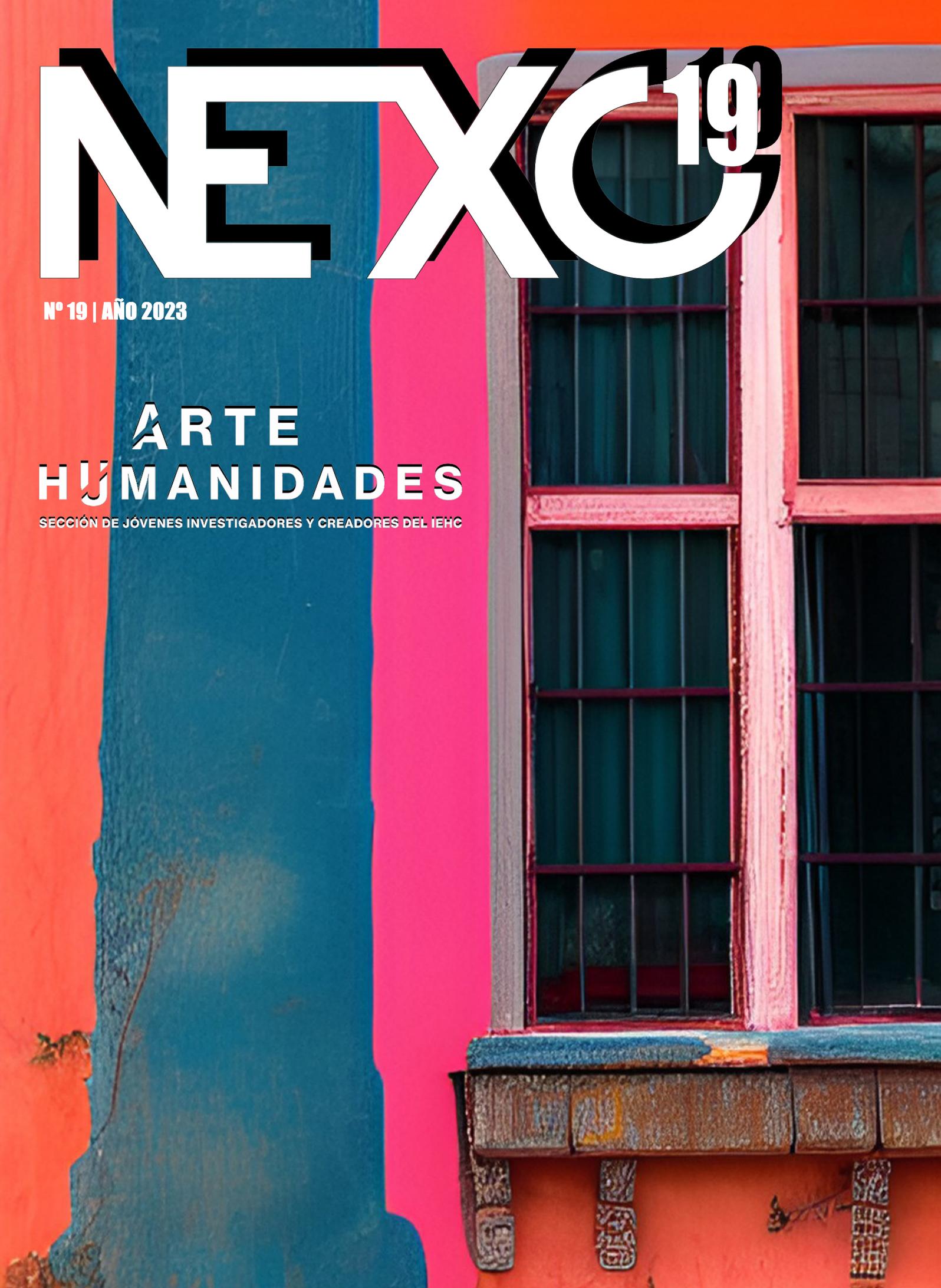


NEXC 19

Nº 19 | AÑO 2023

ARTE HUMANIDADES

SECCIÓN DE JÓVENES INVESTIGADORES Y CREADORES DEL IEHC



NEXC19

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

ABRIL 2023

ISSN: 2341-0027

<https://doi.org/10.56029/NX19>

DIRECCIÓN:

• Virginia Martín Dávila
(Universidad de La Laguna)

SECRETARÍA:

• Iris Barbuzano Delgado

CONSEJO DE REDACCIÓN:

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

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

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

• Antonio Martín Piñero
(Universidad de La Laguna)

• Roberto Umpiérrez Alonso
(Universidad de La Laguna)

CONSEJO ASESOR:

• Darío Hernández Hernández
(Universidad de La Laguna)

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

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

• Carolina Jorge Trujillo
(Universidad de La Laguna)

• Basilio Pujante
(Universidad de Murcia)

• Tamer Al Najjar Trujillo
(Universitat Jaume I)

• José Manuel Pozo López
(Universidad de Avión)

• Simone Cattaneo
(Università degli Studi di Milán)

• Dana Diaconu
(Universidad Alexandru Ioan Cuza)

• Amanda Black
(University of North Carolina)

• Luis González Barrios
(Indiana University-Bloomington)

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

EDICIÓN: Efraim Suárez Zamