente como para autoabastecerse o, en caso de necesidad, de obtener provisiones de otras zonas. En una comunidad con estas propiedades no es de extrañar que los principales núcleos poblacionales sean a su vez centros urbanos. Es el caso de La Laguna: mientras que en sus comarcas más próximas se practica una actividad agrícola, el centro era deficitario en productos alimenticios, pero estos estaban garantizados y regulados por las autoridades, pudiendo desarrollar este emplazamiento un tejido humano capaz de sustentar otros oficios que no dependan directamente de la producción de alimentos. Al mismo tiempo, el desarrollo de estos sectores viene determinado por las carencias derivadas de las características geológicas y geográficas del Archipiélago. Esto es, se trata de productos que adquieren una gran demanda debido al volumen poblacional, tales como los metales y ciertos tejidos, pero cuya materia prima hay que importarla. Pero al mismo tiempo, para que estos productos lleguen debe de existir alguna contrapartida para los barcos y comerciantes que trafican en Canarias. Es aquí donde encajan los productos de carga –azúcar y vino–, así como unas condiciones favorables para navegar por el Océano.

¹ A. Vieira, “O comércio de cereais das Canárias para a Madéira nos séculos XVI-XVII”, *VI CHCA (1984)*, Las Palmas, tomo I (primera parte), 1987, pp. 325-351.

Estos bienes necesarios para la sociedad pueden llegar a la isla en dos estados, sin trabajar y ya elaborados. Respecto a este tema, hay que prestar singular atención a no confundir la actividad de un artesano con la de un comerciante, y sobre todo con los pequeños tenderos. De este modo, consideramos que es sinónimo de consolidación del territorio la aparición y consolidación de un colectivo de artesanos que se dediquen a la fabricación de distintos útiles y prendas que luego venderán al público, ya que cuantos más productos manufacturados se compren del exterior, menos beneficios habrá en la balanza comercial.

Por otro lado, Canarias mantiene las características fundamentales del sistema gremial castellano. Así, tenemos que el mundo del trabajo en el Archipiélago en cuanto a sus períodos de formación y desarrollo también se halla dividido en tres episodios: aprendizaje, oficialazgo y maestría, lo que nos indica que, si bien no existían gremios constituidos legalmente como tal, la vertebración del sistema laboral sigue un patrón corporativo. Así, los protocolos notariales hacen expresa referencia a estos periodos, lo que demuestra su total implantación en el territorio.²

A diferencia de los agricultores, el ejercer el manufacture-ro su profesión en una urbe favorece que tengamos noticias de ellos por medio de la documentación de la época. Por un lado, la documentación de las escribanías sigue siendo una fuente indispensable. Sin embargo, la tipología es muy diferente si la comparamos con las que producen otros sectores productivos, no habiendo ningún prototipo de expediente que se refiera específicamente a las actividades de los artesanos o a las relaciones contractuales que estos establecieran en la práctica de su oficio, salvo las cartas de aprendizaje. De resto, de manera indirecta encontramos información en los poderes, obligaciones y ventas, que nos permite conocer los modelos de comportamiento del trabajo, así como saber los materiales con los que trabajan, su precio o la cantidad que producen. Por su parte, los testamentos y dotes ayudan a entender la vertebración social y la realidad cotidiana de los artesanos, mostrando las pertenencias, las relaciones sociales y los procesos de integración con la sociedad que les acoge así como con sus compatriotas asentados anteriormente.

Respecto a la presencia lusa en este oficio, es de destacar desde la Conquista, aumentando considerablemente a partir de 1580 –momento en que se unen Castilla y Portugal bajo el reinado de Felipe II– y consolidándose especialmente desde comienzos del Seiscientos. Esta característica no es exclusiva de Tenerife: Alexis Brito³ muestra para el siglo XVII en las islas orientales el predominio de los originarios de Portugal como principales artesanos, seguidos muy de lejos por franceses y holandeses en Gran Canaria.

En cuanto a la especialidad de estos artesanos, está bastante diversificada: hay trabajadores de la tela, de metales, de madera, de la piedra, etc. Pero el mayor número se concentra en el sector textil y de la confección. A su vez, dentro de estos, son mayoría los zapateros, probablemente porque son productos de uso habitual, muy demandados y de relativamente poco valor de los que se proveían los vecinos. En el caso de los restantes artesanos, participan de una mayor presencia los trabajadores de la piedra, seguidos por los ebanistas y plateros. Se trata de expertos que se emplean a menor escala, con un volumen productivo muy inferior y que necesitan una materia prima costosa, lo que les colocaba en un estatus más elevado.

Hemos visto que, aunque no podamos aseverar la existencia de gremios en Canarias, sí existe un carácter corporativo. Y para que se mantenga tiene que haber un control, y este comienza por medio de los contratos de aprendizaje. Debemos hacer constar que el acceso al aprendizaje podía estar motivado por la realidad familiar del joven, de procedencia humilde, y la necesidad de la familia que requería la marcha del muchacho para hacer frente a situaciones de crisis, puesto que durante el aprendizaje el mantenimiento corría a cargo del maestro. En cuanto a la duración del aprendizaje, debe decirse que no existía un tiempo concreto, variaba en función del contrato, de la capacidad física del pupilo y la edad.

Otra variante que indica interés por asentarse y desarrollar estos oficios lo indican los matrimonios con mujeres vecinas de las Islas. Así, el sastre Antonio Machado pide a ciertos compatriotas de Tercera que busquen testigos que afirmen que es soltero y que indiquen de quién es familia.⁴ Y este último paso para la integración en la sociedad isleña se concretará en el propio matrimonio. De este modo, el cantero Manuel Penedo,⁵ en presencia de sus padres que vienen desde Azores, se compromete en matrimonio con la hija de Domingo Hernández. Este último es probable que tenga algún interés en la cantería, ya que dos de los testigos de la carta dotal pertenecen a este oficio. Y a su vez, uno de estos presentes procede también del mismo archipiélago.

Finalmente, a través de lo anteriormente expuesto hemos cerrado el ciclo, desde la llegada e inicio como aprendiz hasta la consolidación social mediante el matrimonio, siendo el colectivo artesanal el que crea el nexo de unión entre los portugueses y el propio oficio.

§

Javier Luis Álvarez Santos es Licenciado en Historia por la Universidad de La Laguna.

4 AHP SCT, leg. 920, fº 682.

5 AHP SCT, leg. 1527, sin fol.

2 J. A. Rodríguez Segura, "El aprendizaje en Gran Canaria a principios del siglo XVII. El eslabón inicial del proceso laboral", *XIV CHCA (2000)*, Las Palmas, (edición en CD-ROM), 2002, p. 977.

3 A. D. Brito González, *Los extranjeros en las Canarias Orientales en el siglo XVII*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2002, p. 35.

ALASOMBRADELJARDÍN, PROHIBIDO:APROXIMACIÓN ESTÉTICAALAPINTURA ROMANTICAALEMANA

Trabajo realizado en base al protocolo inédito de Francisco Cortés y David Martín López para su lectura en el Curso Magistral “La tensión de la forma” del Dr. Francisco Jarauta en la Universidad Internacional de Andalucía, Sede Antonio Machado (Baeza, Jaén), Cursos de Verano de la UNIA, 2004.

Finales del siglo XVIII: Alemania se encuentra en un momento de difícil estabilidad política y cultural. Fiel reflejo de esta situación es el pensamiento de grandes intelectuales, filósofos o artistas que como Kant, Schelling, Fichte, Schlegel, Novalis, Goethe, Friedrich, Schinkel o Beethoven, transmitieron y plasmaron durante el siglo XIX en buena parte de sus obras una nueva sensibilidad estética.

Kant (1724-1804), filósofo –por excelencia– de la “Razón”, desde su posicionamiento ilustrado concibe al ser humano como un ente vivo que se sitúa entre la necesidad –inherente al propio hombre– de un alto grado de individualidad y los valores éticos y morales imprescindibles en el nuevo concepto de ciudadanía posrevolucionaria. Esta ambivalencia del pensamiento kantiano se verá reflejada en la pintura prerromántica alemana, que a través del paisaje instaura una nueva moralidad, entroncada con los movimientos neogóticos y el nacionalismo centroeuropeo. En estos momentos casi todos los pintores tratarían de dotar a la pintura de un carácter científico, siguiendo los pasos marcados por Newton en 1704, quien había teorizado sobre la óptica, y, junto con las teorías de Goethe (1749-1832) sobre el color –1813–, darían un giro a la plástica. Este cambio del gusto, a través de la técnica, propiciaría un paradigma estético: las posturas que en principio deben entenderse como clasicistas se “auto-degeneran” así en paisaje prerromántico. No obstante, se podría afirmar que el romanticismo como tal nace a la sombra en un jardín prohibido, con esa luz aprehendida de los maestros holandeses del período moderno. Ese romanticismo cultural surge de forma autónoma y casi espontánea, “*generado por las contradicciones de aquella Razón, que un siglo antes destronó al racionalismo cartesiano*”.¹

Hacía tiempo que la sociedad germano-prusiana buscaba el ideal clásico en Italia. Por eso se precipitaban literalmente por senderos truculentos, bajando los Alpes suizos para llegar a la calma de un Sur muy diferente al imaginado... En su búsqueda, pocos nobles e ilustres viajeros experimentarían la quietud del clasicismo, ni siquiera el padre de la Historia del Arte, J. J. Winckelmann (1717-1768), y se adentrarían, sin embargo, en su primera experiencia exótica, romántica, en otra palabra: sublime, como las alturas escarpadas por las que descendían de sus “tierras bárbaras”, ávidos de nuevos conocimientos que “reco-

¹ Menene Gras Balaguer, *El romanticismo como espíritu de la modernidad*, Editorial Montesinos, Barcelona, 1983, p. 15.

lectar” en misceláneas o museos berlineses... Italia, durante los siglos XVIII y XIX se situaba ante el mundo como ese lugar “casi prometido”, que a modo de divertimento estético e histórico, era el mejor país donde poder acabar el *Grand Tour*. Era el límite y frontera para todos aquellos burgueses menos atrevidos y comprometidos políticamente que no se adentraban en los orígenes del clasicismo: Grecia; para los otros viajeros, muy escasos, quedaba reservada esta segunda patria de Lord Byron en su multitud de contrastes y rico patrimonio clásico.

El Mediterráneo Occidental con su luz dorada proporcionaba, tanto a Koch como a Reinhart, el principio kantiano del arte, cuyo fin es parecerse a la naturaleza, no imitando sino actuando como la naturaleza, que sigue un diseño originario muy preciso, nada arbitrario pero sublime. Según Kant, cuando el sujeto comprende dicha representación artística se convertía de idea estética en teleología.²

J. A. Koch (1768-1839) fue uno de los artistas que aplicó rigurosamente las teorías del filósofo e hizo del paisaje un ejemplo moral para el hombre, con puntos de vista heroicos, con temas clásicos reducidos –en ocasiones– a una mera presencia de la ruina, pero siempre moralmente edificantes.

En un mismo sentido trabajaba K. F. Schinkel (1781-1841), el arquitecto clasicista alemán de aquel *Altes Museum* de Berlín que, sin embargo, cuando pintaba tomaba como punto referencial la “montaña”, síntesis de las virtudes: resistencia, atemporalidad, elevación, etc. y los referentes góticos de su patria. No en vano, como masón, su discurso estético iba encaminado hacia la revalorización gremial del pasado medieval y espiritual de Alemania en significación ética. Ansias de renovación son las que pretende su pintura. En el lienzo *Ciudad medieval a orillas de un río* (1815), Schinkel muestra cómo la “tormenta napoleónica” que ha azotado Alemania se evapora, y empieza a relucir el sol –símbolo masónico de protección–, brillando un arco iris por encima de una catedral utópica en construcción que viene a ser el espíritu gótico y romántico. Es un anhelo que lleva a buscar la propia introspección del ser humano –el individualismo– a través del paisaje, se eleva al cielo con su arquitectura de agujas góticas considerada vernácula –y despreciada hasta el momento–. Es la vuelta a los parámetros de la Edad Media alemana, de los pequeños Estados, de comerciantes y burgueses profundamente religiosos y espirituales, de habitaciones con la música de cámara resonando por las paredes de “quienes” culturalmente nunca fueron entendidos enteramente como renacentistas.

Caspar David Friedrich (1774-1840), ligado como Carus a los escritos de Goethe, subjetiva en su obra la experiencia del

Hombre frente a la Naturaleza, usando como catalizador la trascendencia filosófico-religiosa, del pietismo danés y el panteísmo –de buena parte del pensamiento creacional germano, como haría también Beethoven-.³

Su obra es una buena aproximación a la estética de lo Sublime, teorizada ya en el movimiento literario *Sturm und Drang*, ya en 1774. Introduce este concepto en su pintura, la incommensurabilidad del paisaje, la infinitud de la Naturaleza, la pequeñez del ser humano. Es un paisaje subjetivo, donde el cromatismo nórdico, la luz intensa de sus fondos, parece recrear el “tiempo detenido”, una especie de “eterno retorno”, de esos barcos comerciales del Báltico, que no sabemos hacia dónde van, si parten o llegan a Hamburgo..., tal vez, como en *Las Tres Edades del Hombre*, constituyan un recordatorio de la fugacidad de la vida y lo ineludible de la muerte.

Friedrich es retratado por F. Kersting (1785-1847) en 1811 y 1819, con total ascetismo nórdico dentro de su “cielo azul” particular: su estudio. Este color, prácticamente inédito en la historia del *atelier*, viene a sugerir una forma de vida hanseática. Su plasticidad, en ocasiones panteísta, pero que sin duda le debe al luteranismo su primera fuente, deja entrever el grado de subjetividad de su paisaje. Ante una silla –en su segundo retrato–, el pintor descansa y admira su cuadro. Podríamos decir que incluso lo venera, pues esa silla tal vez sea el reclinador en el que se arrodilla el pintor ante la presencia de un “mundo natural”, su Naturaleza irreal: ese paisaje es una imagen divina.⁴ “*El estudio, situado en un suburbio de Dresde, se muestra [...] como un lugar vacío y solitario en el que Friedrich, como escribió en un conocido aforismo, pintaba lo que veía dentro de sí.*”⁵

En ese mismo taller, tres años más tarde (1822), tras su matrimonio con Carolina, Friedrich ahora toma a su esposa como modelo que se apoya en el alféizar de aquella ventana, abriendo un tapaluz hacia el río Elba a su paso por la ciudad... No estamos tan lejos de aquella muchacha española que abrirá por completo la ventana daliniana...

3 Sobre cómo interactúa a nivel estético el panteísmo en la música y arquitectura contemporánea: Cfr. David Martín López, “Panteísmo, compromiso social e identidad nacional en los vídeos de Sigur Rós”, Actas del I Simposio Internacional de Nuevos medios y realidad Social en la creación audiovisual contemporánea. Universidad de Granada y Junta de Andalucía, Granada, 2008, pp. 205-212 y Pablo Jerez Sabater y David Martín López, “Diálogos entre Panteísmo, Ecología y Arte en España: La obra arquitectónica de César Manrique”, Actas I Congreso Internacional Ecología y Religiones, UNESCO y Universidad de Granada, Granada, 2008, pp. 235-254.

4 Alain Besançon, *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia*, Siruela, Madrid, 2003, p. 353.

5 Esperanza Guillén Marcos, *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Cátedra, Madrid, 2007, p. 227.

2 Santiago Marín Arrieta, “Las fronteras de lo bello”, *Pharos*, 10, 001, 2003, pp. 3-45.

Caspar D. Friedrich configura numerosos paisajes naturales y desolados productos de un halo divino y misterioso donde aparece la inquietante nieve, omnipresente en el invierno prusiano, el Sol de Medianoche, los robles “deshojados” por el otoño, retorcidos y sinuosos como los de una Arcadia de sombras –lejos, o no tanto, de aquella de Poussin–, los túmulos funerarios, ruinas y cementerios... El paisaje se trata en ocasiones como desolación, la luz como elemento de una calma aparente bajo el propio desconcierto del ser humano, en un cielo que se convierte en un espejo deformante de lo real para ser romántico. Como señala Alain Besançon, Friedrich comparte con Hegel *“su suerte, y después de haber sufrido las contracorrientes del realismo, vuelve con el triunfo, sustentado por todo el arte moderno, de la estética romántica”*.⁶

En 1810 su esquema revolucionario se carga de un contenido panteísta en *Monje junto al mar*. Tras la Guerra de Liberación y con la Restauración, las esperanzas de los patriotas románticos como Friedrich se vieron frustradas. En esta obra se retoma la infinitud del ser, esa sempiterna insignificancia del hombre frente a una naturaleza sobrehumana, que con el mar enrarecido y el cielo tormentoso no parece conducir a un futuro alentador, preconizando la vorágine de la revolución industrial. El único elemento vertical de la composición es ese pequeño monje, hombre que da la medida del paisaje de azules prusianos, y que hace visible la distancia entre la existencia terrenal y la vida eterna, que también expresa la radical finitud del sujeto.

La pintura se convierte, por tanto, en un símbolo de la soledad del hombre, cuya presencia se reduce a una minúscula figura que no participa en el devenir de la naturaleza, y sin embargo, debe aceptar su infinitud –reflejada en el gran cielo que se aclara después de la tormenta–. No sabemos si volverá a llover... pero el drama de la historia, hará que Münch toque a aquel “monje quieto”, lo vuelva hacia nosotros, nos mire, y lance un grito desgarrador.

§

David Martín López es Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Granada.

6 Alain Besançon, op. cit., pp. 352-353.



Georg Friedrich Kersting, Caspar David Friedrich en su estudio, 1819. Nationalgalerie, Berlín.



Karl Friedrich Schinkel, Ciudad medieval a orillas del río, 1815. Nationalgalerie, Berlín.

TAMAÑO NATURAL. PERVERSIÓN Y CASTIGO

Cine, publicidad e imaginario sexual

Cine y publicidad comparten un fuerte poder persuasivo: productores de sueños y cuentos de hadas que, sin embargo, se presentan necesariamente bajo una pátina de aparente veracidad. El idealismo, dicho de otra forma, al alcance de la mano.

En su cualidad comunicativa, en tanto difusores cotidianos de mensajes e ideas, el cine y la publicidad dan forma a las nuevas necesidades (casi siempre efímeras) y moldean las aspiraciones de sus consumidores. El acto en sí mismo de consumir nos identifica como colectivo: el consumo, en síntesis, como una seña más de nuestra identidad.

Cine y publicidad parten de la ficción para afianzar sus discursos normativos y acuñar estereotipos que acaban por convertirse en *modelos* de conducta social. Ambos medios refuerzan cada día el canon de belleza, la atracción, la eterna juventud y la aspiración de “llegar a ser alguien” (ocupar una posición social distinguida en base a los objetos que nos definen).

En el caso de la sexualidad, el discurso comunicacional se plantea, en términos generales, como uno restrictivo, reduccionista y reaccionario. El modelo de representación alude siempre, en palabras de Foucault, a la hegemonía de la “monogamia heterosexual [como] (...) *regla* interna del campo de las prácticas y de los placeres”.¹ De forma que cualquier desviación de la norma sólo puede interpretarse como “sexualidad periférica”.²

Los roles de género que se derivan de este patrón han reafirmado la conducta pasiva de la mujer y la actitud dominante del varón. Cuestionar o invertir estas conductas queda ligado a la destrucción, no sólo del *statu quo*, sino también de los amantes. Desde Eva hasta Salomé, pasando por *El Ángel Azul* (Der Blaue Engel, Josef von Sternberg, 1930), *Vértigo* (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958), *Jules y Jim* (Jules et Jim, François Truffaut, 1962) o *La pianista* (La pianiste, Michael Haneke, 2001), la iniciativa femenina y la pasividad voluptuosa del hombre (esclavo de sus pasiones) sólo han derivado en la fatalidad. Atentar contra aquellos cimientos tiene un precio alto.

Vicio y fatalidad

Tamaño natural (Luis García Berlanga, 1973) es una producción a tres bandas (franco-española, con intervención italiana). El contexto político vivido en España retrasará su estreno va-

¹ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*, Siglo XXI, Madrid, 2006, p. 39.

² *Ib.*, p. 42.

rios años, mientras en Reino Unido su exhibición quedará limitada a un circuito de salas X.

La trama por momentos roza el delirio. Michel (Michel Piccoli), un dentista de vida acomodada, compra por catálogo una muñeca de goma a tamaño real. Progresivamente su juego se torna obsesión: florecen los celos, la posesión y la muerte. El deseo destructor es presentado, en la cinta de Berlanga, como una vía de renuncia y sacrificio.

A lo largo de su obra, el Marqués de Sade había pregonado la prosperidad del vicio, en detrimento de la virtud, monótona y cansina. Michel se desvía de la senda marcada por la moral y en su vicio queda aislado socialmente y absorto plenamente por su “juguete”.

El filme de Berlanga toma como punto de partida una experiencia en esencia similar vivida por el realizador: “Estuve en total año y medio en París –cuenta el propio Berlanga–. Me compré una muñeca que encontré en el almacén de una fábrica de maniquíes. [...] A partir de ese momento viví con una muñeca durante seis o siete meses. Intenté convivir con ella, le compré ropa, la metí en mi cama, dormí con ella. Intenté hacer ‘cosas’ con ella, pero fracasé continuamente, al igual que me pasa con las mujeres reales”.³

En cualquier caso, esta afirmación no nos da derecho a deducir que *Tamaño natural* sea en modo alguno una proyección o extroversión de las obsesiones y “fantasmas” del director. Sí se plantea, no obstante, una seria reflexión sobre la sumisión y la dominación, sobre los estereotipados roles de género. La película muestra una clara evolución en disonancia entre sujeto y objeto, hasta el punto de converger en la paradoja. La muñeca a simple vista puede estudiarse como representación de la mujer objeto. Michel construye su imagen e identidad hasta convertirla, finalmente, en una *femme fatale* pasiva (por omisión). El sujeto, Michel, queda (valga la redundancia) “sujeto” al objeto. Gómez Rufo, al estudiar la filmografía de Berlanga, señala “la idea berlanguiana de la mujer como ser indestructible”,⁴ y Francisco Perales (1997: 157) apunta a este respecto cómo “la mujer objeto berlanguiana no es un personaje utilizado al capricho del hombre, sino que, por el contrario, es ella quien se erige en el carácter dominante de la pareja, transformándolo hasta el extremo de intercambiar los roles: la mujer en el ser dominante y el hombre en objeto y esclavo de sus propias perversiones”.⁵



No sólo nos hallamos ante el cuestionamiento del estereotipo femenino como “sexo débil”, sino ante la total inversión de los roles de pareja establecidos en el imaginario social y vigentes (aunque caducos) a día de hoy tanto en los mensajes cinematográficos como publicitarios.

El final de *Tamaño natural* es alegórico y aleccionador. Michel, ultrajado hasta el extremo, humillado y enfermo de celos, opta por arrojar al Sena con su “compañera”: el suicidio no se plantea como vía de escape, sino como última oportunidad de recuperar la autoridad (léase virilidad) perdida. El intento es frustrado desde el momento en que Michel muere y la muñeca resurge entre las aguas. Berlanga se interesa por lo artificial y lo vivo, por lo relativo de ambos conceptos y, ante todo, se preocupa por la identidad femenina como una suma de construcciones masculinas. Y en consecuencia, la feminidad como marco de referencia o baremo de los deseos del “macho”, edificación falocéntrica, vestido de la mujer en venta por y para hombres. La piel de Susana deseada y consumida por nosotros, telespectadores, los nuevos viejos.

§

José Miguel Viña Hernández es Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna.

3 Antonio Gómez Rufo, *Berlanga, contra el poder y la gloria*, Ediciones Temas de Hoy (Colección Hombres de Hoy), Madrid, 1990, pp. 180-181.

4 Ib., pp. 347-348.

5 Francisco Perales, *Luis García Berlanga*, Cátedra (Signo e Imagen/ Cineastas), Madrid, 1997, p. 157.

BRIAN WILSON: UN SUPERVIVIENTE QUE VUELVE A SONREIR

Una de las personalidades más frágiles y autodestructivas de la música contemporánea nos regaló en el mes de septiembre del pasado año una nueva muestra de talento y superación. Brian Wilson, un genio reencontrado con la paz interna tras décadas a la deriva y artífice de una de las grandes joyas de la música popular, *Pet Sounds* (1966), ofrece una nueva lección musical con *That Lucky Old Sun*, un disco autobiográfico con emotivas reminiscencias de la genialidad que se desprendía del que fuera líder de los Beach Boys.

A sus 66 años, la cabeza pensante de los chicos de la playa echa una mirada al pasado y recuerda los años en los que estuvo en la cresta de la ola, cuando una infancia castigada por los abusos de un entorno intransigente y la autoexigencia de superar su propia genialidad fueron determinantes en la pérdida de su inocencia y, sobre todo, de su cordura. *That Lucky Old Sun*, obviamente, no alcanza la brillantez de las obras maestras de su autor, pero constituye un exquisito caramelo más para todo oyente hastiado de absurdas imitaciones de lo inimitable. Este disco sentencia que sólo Brian Wilson puede emular a Brian Wilson, a pesar de las cicatrices de su pasado, y los dulces juegos de voces, la delicada instrumentación y la colorida frescura de las composiciones lo corroboran.

Brian Douglas Wilson, nacido en junio de 1942, había fundado a principios de los 60, junto a sus hermanos menores Dennis y Carl, su primo Mike Love y su vecino Al Jardine, el legendario grupo californiano The Beach Boys. Las canciones sencillas dedicadas al surf, la playa, las chicas y los coches eran la tónica de esta banda y también la garantía de su éxito comercial en la discográfica Capitol Records. En estos primeros años ya se vislumbraba el ilimitado talento del mayor de los Wilson, cuyas originales melodías y densas estructuras elevaron muchos éxitos de la banda a la categoría de clásicos.

Llegados al año 1966, los Beach Boys ya habían publicado una decena de discos. Entre ellos destacarían *All summer long*, producido por Wilson, lo que le lleva a acercarse al sonido deseado por el músico y no por la discográfica, con el debido protagonismo de las voces y las armonías; *The Beach Boys Today!*, que sofisticaría la música surf y pop que venían realizando; y *Summer Days (and Summer Nights)*, donde se hallarían clásicos como 'Help Me Rhonda' y 'California Girls'. Estos discos mostrarían a unos Beach Boys capaces de aportar un enfoque más técnico y complejo al pop de su tiempo, tal y como harían los Beatles, seguidores de Wilson, al otro lado del Atlántico.

1966 sería el gran año de Brian Wilson, tras un lustro de presiones de Capitol Records, que forzaba al grupo a componer y grabar a un ritmo asfixiante y a embarcarse en agotadoras gi-

ras. En esos primeros tiempos era frecuente el maltrato físico y psicológico que sufría por parte de su padre y representante, Murry Wilson, cuyas agresiones causaron la sordera casi total que Brian padecía en el oído derecho desde niño. Murry tenía un excesivo control sobre los movimientos y beneficios del grupo y descargaba así su frustración por su mediocridad como músico, hasta que fue despedido en 1964, lo cual no impidió que continuara entrometiéndose y burlándose del trabajo de su primogénito. Esta situación facilitaría el camino a las voces internas que, a lo largo de su vida, cuestionarían el talento de Brian y le convencerían de ser un fracasado.

Las angustias y patologías de Wilson le llevarían a renunciar a las actuaciones en directo, lo que le permitió centrarse en componer y producir, en un momento en que comenzaron sus abusos con el LSD, sustancia que acentuaría la paranoia y psicosis que sufría. Fruto de su mayor dedicación a la composición surgió la arriesgada apuesta que supuso *Pet Sounds*, cima creativa de Wilson. El álbum suponía una revolución en la música practicada por el grupo y en el pop del momento, y la variada e innovadora instrumentación, la pintoresca sucesión de acordes, la sutil complejidad melódica y los brillantes matices sinfónicos elevan el trabajo por encima de todo lo realizado hasta entonces. Pese a que su discográfica calificaba la obra como una “temeridad comercial”, piezas como la melancólica ‘Caroline No’ o la emotiva e inolvidable ‘God only knows’ evidencian la magia y el cariz celestial de esta gema del pop.

A partir de este momento de óptima lucidez compositiva, reafirmada tras la aparición de su célebre “sinfonía de bolsillo” ‘Good Vibrations’, densa, innovadora y rica en matices, se escribiría uno de los episodios más frustrantes de la historia del pop: la elaboración de la nueva obra suprema de Wilson, un nuevo álbum titulado *Smile* y llamado a superar la calidad de su antecesor. La obsesión de un Wilson cada vez más inestable y ansioso, junto con la exigencia de sobrepasar las grandes obras que veían la luz en 1967, terminarían por bloquear a Brian de manera que abandonara el proyecto a punto de concluirse ante su impotencia por no lograr la ansiada (e inalcanzable) perfección. Algunas piezas de *Smile* pudieron ver la luz en discos posteriores de los Beach Boys, y permiten al oyente sospechar la grandeza de este malogrado elepé, cuyo creador consideraba “una sinfonía adolescente para Dios”. Ejemplo de esta brillantez es otra compleja y memorable minisuite, ‘Surf’s up’, que da título y cierra el último gran disco de los Beach Boys, editado en 1971. En 2004, casi cuatro décadas después, Wilson se sacaría esa espina publicando en solitario una esperanzadora visión de lo que pudo ser su obra magna, un *Smile* compuesto de esplendrosos momentos que, pese a estar fuera de su contexto y alejado de su idea original, reflejan el encanto de un “disco maldito” que permite a Brian Wilson hacer las paces consigo mismo y volver a “sonreír”.

El delicado estado mental, emocional y físico de Wilson le llevaría a recibir diversos tratamientos de psicoterapia y desintoxicación en los años 70 y 80, décadas en las que se produjeron varios intentos de suicidio. Durante este periodo estuvo sometido a una tóxica protección a cargo de psicólogos maquiavélicos y guardaespaldas corruptos, que, al igual que su padre, querían sacar tajada de su talento. Su tormento personal le llevaba recluirse en su cama durante largos periodos, con una dieta basada en dulces, alcohol, cocaína, anfetaminas y heroína, que empeoraban su tortura. Entre recaídas y recuperaciones parciales, pudo desarrollar una intermitente e irregular carrera en solitario en la que se hallan trabajos que recrean la magia celestial presente en los grandes momentos de los Beach Boys, como *Brian Wilson* (1988), el mencionado *Smile* (2004) o el reciente *That Lucky Old Sun* (2008). También cabrían revisiones más o menos afortunadas de los clásicos que catalogan a Brian Wilson como uno de los principales responsables de la vuelta de tuerca necesaria en la música popular del siglo XX. Un artista mutilado por un pasado tormentoso y que se erige como un mártir superviviente del Rock & Roll.

Discografía con los Beach Boys: *Surfin’ Safari* (1962), *Surfin’ USA* (1963), *Surfer Girl* (1963), *Little Deuce Coupe* (1963), *Shut Down Volume 2* (1964), *All Summer Long* (1964), *Beach Boys Concert* (1964), *The Beach Boys’ Christmas Album* (1964), *The Beach Boys Today!* (1965), *Summer Days (and Summer Nights!!)*, *Beach Boys’ Party!*, *Pet Sounds* (1966), *Smiley Smile* (1967), *Wild Honey* (1967), *Friends* (1968), *Stack-O-Tracks* (1968), *20/20* (1969), *Live in London* (1970), *Sunflower* (1970), *Surf’s Up* (1971), *Carl and the Passions - “So Tough”* (1972), *Holland* (1973), *The Beach Boys in concert* (1973), *15 Big Ones* (1976), *Love You* (1977), *M.I.U. Album* (1978), *L.A. (Light Album)* (1979), *Keepin’ the Summer Alive* (1980), *THE BEACH BOYS* (1985), *Still Cruisin’* (1989).

Discografía en solitario: *Brian Wilson* (1988), *I Just Wasn’t Made for These Times* (1995), *Orange Crate Art* (1995), *Imagination* (1998), *Live at the Roxy Theatre* (2000), *Pet Sounds Live* (2002), *Gettin’ In Over My Head* (2004), *Brian Wilson Presents Smile* (2004), *What I Really Want For Christmas* (2005), *That Lucky Old Sun* (2008).



LOS CAMBIOS CLIMÁTICOS Y SU RELACION CON LAS EXPLOSIONES DEMOGRÁFICAS DEL ERIZO DE LIMA EN CANARIAS

Es bien conocido que los cambios en los parámetros oceanográficos afectan a gran escala a la expansión o reducción de las poblaciones de muchos organismos, controlando en último término su distribución y abundancia en los ecosistemas marinos. Sin embargo, la variación en el tiempo de estos parámetros puede ser generalmente pequeña y gradual, en comparación con los cambios en factores que afectan a nivel local, como pueden ser la contaminación o sobrepesca, y por ende su influencia es difícilmente detectable en estudios de corta duración. De esta forma, procesos importantes que ocurren a gran escala pueden quedar enmascarados por fenómenos locales fácilmente detectables.

Un caso interesante de estudio son las especies del género *Diadema*, al que pertenece nuestro conocido erizo de lima (*Diadema* aff. *antillarum*). Remontándonos en el tiempo, y según los estudios genéticos de sus poblaciones (Garrido, 2003), la primera expansión de este erizo en las Islas Canarias ocurrió hace unos 80.000-120.000 años. Por lo tanto, se demuestra que la llegada de esta especie a Canarias ocurrió mucho antes del asentamiento de los primeros pobladores canarios. De la misma forma, es destacable la regresión que sufrió la especie hermana del Caribe (*Diadema antillarum*) debido a una mortalidad masiva que afectó a la mayor parte de la población a



Erizo de lima (*Diadema* aff. *antillarum*) en un fondo rocoso de las Islas. Ecosistema conocido como blanquiazal.

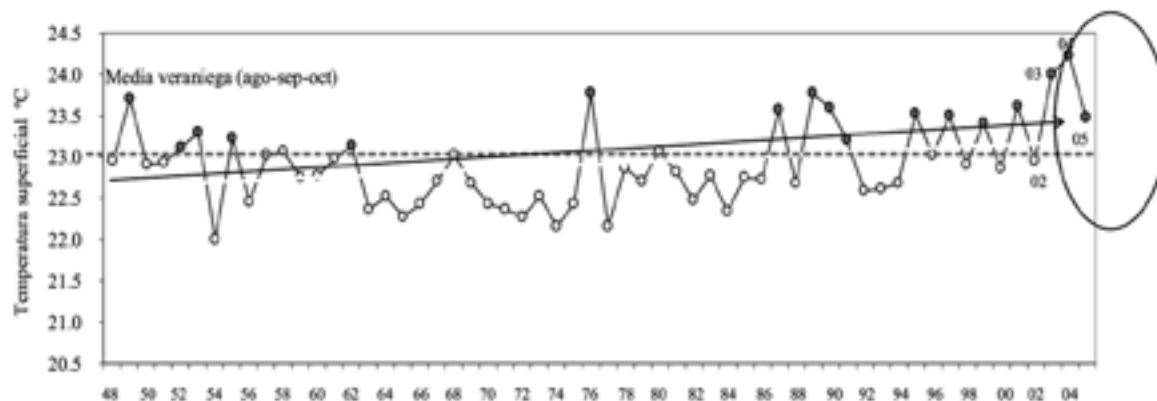


Figura 1. Temperatura superficial (SST) del mar en Canarias para los meses más cálidos (media para agosto-septiembre-octubre) en el periodo comprendido entre 1948 y 2005. La flecha negra marca la tendencia y la línea roja discontinua la frontera de los 23°C; los datos fueron calculados de los reanálisis de la NOAA (Kalnay *et al.*, 1996). Círculo negro = engloba los años de estudio con el erizo de lima.

principios de los años 80, de la cual no ha llegado a recuperarse 20 años después en áreas de Panamá (Lessios, 2005), aunque sí ha mostrado un ligero ascenso en otras zonas del Caribe (Chiappone *et al.*, 2002; Miller *et al.*, 2003). Tales hechos ponen de manifiesto que los cambios ambientales pueden afectar a gran escala a la abundancia y distribución de las especies, y conocer estos procesos nos permite acercarnos a una interpretación más correcta de los cambios a escala local.

En Canarias, el periodo de expansión citado con anterioridad coincide con el estadio isotópico 5e (periodo climático), que corresponde al último periodo interglaciar, la época del pleistoceno con el clima más parecido al actual, si bien la temperatura fue aún más alta que en nuestros días (Carracedo *et al.*, 2005). Durante este periodo el nivel del mar era unos cinco metros más alto que el actual y la corriente fría de Canarias cesó, produciéndose la llegada de fauna cálida (senegalesa) procedente de los trópicos (Meco *et al.*, 1997). Esta etapa paleoclimática ha sido denominada como “transgresión Jandiense”, por los yacimientos encontrados en la costa de Jandía (Fuerteventura), que contienen moluscos del género *Strombus* y corales del género *Siderastrea* actualmente distribuidos desde las islas de Cabo Verde hacia el sur. Estos yacimientos han sido datados en unos 125.000 años (Meco *et al.*, 1997), lo que parece coincidir con la edad que detecta Garrido (2003), mediante estudios genéticos, para la expansión de las poblaciones del erizo de lima. Sin duda, los periodos cálidos favorecen la llegada y expansión de las especies tropicales en las zonas de frontera con otras regiones bioclimáticas, como está ocurriendo actualmente en Canarias (Brito, 2008).

Los registros continuos de la temperatura superficial del mar desde el año 1948 hasta 2005 ponen de manifiesto una tendencia ascendente en el área de Canarias, con un aumento superior al medio grado en las temperaturas medias del verano (Figura 1). Este incremento coincide con los datos de tendencia

general de las temperaturas del resto del mundo (Sharp, 2004) y se puede observar cómo en los últimos años se alcanzan los valores máximos conocidos; la media del verano supera a menudo la frontera de los 23°C (Figura 1). Aunque no existen datos sobre el asentamiento y reclutamiento de *Diadema* aff. *antillarum* para periodos muy largos, podemos suponer, a la vista de los resultados obtenidos en nuestras investigaciones (Hernández, 2006; Hernández *et al.*, 2008a), que cuando se superó dicha frontera el asentamiento de las larvas/juveniles del erizo se incrementó notablemente. Esta hipótesis se apoya con registros de asentamiento en la localidad de Abades (Porís de Abona), ya que durante el año 2002, cuando las temperaturas veraniegas estuvieron por debajo de los 23°C (Figura 1), la media del asentamiento de *D. aff. antillarum* fue de 5,39 juveniles/m². Sin embargo, en 2003 y 2004, cuando las temperaturas veraniegas superaron claramente los 23°C, estos valores pasaron a ser de 15,31 juveniles/m² y de 16,2 juveniles/m² respectivamente; el aumento en el asentamiento entre estos dos años se corresponde, de igual forma, con un incremento de las temperaturas (Figura 1). De manera coincidente con el aumento del asentamiento, también el porcentaje de supervivencia de los juveniles se incrementa con los años cálidos, pasando de un 3,34% durante 2002 a 32,10% en el año 2004.

El acople de la biología reproductiva del erizo de lima con el patrón de temperaturas de Canarias nos hace pensar que los pulsos pasados de valores altos de la temperatura veraniega han podido favorecer una alta supervivencia larvaria en la fase crítica de vida planctónica, contribuyendo directamente a crear pulsos en el reclutamiento y consecuentemente en la densidad de adultos. En este sentido, los cambios que experimentaron las temperaturas del mar en el pasado y que provocaron la expansión del erizo en el Atlántico oriental parecen que se están repitiendo, y dando lugar a un incremento notable de sus poblaciones (Hernández *et al.*, 2008a). Sin embargo, este aumento reciente de las poblaciones del erizo de lima

parece deberse a una sinergia de factores antropogénicos y ambientales, ya que existen zonas del Archipiélago que han mantenido el buen estado de conservación de las comunidades algales, como ocurre en la isla de El Hierro y ciertas zonas de La Palma (Hernández *et al.*, 2008b). Esto se debe principalmente al buen estado de conservación de los ecosistemas en estas áreas de Canarias, que albergan gran cantidad de depredadores del erizo con gran capacidad para amortiguar los aumentos esporádicos del asentamiento, producidos por el aumento de las temperaturas (pero véase el artículo de Clemente & Hernández en este mismo número de *Nexo*).

En la situación actual, con la tendencia al incremento de la temperatura, de la sobrepesca y la contaminación, y teniendo en cuenta las altas poblaciones del erizo existentes en muchas localidades de las Islas, así como la gran capacidad adaptativa de este macroinvertebrado y la baja capacidad de los ecosistemas marinos antropizados a amortiguar los cambios, las perspectivas son poco favorables. Por ello, se hace necesario un plan urgente de recuperación de los fondos que aborde diferentes posibilidades e involucre a la sociedad canaria (ver capítulo Clemente & Hernández en este mismo volumen).

Bibliografía

Brito, A. "Influencia del calentamiento global sobre la biodiversidad marina de las Islas Canarias", en: J. Afonso-Carriello, ed., *Naturaleza amenazada por los cambios en el clima*. Actas de la III Semana Científica Telesforo Bravo, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, Puerto de La Cruz, Tenerife, 2008. pp. 141-161.

Carracedo, J.C., F.J. Pérez & J. Meco "La gea: análisis de una isla en estado post-erosivo de desarrollo", en: O. Rodríguez, ed., *Patrimonio natural de la isla de Fuerteventura*. Cabildo de Fuerteventura-Consejería de Medio Ambiente y Ordenación Territorial del Gobierno de Canarias-Centro de la Cultura Popular Canaria. Santa Cruz de Tenerife, Tenerife, 2005. pp. 27-44.

Chiappone M., D.W. Swanson, S.L. Miller & S.G. Smith. "Large-scale surveys on the Florida Reef Tract indicate poor recovery of the long-spined sea urchin *Diadema antillarum*". *Coral Reefs*, 21, 2002, pp. 155-159.

Garrido, M. *Contribución al conocimiento de Diadema antillarum Philippi 1845, en Canarias*. Tesis doctoral (no publicada). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2003, p. 107.

Hernández, J.C., S. Clemente, C. Sangil & A. Brito. "The key role of *Diadema* aff. *antillarum* throughout the Canary Islands (eastern subtropical Atlantic) in controlling macrallgae assem-

blages: an spatio-temporal approach". *Marine Environmental Research*, 66, 2008a, pp. 259-270.

Hernández, J.C., S. Clemente, C. Sangil & A. Brito. "Actual status of the sea urchin *Diadema* aff. *antillarum* populations and macroalgal cover in the Marine Protected Areas comparing to a Highly Fished Area (Canary Islands - Eastern Atlantic Ocean)". *Aquatic Conservation: Marine and freshwater ecosystems*, 18, 2008b, pp. 1091-1108.

Kalnay, E., M. Kanamitsu, R. Kistler, W. Collins, D. Deaven, L. Gandin, M. Iredell, S. Saha, G. White, J. Woollen, Y. Zhu, A. Leetmaa & R. Reynolds. "The NCEP/NCAR Reanalysis 40-years Project". *Bull. Amer. Meteor. Soc.*, 77, 1996, pp. 437- 471.

Lessios, H.A. "*Diadema antillarum* populations in Panama twenty years following mass mortality". *Coral Reefs*, 24, 2005, pp. 125-127.

Meco, J., N. Petit-Maire, M. Fontugne, G. Shimmield & J. Ramos. "The quaternary deposits in Lanzarote and Fuerteventura (Eastern Canary Islands, Spain): an overview", en: J. Meco & N. Petit-Maire, eds., *Climates of the past*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria, 1997, pp. 123-136.

Miller R.J., A.J. Adams, N.B. Ogden, J.C. Ogden & J.P. Ebersole. "*Diadema antillarum* 17 years after mass mortality: is recovery beginning on St. Croix?" *Coral Reefs*, 22, 2003, pp. 181-187.

Sharp, G.D. *Cambio climático y pesquerías regionales en el futuro: análisis en colaboración*. FAO Documento Técnico de Pesca. No. 452. FAO, Roma, 2004. p. 84.

§

José Carlos Hernández es Doctor en Biología por la Universidad de La Laguna.

CASCADA TRÓFICA EN LOS ECOSISTEMAS SUBLITORALES DE FONDOS ROCOSOS DE CANARIAS: APLICACIÓN DE LA BIOLOGÍA DE LA CONSERVACIÓN

Los blanquiales en las Islas Canarias están generados principalmente por tres especies de erizos, *Paracentrotus lividus* (Lamarck), *Arbacia lixula* (Linnaeus) y *Diadema* aff. *antillarum* (Hernández *et al.*, 2005). Sin embargo, son aquellos generados por *D.* aff. *antillarum* los que están ampliamente extendidos por el Archipiélago (Brito *et al.*, 2004; Hernández *et al.*, 2005, 2008) y es esta la especie que ha sido considerada un “herbívoro clave” en los ecosistemas sublitorales de fondos rocosos de las Islas (Tuya *et al.*, 2005). El papel ecológico que desempeña *D.* aff. *antillarum*, con su gran capacidad de herbivoría, determina en gran medida el funcionamiento de los ecosistemas marinos canarios, donde las macroalgas constituyen el principal agente estructurante. En este sistema, el ramoneo de los erizos elimina la cubierta vegetal, dejando los fondos despoblados y con una costra de algas calcáreas al descubierto (Hernández *et al.*, 2008). Esta drástica reducción de la biomasa algal supone una pérdida importante de productividad que conduce al desmantelamiento de la cadena trófica y, además, a la pérdida del hábitat que sostiene a muchas poblaciones de peces herbívoros y depredadores, desapareciendo así zonas de reproducción y cría importantes en los fondos litorales.

En las últimas décadas ha habido una considerable discusión en el campo de la ecología acerca de los factores que regulan la estructura y dinámica de las comunidades marinas. La ecología de comunidades (Diamond & Case, 1986) recoge dos corrientes de pensamiento: por un lado la teoría del control “top-down”, o control de toda la comunidad por acción de los depredadores, y por otro la del control “bottom-up”, donde el control fluye desde los niveles bajos de la cadena trófica y los productores primarios controlan la estructura de toda la comunidad. Por otro lado, muchos autores reconocen la importancia del control combinado de ambas fuerzas sobre las comunidades. Los cimientos de la teoría “top-down” se basan en la capacidad de la depredación para alterar la estructura y el funcionamiento de los ecosistemas (Hariston *et al.*, 1960; Duffy & Hay, 2001). La influencia de esta fuerza biológica se refleja no sólo en la distribución y abundancia de los organismos presa, sino también, de forma indirecta, en la estructura de toda la comunidad cuando las presas interaccionan de una forma marcada con otras especies (Paine, 1966; Duffy & Hay, 2001). Es en estas condiciones cuando los efectos de los depredadores se extienden más allá de los típicamente esperados sobre la especie consumida, mediante el proceso denominado cascada trófica (Duffy & Hay, 2001). Teniendo en cuenta la complejidad de estas interacciones tróficas, la desaparición o reducción de las poblaciones de especies depredadoras puede alterar muchos procesos ecológicos mediados por fenómenos de cascadas tróficas (Steneck, 1998; Pinnegar *et al.*, 2000). Y es aquí donde la importancia de la conservación de las especies depredadoras, funcionalmente importantes, entra en jue-

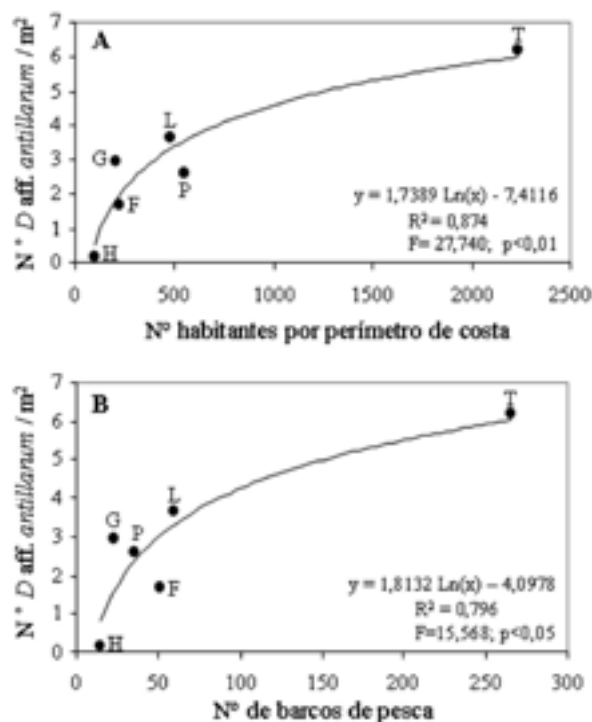


Figura 1. Relaciones existentes y ecuaciones de ajuste entre la densidad media de erizos por isla y: (A) el número de habitantes por perímetro de costa y (B) el número de barcos de pesca por isla, como medida del esfuerzo pesquero insular (H: El Hierro, P: La Palma, G: La Gomera, T: Tenerife, F: Fuerteventura y L: Lanzarote).

go. De hecho, diversas investigaciones recientes manifiestan una relación directa entre los aumentos en la densidad de erizos y la sobreexplotación de los recursos pesqueros (Sala et al., 1998; McClanahan, 2000; Pinnegar et al., 2000; Shears & Babcock, 2002; Guidetti, 2006; Hernández et al., 2008).

Las relaciones tróficas entre algas, erizos y los depredadores de estos revelan en muchas ocasiones la existencia de fenómenos de cascadas tróficas en los ecosistemas marinos (Sala et al., 1998; Shears & Babcock, 2002; Guidetti, 2006; Clemente et al., 2009). La creciente explotación pesquera a la que se han visto sometidas las especies depredadoras de erizos en las últimas décadas propicia, mediante estos procesos indirectos de cascada trófica, el establecimiento de altas densidades de erizos y la eliminación de la cubierta vegetal, originando los blanquizaes (Sala et al., 1998; Pinnegar et al., 2000; Guidetti, 2006). En los dos extremos del gradiente de perturbación humana se encuentran dos estados alternativos del mismo sistema, estables y con alta resistencia al cambio (Knowlton, 2004): por un lado, sistemas con abundantes depredadores que controlan las poblaciones de erizos y mantienen comunidades al-

gales en buen estado; y por otro lado, sistemas que soportan una clara situación de sobrepesca, con altas densidades de erizos y comunidades algales severamente ramoneadas y dominadas por coralináceas costrosas. En estas condiciones se establecen estados de organización del ecosistema no deseados (Knowlton, 2004), dándose una transición de sistemas complejos, diversos y productivos a sistemas simplificados, donde la productividad disminuye de forma alarmante.

En las Islas Canarias el reciente incremento de las zonas dominadas por el erizo de lima parece ser consecuencia de la sinergia entre el aumento de las temperaturas del mar y el intenso uso al que se ha visto sometido el litoral en los últimos años, registrándose un importante crecimiento de actividades como la pesca, el desarrollo urbanístico costero y los vertidos contaminantes (Hernández et al., 2008). De hecho, la densidad media de *Diadema* aff. *antillarum*, registrada a nivel de las diferentes islas estudiadas entre los años 2002 y 2007, se relaciona significativa y positivamente con el número de habitantes por perímetro de costa de las islas y con el número de barcos de pesca presentes en las islas estudiadas, siendo, en términos medios, las poblaciones de erizos más densas en las islas que soportan una mayor población y esfuerzo pesquero (vid. figura 1).

Varias especies han sido identificadas como depredadores de *Diadema* aff. *antillarum* en Canarias, en base a estudios de observación directa en el medio y al análisis de contenidos estomacales de diversas especies de peces litorales del Archipiélago (Clemente, 2007). Este grupo de depredadores está constituido por 10 especies de peces, donde destacan, por su capacidad depredadora, el gallo moruno (*Balistes capricus*), el gallo aplomado (*Canthidermis sufflamen*), el tamboril espinoso (*Chilomycterus reticulatus*) y el pejeperro (*Bodianus scrofa*) (vid. figura 2); pero también el sargo blanco (*Diplodus sargus*) y el sargo breado (*Diplodus cervinus*) son importantes depredadores de juveniles del erizo (individuos de menos de 20 mm de diámetro de caparazón). En conjunto, estas especies desempeñan un papel clave para mantener la estructura de las comunidades de fondos rocosos sublitorales de las islas Canarias por procesos de cascada trófica, dada su potencial capacidad para controlar las poblaciones del erizo en sus diferentes fases del ciclo de vida. La identificación y el conocimiento de estas especies depredadoras es de gran utilidad para la gestión de los ecosistemas litorales de Canarias, ya que conseguir un control de las poblaciones de *D. aff. antillarum* es actualmente de vital importancia para la conservación de los fondos marinos más productivos. A pesar de que el aumento de sus poblaciones puede deberse a una combinación compleja de factores, en los que no sólo interviene la explotación pesquera, sino también otros factores como la contaminación, la construcción litoral, el incremento de la tasa de reclutamiento

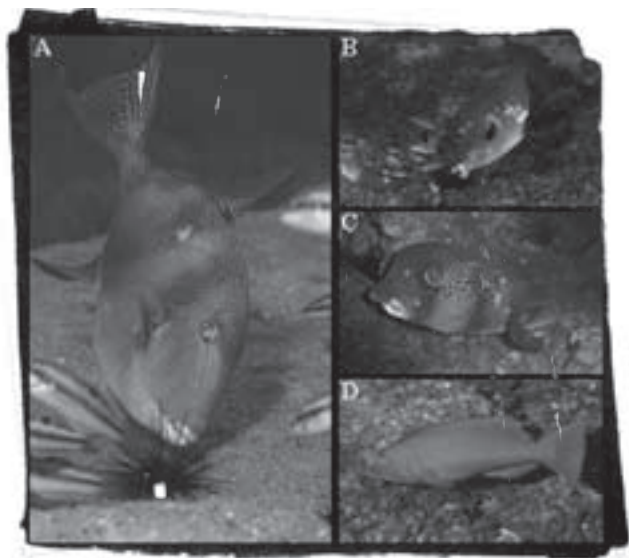


Figura 2. Ejemplares de (A) gallo moruno (*Balistes capriscus*), (B) gallo aplomado (*Canthidermis sufflamen*), (C) tamboril espinoso (*Chilomycterus reticulatus*) y (D) pejeperro (*Bodianus scrofa*), especies con capacidad para depredar sobre un amplio rango de tallas del erizo *Diadema* aff. *antillarum* y propuestas como pertenecientes a un "grupo funcional clave".

y fenómenos oceanográficos, el control de la plaga se puede alcanzar por la vía de la recuperación de las poblaciones de peces depredadores, y en especial de aquellos con capacidad para depredar sobre un amplio rango de tallas de erizos. Los indicios, cada vez más claros, de que la depredación por parte de los peces ejerce una importante fuerza controladora de la dinámica de las poblaciones de erizos (Sala *et al.*, 1998; McClanahan, 2000; Guidetti, 2006; Clemente *et al.*, 2009) revelan la necesidad urgente de adopción de regulaciones pesqueras que favorezcan la recuperación y conservación de estas especies de peces funcionalmente importantes, de forma que se asegure un nivel de depredación efectiva sobre todo el espectro de tallas de *D.* aff. *antillarum*. La ausencia simultánea de alguna de las especies de peces identificadas como depredadores del erizo de lima, tales como gallo moruno (*B. capriscus*), el gallo aplomado (*C. sufflamen*), el tamboril espinoso (*C. reticulatus*) y el pejeperro (*B. scrofa*) (*vid.* figura 2) tiene el potencial de alterar sustancialmente la estructura y el funcionamiento de los ecosistemas sublitorales rocosos de Canarias mediante procesos de cascada trófica. En este sentido, estos peces podrían ser considerados como especies clave (Paine, 1966), o como pertenecientes a un grupo funcional clave (McClanahan, 1995), a efectos de la adopción de futuras medidas de gestión y conservación.

Bibliografía

Brito, A., J.C. Hernández, J.M. Falcón, N. García, G. González-Lorenzo, M.C. Gil Rodríguez, A. Cruz-Reyes, G. Herrera-López, A. Sancho, S. Clemente, E. Cubero, D. Girard y J. Barquín, "El Erizo de Lima (*Diadema antillarum*) una especie clave en los fondos rocosos litorales de las islas Canarias", *Makaronesia*, 6, 2004, pp. 68-86.

Clemente, S, *Evolución de las poblaciones del erizo Diadema aff. antillarum en Canarias y valoración de la depredación como factor de control*, Tesis doctoral, Universidad de La Laguna, 2007, p. 421.

Clemente, S., J.C. Hernández y A. Brito. "Evidence of the top-down role of predators in structuring sublittoral rocky-reef communities in a Marine Protected Area and nearby areas of the Canary Islands". *Ices Journal of Marine Science*, 66, 2009, pp. 64-71.

Diamond J., y T.J. Case, *Community Ecology*, Harper & Row (eds.), New York, 1986, p. 665.

Duffy, J.E. y M.E. Hay "The ecology and evolution of marine Consumer-Prey interactions", en M.D. Bertness, S.D. Gaines y M.E. Hay, eds., *Marine community ecology*, Sinauer, Sunderland, Massachusetts, 2001, pp. 131-157.

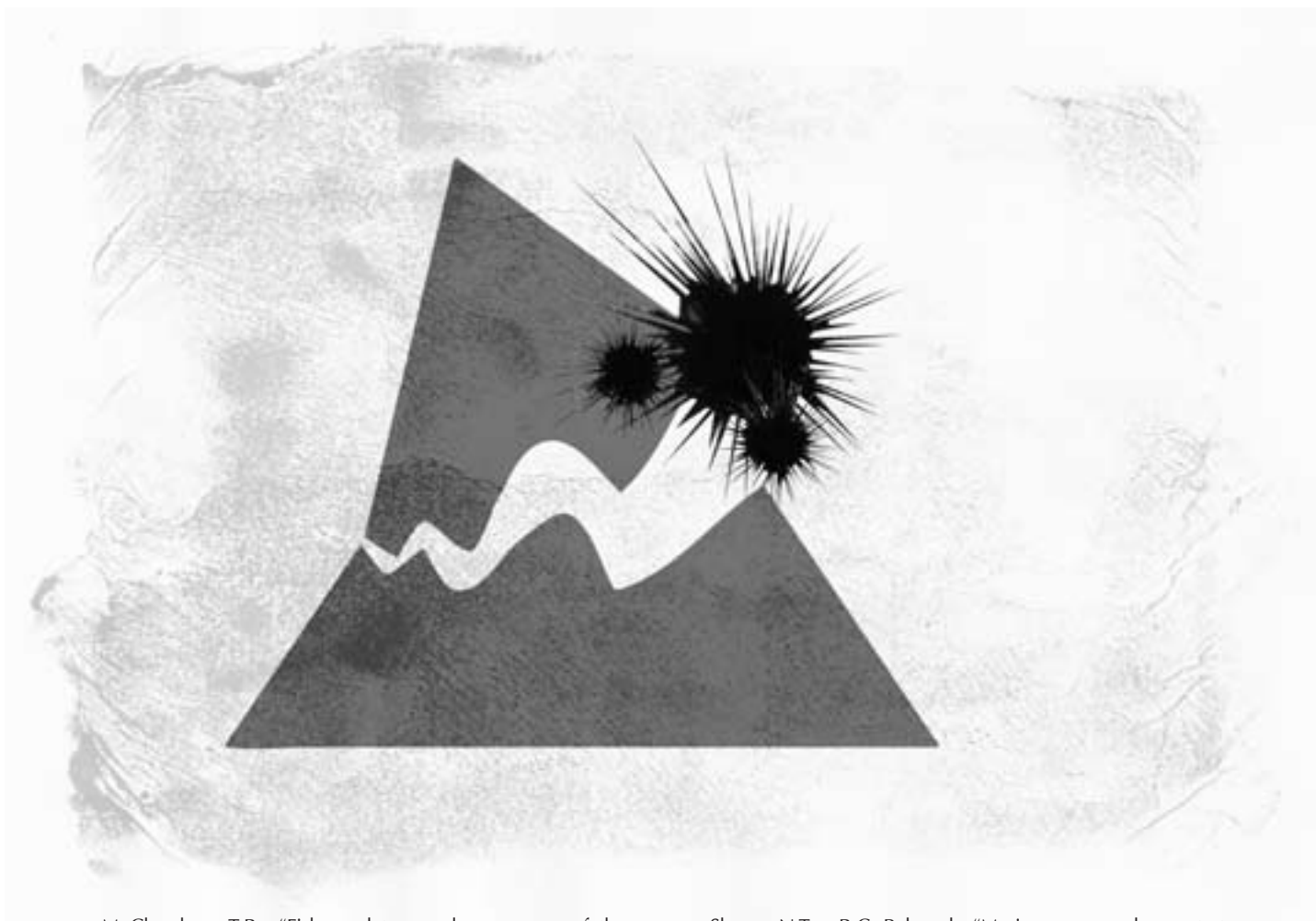
Guidetti, P, "Marine reserves reestablish lost predatory interactions and cause community effects in rocky reefs", *Ecological Applications*, 16, 2006, pp. 963-976.

Hariston, N.G., F.E. Smith y L.B. Slobodkin, "Community structure population control and competition", *American Naturalist*, 94, 1960, pp. 421-425.

Hernández, J.C., S. Clemente, A. Brito, J.M. Falcón, N. García y J. Barquín, "Estado de las poblaciones de *Diadema antillarum* (Echinoidea: Diadematidae) y del recubrimiento de macroalgas en las Reservas Marinas de Canarias: patrones de distribución espacial", *Vieraea*, 33, 2005, pp. 367-383.

Hernández, J.C., S. Clemente, C. Sangil y A. Brito, "The key role of the sea urchin *Diadema* aff. *antillarum* in controlling macroalgae assemblages throughout the Canary Islands (eastern subtropical Atlantic): An spatio-temporal approach", *Marine Environmental Research*, 66, 2008, pp. 259-270.

Knowlton, N., "Multiple 'stable' states and the conservation of marine ecosystems", *Progress in Oceanography*, 60, 2004, pp. 387-396.



McClanahan, T.R., "Fish predators and scavengers of the sea urchin *Echinometra mathaei* in Kenyan coral-reef marine parks", *Environmental Biology of Fishes*, 43, 1995, pp. 187-193.

McClanahan, T.R. "Coral reef use and conservation", en T.R. McClanahan, C.R.C. Sheppard y D.O. Obura, eds., *Coral reef of the Indian Ocean. Their ecology and conservation*, Oxford University Press, New York, 2000, pp. 39-80.

Paine, R.T., "Food web complexity and species diversity", *American Naturalist*, 100, 1966, pp. 65-75.

Pinnegar, J.K., N.V.C. Polunin, P. Francour, F. Badalamenti, R. Chemello, M.L. Harmelin-Vivien, B. Hereu, M. Milazzo, M. Zabala, G. D'Anna y C. Pipitone, "Trophic cascades in benthic marine ecosystems: lessons for fisheries and protected-area management". *Environmental Conservation*, 27, 2000, pp. 179-200.

Sala, E., C.F. Boudouresque y M. Harmelin-Vivien, "Fishing, trophic cascades, and the structure of algal assemblages: evaluation of an old but untested paradigm". *Oikos*, 82, 1998, 425-439.

Shears, N.T. y R.C. Babcock, "Marine reserves demonstrate top-down control of community structure on temperate reefs", *Oecologia*, 132, 2002, pp. 131-142.

Steneck, R.S., "Human influences on coastal ecosystems: does overfishing create trophic cascades?" *Trends in Ecology and Evolution*, 13, 1998, pp. 429-430.

Tuya, F., R.J. Haroun, A. Boyra y P. Sánchez-Jerez, "Sea urchin *Diadema antillarum*: different functions in the structure and dynamics of reefs on both sides of the Atlantic", *Marine Ecology Progress Series*, 302, 2005, pp. 307-310.

§

Sabrina Clemente es Doctora en Biología por la Universidad de La Laguna.

LATIERRAQUE HEREDAMOS

La tierra, desde la Antigüedad, ha sido el elemento que ha permitido obtener el sustento básico para la vida humana. Esto ha tenido como consecuencia que, desde el Neolítico hasta hoy, las tareas agropecuarias han sido esenciales para el desarrollo de las civilizaciones hasta la edad contemporánea, generando toda una cultura con unas características, particulares y universales.

El campesinado isleño desde antaño, con su esfuerzo y dedicación, es el que se ha encargado de las labores del campo, para obtener los frutos que serán consumidos por su familia, y los excedentes los intercambiará o venderá para obtener unos productos o ingresos. Parte de este dinero o productos los empleará en lo que necesite para llevar a cabo las labores agrícolas (abonos, semillas, herramientas) y el resto lo guardará por si sucede alguna eventualidad.

El título del artículo se ha inspirado en un proyecto de la Asociación ADARPA (Asociación de Arte y Patrimonio de La Orotava), que persigue que no sólo se reconozca la importancia de la tierra como generadora de alimentos o la notable labor del campesinado, sino también las huellas a lo largo de la historia.

En Canarias, como en otros lugares del mundo, el campesinado al labrar la tierra ha dejado huellas, entendiendo por huellas las infraestructuras que ha creado para optimizar la producción de su cosecha; por eso, ha realizado bancales, atarjeas, lagares, bodegas, graneros... y otro tipo de elementos.

Un buen ejemplo se puede encontrar en nuestra cultura del vino. El cultivo de la vid que se ha plantado desde hace muchas generaciones, ha requerido que el campesino, para que pueda sacarle el máximo provecho, haya tenido que realizar una serie de infraestructuras para optimizar su producción. Si planta viña, tiene que hacer un lagar para hacer el mosto, adquirir toneles para depositar el vino y hacer una bodega para guardar los toneles con los caldos para que no se estropeen.

La vid ha exigido que el campesino cree toda una serie de respuestas para sacarle el máximo provecho a su cultivo. La vid ha hecho que la huerta adquiera una morfología concreta, no es lo mismo tener la vid en parrales que tenerla en espalderas. La casa del campesino adquiere una determinada fisonomía porque en su casa estará el lagar, la bodega y su residencia; por eso una casa rural del siglo XVIII tiene una forma concreta que no podemos comprender si no tenemos en cuenta el cultivo que le dio vida.

El cultivo que predomina en una zona (vid, papa, plataneira) confiere unas características paisajísticas y culturales a ese lugar. Por ejemplo, muchas zonas del norte de Tenerife se ca-



El Farro, Santa Úrsula.



El granero, El Tanque.



El Amparo, Icod de los Vinos.



El Palmar, Buenavista del Norte.

racterizan por predominar en ellas la viña, lo que le ha dado a esos campos un aspecto determinado.

Lo que queremos hacer ver es que un cultivo ha hecho que el campo tenga una forma concreta y que la casa rural adquiera unas características determinadas dependiendo de las circunstancias de cada época. Toda esta evolución histórica ha generado una amplia variedad de paisajes rurales compuestos por paisajes agrícolas, infraestructuras que se adaptan a las condiciones del territorio y la ubicación de los distintos hábitats, dependiendo de las necesidades y del poder socioeconómico del propietario (pajares, casonas, haciendas, palacetes).

La tierra que heredamos tiene un valor histórico y cultural, un hermoso patrimonio que debemos valorar y proteger para las generaciones futuras.

§

José María Aguilar Grillo es Licenciado en Historia por la Universidad de La Laguna y miembro de la Asociación ADARPA.

MIGUEL ÁNGEL ALONSO

Agua

Agua que no has de beber
déjala que crezca, o que carezca,
tal vez, de cualquier nudidad
empecinada en someterla
a remedo sin matriz. Déjala,
digo, que extienda la nervadura
arcana de su propia insinuación;
que se ampare en la sombra fértil
que recubre lo piel en el aire.

Déjala habitar el adentro
para que pueda coronar lo visible
hasta alzarlo sobre el cenit
de la significación. Agua que no
bebas, irá dotando de palabras
el tallo arborescente de otra sed.

Hechizo y desengaño

Caliento los motores pegando la oreja bien cerca
de las articulaciones rítmicas
donde el poema va musicando su tornasolado
estar como si fuera lo mismo que subir en vuelo
por la vulva coralina del puro deseo a mano
abierta. Que la respiración sea página, élitro
magnetizado por la leche fresca que el sol derrama
con intención de alimentarnos en la disciplina
del desprendimiento y el hechizo,
ese que arrullaba los cuatro ojos hambrientos
en la porfía mortal y equilibrista de Quevedo.

A mí todo me desengaña, es la verdad,
pero el idilio está intacto, la seducción ocurre

sin cesar; me brillan los párpados
cuando contra ellos se frotan los acordes leguminosos
del amanecer dando tumbos en el interior
de una orfebrería órfica y perfectamente respirable.

Me brillan también los huesos
en su escondite tenebroso; el misterio está sentado
sobre la vista igual que doctísimos duraznos
significando lividez por puro oficio.
El mundo entra perfectamente por el ojo soberbio
de la aguja. Aún así la decepción florece única
en mi cráneo: diamante despellejado por las garras de la
luz.

Cinco variaciones

El colibrí.
Donde estuvo no está,
¡pero está aquí!

Orlando González Esteva

1

Dibuja el colibrí
un relámpago de tinta
dentro de mí.

2

Gota de instante
susurrándole a los ojos
lo incomunicable.

3

Tenaz colibrí,
signo que borra lo que
escribe el jazmín.

4

Más que la mirada
veloz, pero la muerte
es aún más rápida.

5

El colibrí.
Donde estuvo está:
traza el *aquí*.

Otras cinco variaciones

Bajo los árboles,
se diría que el tiempo
juega a quedarse.

O. G. Esteva

1

El tiempo dice,
bajo los árboles, cosas
que echan raíces.

2

Sauce llorón:
entre el tiempo y la duda,
igual que yo.

3

El araguaney
cubre de amarillo
a Dios, también.

4

El tiempo queda,
fluye el árbol en círculos
de desobediencia.

5

Bajo los árboles
el tiempo se desnuda:
es sólo carne.

Cuerpo nuestro

La eternidad respira a través
de nosotros,
miseros reflejos de otro
orden completo y por lo tanto
ajeno al puñal transitivo
de la sangre y la memoria.

Pétalo que la luz repasa
como dibujando el temblor
o la caída: cuerpo nuestro.

Queremos tan sólo perdurar
en la débil vibración de la belleza;
oler, sentir que huele,
cada palabra que oponemos
a la impermeable transparencia
de la muerte. Materia
somos para que dios transite,
en secreto, por la consumación
dolorosa y por la fiebre.

Dos sílabas

Un segundo, tan solo, el escote
ante mis ojos –tiempo es carne–:
dos sílabas corrigiendo a Dios.

§

Miguel Ángel Alonso Arvelo (Valera, Venezuela, 1970) ha colaborado con poemas y aforismos en la revista universitaria *Mandala*. En 2004, obtuvo el primer premio en el I Concurso Literario de Poesía "Ciudad de Tacoronte" y, en 2007, el primer premio en el XXI Premio de Poesía "Emeterio Gutiérrez Albelo". Actualmente, prepara la publicación de dos poemarios: *Vestigios Meridianos* (Casa-Museo Emeterio Gutiérrez Albelo) y *Animal perdido* (Caja Canarias, La Caja Literaria).

JOAQUÍN LAMEIRO

Exactly like you

1

Dirt road

Como en una Lisboa regalada
–obscenamente limpia,
obscenamente diáfana–,
me siento y,
entre la luz que se filtra
por algo como mimosas,
y luego el agua, el verde
y el idilio,
sólo se me ocurre
una carretera de polvo
hasta que los ojos me empiecen a sangrar.

A dos metros, un mirlo.

2

*How do your pistol and your Bible and your
Sleeping pills go?
Are you still jumping out of windows in expensive clothes?
Well I fell in love
With your sailor's mouth and your wounded eyes
You better get down on the floor
Don't you know this is war
Tell me who are you this time?
Tell me who are you this time?
Tom Waits / Kathleen Brennan, Who are you?*

Sailor's mouth

¿Cómo van tu biblia
y tu pistola?
Me enamoré de tu boca de marinero
y de tus ojos heridos.

Hay algo que camina
en lo que distancia y espasmo
es todo un dolor.

Y esa tristeza
sin tiento y sin piedad
es como piedra sobre piedra
y un ariete contra el sarcasmo.

De algún modo intenté tocarte,
quise llegar, tal vez,
con la cabeza gacha
de lo extraño y de lo superficial.
Creo que conozco tu tristeza
de cine de barrio y Ford compartido;
una tristeza festiva
que gotea del gesto
aquí y allá.

Creo que conozco esa tristeza.
No así y en modo alguno
tu boca de marinero,
tus ojos heridos.

3

Exacto como un sicario

Y me sentí
profesional, humilde, cínico,
mortal, ciego, habitador de hoteles
y tan fuera de todo eso
que llamamos carne y mundo.

Exacto como un sicario.

Watch you as you disappear

De negro y azul y cigarrillo
 como una estela o sello de lo que no fue
 y variación y suerte de
 Rapsodia en *blue*.

Sevilla, noviembre 2008

§

Joaquín Lameiro Tenreiro (La Coruña, 1982) obtuvo en 2002 el IX Premio de Creación Literaria y Ensayo de la Facultad de Filología de la Universidad de La Coruña en las categorías de Poesía y Narrativa en Lengua Española. Ha publicado el relato corto *Terrazas en tempos de crise (revisitadas)* en la revista *Grial* (nº 164, octubre-diciembre 2004).

RAMIRO ROSÓN

Cinco poemas

I

Amor es un milagro cotidiano;
 una aurora que salva,
 con sus delicadezas y ternuras,
 el alma de las sombras,
 salvando los sentidos
 de un largo y hondo sueño,
 de una tediosa y dura muerte en vida.
 Es el misterio de la luz naciente;
 un alba que fulgura
 en las noches heladas.
 Su aliento nos infunde
 un cálido alborozo.
 Es la sola certeza que sabemos;
 el más hermoso bien que deseamos.

II

No ceso de evocarte,
 cuando vuela una nube, solitaria,
 sobre la mar serena,
 y las demás envuelven,
 como jirones húmedos, los montes.
 No ceso de evocarte,
 cuando el sol atraviesa
 el velo de las nubes,
 con ráfagas doradas que desatan
 una lluvia de luz en la arboleda,
 cuyas hojas el viento,
 enloquecido, mueve.
 No ceso de evocarte;

tú creces en mi alma
y en ella vas hundiendo tus raíces,
al igual que lo hiciera,
en suelo fresco, un álamo frondoso.

Aunque estés alejada
y una larga distancia nos separe,
mi corazón te siente, desvelado,
en todos los rincones:
de las serenas cumbres,
donde el aire es silencio,
a las riberas escabrosas,
donde mueren las olas incesantes.
A dondequiera que mis pasos llevo,
en sus alas, las aves, volanderas,
me llevan ecos de tu voz amada.

Y, aunque ya el mediodía
serene el mundo entero
con un sosiego luminoso;
aunque fluya más lenta la fontana
y se tornen más leves sus canciones,
no ceso de evocarte.

III

Estás desnuda y sola, en esta playa,
bajo la suave luz del sol, desnuda,
reposando en la arena.
En tu hermoso conjunto, en cuerpo y alma,
eres celebración de lo creado,
fruto de la sensual naturaleza,
al igual que las flores,
que, acariciadas por la suave mano
de luz de la mañana,
se van abriendo lenta y dulcemente,
sin que nadie las oiga.

IV

Amada, en esta noche
de sensuales temblores, de hermosura
que se revela a mis sentidos,
eres náyade incasta,
nacida para el goce y el deseo.
Eres la carne humana, que, temblando,
busca en el roce de mi carne ansiosa
el hondo ser desnudo,
liberado de máscaras y velos;
el estado de gracia
amorosa y silente
en que los dos ahora recobramos,
de misteriosa forma, la inocencia.

V

A un contratenor

*(Mí palpita il cor,
né intendo perché.
Agitata e' l'alma mia,
né so cos'è.)*

*(Me palpita el corazón;
no entiendo por qué.
Agitada está mi alma;
no sé qué es.)*

Aria de una cantata de Händel

Sí, tu voz enamora;
eleva mis oídos
a un estado inefable,
a una suerte de gracia
musical e intangible.
Cuando suena tu voz, sin que lo adviertas,
el aire se estremece, enamorado;
como se eleva el fénix
de sus negras cenizas,
del silencio resurge la belleza,

y, batiendo sus alas,
en el mundo se posa.
Cuando sales a escena,
encarnas el triunfo
del ánimo sensible,
y en el canto desnudas
los afectos humanos.
Las audacias vocales,
los agudos estallan
en tus labios sonoros,
que alumbran las pasiones más intensas:
el amor, la esperanza,
los celos, las angustias, los desaires,
el hondo desaliento.

Mientras el auditorio se conmueve
en silencio, reunido
en la solemne sala del teatro,
le revelas, con suaves melodías,
que las artes elevan
al iniciado en sus misterios,
que rodean de luces los sentidos.
En tu voz, delicada y poderosa,
la música nos abre
las escondidas fuentes
de la humana grandeza.

§

Ramiro Rosón Mesa (Santa Cruz de Tenerife, 1989) obtuvo el segundo (2005) y primer premio (2006 y 2007) del Concurso de Literatura del I.E.S. Alcalde Bernabé Rodríguez. Ha publicado dos libros: *La desgracia de Orfeo* y *El desdén de Colombina* (Ediciones Idea, 2007), en el que reúne dos obras de teatro, y el poemario *Tratado de la luz* (Ediciones Idea, 2008).

JESÚS GERARDO MARTÍN PERERA

Realidad concluyente

Escribo...

...

...

Pienso y escribo...

...

...

Asqueado de lo que leo, dejo las páginas llenas de palabras inertes sobre la cama y me dirijo hacia la cocina. El gélido suelo en mis pies desnudos me incomoda y enoja. Una vez más la calefacción ha fallado. Es la segunda vez en este mes. Apoyado en el fregadero observo el despertar de la mañana por la minúscula ventana frente a mí. El día amanece como siempre, viciado, inmerso en la polución.

Bajo el frío del agua resbalando por mi cuerpo termino de sobreponerme del embotamiento de la noche anterior. Otra maldita noche de alcohol y humo que termina en mi lecho intentando ser lo que nunca fui, un escritor.

Me visto acompañado del sonido caótico de la ciudad en su hora de mayor ebullición. Miro a mi alrededor y sonrío con pesar. No encuentro los zapatos marrones en el desorden del piso. "Qué más da", me digo. Las zapatillas son un valioso aliado, ahorraré el tiempo de ponerme y quitarme los zapatos al regresar. Irónico. Ahorrar lo único que me sobra. Tiempo. Tedioso e infinito.

Las llaves junto al frutero me animan a coger una manzana que aún no ha sido contagiada por el moho del resto de frutas. Con ella en la boca bajo las escaleras de dos en dos, pasando ante esos desconocidos que son mis vecinos. Salgo a la calle.

El frío cortante me da la bienvenida cruzándome la cara, atravesando mi cuerpo mal nutrido. "¡Al infierno con él!", pienso. Envolviéndome en la chaqueta avanzo por la acera plagada de transeúntes autómatas hasta detenerme en el segundo semáforo en rojo. Espero la señal verde que me permita continuar mi camino y observo a los dos niños que, en el otro lado, fijan su mirada en la luz roja deseando que desaparezca para poder llegar al parque. "¿Y por qué el parque?", me pregunto. Supongo que porque allí habría ido yo siendo niño, por no decir que es lo único ligeramente lúdico que encontrarán a mis espaldas en esta maldita ciudad.

El cambio de semáforo nos permite continuar. En el trayecto me cruzo con Manuel. Sigue sentado en su banco tras su desgastado cartel que cuenta su vida y por la cual pide caridad. Algunas monedas se amontonan a su lado. Él no les presta la más mínima atención. Aún nadie ha tenido la valentía que a él le falta y le ha pegado un tiro en la sien. Malditos insolidarios.

Dos calles más allá me detengo frente al quiosco de don Carlos, el anciano que todas las mañanas, sonriendo, me entrega el periódico y me anuncia con fingido pesar que una vez más ninguno de mis cuentos ha sido publicado. Esta mañana no fue diferente, tras darle las seis monedas que pedía, regresé a mi casa con el periódico y el recuerdo de su sonrisa.

Tras arrojar la chaqueta a un lado, me senté en la silla de la cocina y busqué las páginas culturales en el diario. Tres páginas de cuentos realizados por escritores noveles, títulos rimbombantes firmados por patéticos pseudónimos. Una nota al final de la tercera página me arrancó una seca carcajada. "¡Lánzate! Escribe lo que sientas en tu interior, no tengas miedo." No dejaba de ser divertida esa sugerencia.

Sí, realmente curiosa.

Dejé el periódico y salí al balcón con la intención de llenarme la vista con la realidad de la ciudad, en busca de inspiración, de alguna musa que hubiese sobrevivido a los tiempos de los griegos, algo que me alentara a "lanzarme".

Unos minutos después regresé a la cama en busca de mis paños. Tenía unas enormes ganas de vomitar.

§

Camino hacia el fin

Una mirada, un sentimiento, una acción. Eso fue todo: un instante. Y al siguiente, el cuerpo inerte yacía a sus pies.

A escasos metros unos ojos anegados en lágrimas enmarcados en una palidez extrema, unos labios que, trémulos, intentan pronunciar el nombre de un hijo que se desangra ya sin vida.

Una mirada, esta vez vacía, recorre la hoja responsable del fluir de la sangre.

Creía hacer lo correcto y se despreciaba por ello. Viendo al joven a sus pies sabía que no era así. Sin duda era un cobarde. Trataba de convencerse a sí mismo de que la revolución, las persecuciones, represiones y ejecuciones eran lícitas. El fin era conseguir un bien global. Necesitaba creerlo para poder asesinar

día tras día. Incluso podría llegar a convertirse en una labor rutinaria si no fuera por aquel sentimiento... Jamás conseguirían su objetivo. Era una utopía nacida en la muerte.

Estaban todos condenados, y él lo sabía. Miraba a la madre a la que su mano había arrebatado todo en un solo instante y comprendía que se habían equivocado. Ni siquiera pudo salvar a su hijo, cuya sangre manchaba ahora sus pies. Aun así acudía todas las mañanas a la sala de ejecuciones para realizar el trabajo encomendado. ¿Por qué? La respuesta era su cobardía. Temía como a nada en este mundo ese instante. Le aterraba pensar que fuese otra la mano ejecutora y él su objetivo. Sentía pavor de ese único y definitivo instante. Quizás ese sentimiento naciera en la certeza de que nadie lloraría su cuerpo inerte, no había lágrimas para él, ya no. Se sentía muy cansado...

Eso pensaba mientras maquinalmente limpiaba la daga ensangrentada.

En la sala había tres personas. Ninguna de ellas estaba viva...

§

Jesús Gerardo Martín Perera (El Sauzal, 1982) obtuvo en 2008 el segundo premio de relato corto en la XV edición del Certamen de Arte Joven del Puerto de la Cruz (Cruzarte).

MIGUEL ÁNGEL ALONSO

Psicopatología de la vida cotidiana

Al despertarse lo primero que hizo fue repetir, casi mecánicamente, lo que venía haciendo desde hace cuatro años: se asomó a la ventana y contempló con morosidad perezosa la carne compacta de la luz, ocupando todos los volúmenes, todas las formas que renacían con una intensidad casi estúpida. Luego miró hacia abajo, no para medir la distancia –catorce pisos–, sino, como todos los días, para comprobar una evidencia sin interés alguno, como quien mira su cuerpo en el espejo o una manzana pudriéndose lentamente en el frutero de siempre sin que nos importe para nada. Exactamente igual que cada mañana, sintió deseos de saltar, y en efecto lo hizo, pero los catorce pisos se resolvían del lado de la vida cotidiana, contra ese suelo no menos inmundo su carne se precipitó con viscosa contundencia, como un escupitajo informe en mitad de la calzada.

Fructus Dei

El cuerpo sin vida de Judas Iscariote, visto de lejos, parecía un higo a punto de zafarse de su rama. Su piel lívida y cenagosa ya no tenía nada que ver con el reino de este mundo.

Todo salió tal y como estaba previsto desde mucho antes de que existieran los bordes irregulares del universo: su cuello quebrado como una corteza podrida contrastaba notablemente con la rigidez casi irreal de la soga en tensión bamboleante. Yahvé respiró con toda la extensión de sus pulmones embriagados, al comprobar que el Fruto del Bien y del Mal había sido restituido a su lugar de origen.

Lenguaje

La muchacha estaba frente a él: apenas le vio el rostro –por lo demás harto común–, apenas las manos un poco huesudas que se movían con precisión nerviosa. Tan sólo se fijó en, es decir adivinó, el sexo huidizo y espumoso de palabras bajo el *blue-jeans* irreductible. Creyó oler su secreto, húmedo y nítido como un dibujo a la acuarela recién hecho. Él, profesor desde hace muchos años en la facultad de Económicas, doctorado en Harvard, proclive al desprecio sistemático de toda fantasía

y poco dado a escuchar, ahora aquella boca susurraba palabras que podía entender con todo el cuerpo.

Captatio benevolentiae

¿Ves este revólver? Pues no le gusta que me ignoren.

Idus de Marzo

“Dad al César lo que es del César.” Esas fueron sus palabras, todos las habían oído, incluso ellos. Por eso empuñaron sus dagas con decisión furtiva y homicida, sin reparar demasiado en melindrosos y poco útiles anacronismos.

MANUAL DE LITERATURA

Leo en el blog literario del *The New Yorker* las impresiones de Vicky Raab sobre su reciente lectura del 2666 de Roberto Bolaño, autor a quien su agente literario *postmortem*, Andrew “el Chacal” Wylie, le está gestando una gloria inmortal también en los Estados Unidos. Raab escuchaba las declaraciones del político Newton Gingrich avisando de la que le espera al presidente Obama en México cuando le asaltó una extraña certeza: Newton acababa de leer a Bolaño.

Hacía apenas dos días yo había vuelto a leer *La parte de los crímenes*, cuarto libro del singular Pentateuco que compone el último testamento del novelista chileno. Un ejercicio, no exento de poesía, de literatura sumarial, de literatura forense escrita a pie de fosa, al momento mismo del levantamiento de un nuevo cadáver. Otra chica de las maquilladoras de Sonora. En él, Bolaño alcanza mediante la repetición y la extensión la misma cota de sordidez que el *Lazarillo* (en su cuarto tratado) por medio de la brevedad y la elipsis. Dos grandes vías para describir el horror; la insensibilidad retratada por la costumbre, el deseo de olvido (el dolor, la vergüenza), por el silencio. Se trata de una verdadera lección de conciencia, y opera en nosotros como un finísimo bisturí frente a la punta roma y oxidada de tanta literatura comprometida y tanta historia de sensibilización.

Siempre me he preguntado por qué resulta tan mala literatura de temas tan trascendentes, y a veces llego a sospechar que la adopción de los grandes temas representa el último recurso de la mediocridad. Pareciera que parten de una confusión primordial. La de confundir la calidad artística de una obra con su intención moral, al artista con el moralista. Lo imperdonable es que de ese modo se pone de manifiesto la impotencia de la literatura, de la baja literatura, y, lo que es peor, se propicia que olvidemos los poderes intangibles de la auténtica.

Uno de esos invisibles poderes ha sido detallado por Milan Kundera en *El arte de la novela*. “La sabiduría de la incertidumbre”, afrontar no una única verdad absoluta, sino un saco de verdades relativas que se contradicen y complementan como los *egos imaginarios* de una ficción. Una representación muy aproximada de nuestra mente.

Al contrario de otras artes y medios comunicativos, los poderes de la literatura no se ejercen directamente sobre el “fruidor” que los experimenta. Sino que se los dona, dotando al lector de la misma inteligencia soberana y radiante que anima la obra. Por mera *simpatía*, como advertía Isaac de Vega, ese presocrático de Iguiste de San Andrés, en su lectura de Kafka.

No existe por tanto competencia entre la literatura y otros medios que cuentan con un público bruto más numeroso (o

masivo). Existe una distinción propia del lector. Hablo, claro está, de lectores de *literatura inadaptable al cine*; lo que uno de nuestros popes ha definido como el último reducto de la imaginación pura en las sociedades tecnológicas, cada día más parecidas a las sociedades analfabetas.

La afirmación no es del todo cierta. Hoy se escribe más que nunca, el intercambio epistolar es cada vez más frenético, ¿quién no tiene un *blog*, o un *myspace* (aparte de mí)? Puede que el mismo fenómeno esté promoviendo incluso la creación.

Lo cierto es que la sociedad de redes precisa de tantos contenidos que ha terminado justificando el plagio y se ha connotado, quizá irremediablemente, como fuente secundaria (por usar el léxico de *Wikipedia*). Los textos que llenan la red parece que importunen más que ocasionar la oportunidad de una aventura lectora.

Vuelve a ser necesario el papel. Aunque sólo sea para aquellos que deseen llevarlo consigo hacia remotos lugares sin cobertura ni *wifi*, donde fijo se estropea un portátil. Aquellos que saben que no hay mayor interacción con un texto que la anotación apresurada al margen de su propio puño, la posibilidad de arrancar la hoja y arrugarla airado, la de atesorarlo en una funda de plástico hasta que el tiempo lo transforme en cara pieza de coleccionista, la de pegarle fuego.

Para ellos surgen ahora en estas intermediaciones geográficas dos espacios vitales, sincrónicos pero independientes, en papel de toda la vida.

El primero, *Insularia*, revista literaria de la ACAE (Asociación Canaria de Escritores), que ha sido suficientemente publicitado. Es un proyecto sólido, cuenta con el apoyo de la Dirección general del Libro, Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias, la portada de su primer número es una “cutrada”, pero todos esperamos que tenga continuidad y perdure. Se prevé que sea el órgano que facilite el seguimiento de la escritura creativa en esta “Tierra de Naide”, lo que hasta el momento fue una actividad esotérica para los pocos que la hubimos intentado. Se teme se contamine como siempre de la impermeabilidad de las élites, que se vuelva a sectarizar la difusión de las obras, que sirva de espacio para el reacomodo de viejas rencillas, que su tono sea excesivamente institucional y academicista.

Del segundo nadie ha hablado. Más modesto en su forma pero previsiblemente más orgulloso en el fondo, carece por el momento de respaldo alguno. Lo edita un grupo de autores tocado de juventud divina y tiene al menos dos virtudes. Una de ellas es la búsqueda sincera de talento en sus intermediaciones geográficas. Han abierto la puerta a cualquier autor que

desee publicar sus creaciones (breves) y abrir con ello el juego de referencias, análisis y debate al que está abocada naturalmente toda lectura creativa. Anulando así el limbo, el saco roto en el que ha caído todo lo editado en las islas en los últimos cuarenta años.

Busquen en *youtube* el discurso de Steve Jobs en la Universidad de Stanford, o el vídeo en el que el gran artista cubano “Bola de Nieve” interpreta *El Manicero* (así con *cé*, se encuentra más fácil). El saco roto al que me refiero está en la imposibilidad de algunos estudiantes que escuchan al fundador de Apple y Pixar, y entre quienes rodean el piano del artista, como la mujer que se atusa el peinado.

El nombre de esta segunda revista, *Manual de literatura barata*, es en sí mismo una declaración de intenciones. Hace alusión a ese *saco roto*, pero también anticipa la principal virtud de los individuos a los que pretende reunir esta publicación. El saberse creadores en creación. Saber que en arte uno no se dirige a ninguna otra parte más que hacia sí mismo; que dicho fin es innegociable y no tiene precio. La suerte que significa coincidir con un autor en alguna instancia profunda, sorprenderse de la inesperada instancia que es propuesta por otro. Todo ello, sabiduría suficiente y necesaria para destilar creatividad (constructividad) de cualquier crítica y, mucho me temo, condición *sine qua non* para participar en su ambicioso proyecto.

Esa coincidencia en instancias ha motivado la aparición al unísono de dos entidades para llenar el mismo vacío, el mismo silencio. Yo no veo tanto coincidencia como una necesidad. Desde esta publicación doy la bienvenida a ese doble parto. Tal vez fuera necesario que *Insularia* y *Manual de literatura barata* no aparecieran solas, que su existencia sea más feliz contrapunteando que arrancándose un solo.

Ya se verá, yo me permito creer que ambas han venido a hacer justicia tras un prolongado silencio (un dolor, una vergüenza). A poner fin a la abulia de cerebro.

§

NOTA: Para las personas interesadas en donar sus textos a la ciencia, el comité editorial del *Manual de literatura barata* ha abierto la siguiente dirección: textosbaratos@gmail.com. También pueden dirigirse a abuliadezerebro@gmail.com.

DOS JÓVENES INVESTIGADORES CANARIOS: JOSÉ CARLOS HERNÁNDEZ Y SABRINA CLEMENTE



José Carlos Hernández y Sabrina Clemente son Doctores en Biología por la Universidad de La Laguna. Actualmente, estos dos investigadores tinerfeños desarrollan su labor en la Universidad de Villanova (Pensilvania, EEUU). En 2008 fueron ganadores del Premio de Investigación Agustín de Bethencourt, que concede Cajacanarias anualmente, por el proyecto conjunto titulado *La identificación de los depredadores capaces de controlar las poblaciones del erizo de Lima (Diadema aff. antillarum) y su importancia para la gestión, conservación y recuperación de los fondos marinos de Canarias*. El día 8 de enero de 2009 colaboraron con el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias con las conferencias tituladas “El papel de los erizos en los ecosistemas costeros” (J.C. Hernández) e “Influencia humana en los ecosistemas costeros: ¿es la sobrepesca importante?” (S. Clemente), tratando de concienciar a todos los canarios y, en general, a todos los habitantes de zonas costeras, de la importancia de la correcta conservación de los fondos marinos.

¿Es cierto, como se suele pensar, que, con respecto a los Estados Unidos, estamos en nuestro país muy atrasados en cuanto a lo que a inversiones en investigación se refiere?

J.C.H.: Sí, la inversión en Estados Unidos está muy por encima de la española. Además, desde la Universidad los alumnos que colaboran en los laboratorios tienen apoyo económico. En España, sin embargo, es todo mucho más vocacional y el que colabora en la investigación, sobre todo en los primeros años, lo hace por amor a la ciencia, ya que no existe subvención a esos niveles.

S.C.: En Estados Unidos, los científicos disponen de muchos más recursos para desarrollar sus investigaciones, que provienen no sólo de fondos nacionales (*Nacional Science Foundation* entre otras), sino que en muchos casos existen patrocinadores privados, empresas o donadores particulares que subvencionan las investigaciones, algo que en España no es frecuente.

Para ustedes, antiguos becarios del entonces llamado Ministerio de Cultura y Educación, y, en el caso concreto de Sabrina, becaria actualmente de la Fundación Alfonso Martín

Escudero, ¿cómo podría decirse que son hoy por hoy las condiciones de vida de un becario?

J.C.H.: Depende mucho del tipo de beca de la que estemos hablando, de hecho las becas que tienen como finalidad la obtención del grado de doctor, por ley tienen que ser contratos durante dos años (dos años de beca más dos años de contrato). Sin embargo, esto no se cumple en muchos casos, y existen puestos de trabajo de investigación encubiertos con becas, y becarios sin ningún tipo de derechos laborales.

S.C.: En el caso de las becas postdoctorales, la situación se complica cuando trabajas fuera de España. Al estar trabajando para un centro español en el extranjero nadie se hace responsable de tus condiciones laborales, y ni siquiera es posible reivindicar de forma legal tu derecho a estar contratado puesto que el sistema de inspecciones laborales no funciona en estas condiciones.

¿A qué se debe el alarmante crecimiento de las poblaciones del llamado erizo de lima? ¿Cuáles son los principales problemas que está ocasionando en nuestros fondos marinos?

J.C.H.: Son diversas causas las implicadas en la expansión y aumento de las poblaciones de este macroinvertebrado. Entre ellas, las dos principales y demostradas por nuestras investigaciones en la Universidad de La Laguna son: el aumento de las temperaturas del mar y la sobreexplotación pesquera de los depredadores naturales del erizo. La sobrepesca crónica que sufren nuestras islas ha causado que las poblaciones del erizo se liberen del control ejercido por los depredadores. En esta situación, sus poblaciones aumentan descontroladamente favorecidas por el incremento de las temperaturas, ya que a mayores temperaturas se produce una gran supervivencia larvaria.

S.C.: La principal consecuencia de ello es la drástica reducción de las comunidades algales debida al intenso ramoneo ejercido por el erizo. Esto tiene una serie de efectos en cadena derivados de esta disminución de la productividad de los ecosistemas rocosos. Por ejemplo, la desaparición de la cubierta algal disminuye el alimento disponible para multitud de peces herbívoros y la eliminación de zonas importantes para la cría y refugio de la gran mayoría de las especies características de nuestros fondos.

¿De qué manera nos puede afectar esto en nuestra vida cotidiana? ¿Existen soluciones efectivas para el problema?

J.C.H.: Pues nos afecta de muchas maneras, ya que las algas son las creadoras de vida en los fondos rocosos. Al aumentar las densidades de erizos se originan los conocidos blanquiazales, desiertos marinos casi carentes de vida que no generan la productividad necesaria para mantener nuestras pesquerías

locales. Además, estos fondos desolados no son nada atractivos para el creciente turismo alternativo/ecológico, como el que practican los buceadores que visitan las islas.

S.C.: Sabemos que la protección de los depredadores del erizo es una de las medidas prioritarias para poder revertir la situación de expansión de los blanquiazales en Canarias. Estas especies, ya identificadas, no deben seguir siendo objeto de las pesquerías locales. Si bien, dado el grado de degradación de nuestros ecosistemas marinos, la recuperación será un proceso lento y deberá ir acompañado de otras medidas de protección del litoral, como las Reservas Marinas, que facilitan la recuperación y la conservación de los ecosistemas productivos.

Una vez oí a Enric Sala, Premio Príncipe de Asturias en 2006, decir que, desde el punto de vista ecológico, lo que está ocurriendo en los mares y en sus fondos es tanto o más preocupante que lo que está pasando sobre la tierra. ¿Comparten esa opinión?

J.C.H.: Completamente. El problema con el mar es que hasta hace muy poco (unos cuarenta años) no conocíamos ni cómo eran muchos de los ecosistemas marinos, puesto que no existían los medios técnicos necesarios para poder observar los fondos. Es Jacques Cousteau quien, por primera vez, comienza a sorprendernos con las maravillas que se escondían bajo las aguas. Sin embargo, la extracción de los recursos pesqueros comenzó desde los primeros pobladores del planeta. Esto ha producido un desfase entre la utilización y la conservación de los recursos, lo que nos ha llevado a pensar que el mar era inagotable. Actualmente sabemos que ni mucho menos es así y que el daño que nuestras actividades han ocasionado a lo largo de la historia nos puede pasar factura, así que deberíamos actuar en consecuencia.

S.C.: El mar ha sido desde siempre el gran olvidado, objeto de nuestros continuos vertidos, sobreexplotación de recursos y construcciones litorales desmedidas. En cuanto a la cantidad de impactos que sufre el medio marino, no es muy diferente de la situación en tierra firme. Sin embargo, lo que es muy dispar, como decía Enric, es que la superficie protegida en el mar es muy inferior a la que existe sobre los continentes. Esta situación dificulta mucho la recuperación del estado prístino de los ecosistemas marinos degradados por el hombre. Un primer paso muy importante que debemos dar los canarios es reconocer que nos queda mucho por hacer en cuanto a la conservación marina y actuar de forma responsable.

§

Envía

tus artículos, reseñas u obras
de creación al correo electrónico
nexo.iehcan@gmail.com o,
en CD, a la dirección postal:
Instituto de Estudios Hispánicos
de Canarias, C/Quintana, 18.
38400 Puerto de la Cruz
Santa Cruz de Tenerife

Edita:

INSTITUTO DE ESTUDIOS HISPANICOS DE CANARIAS



Colabora:

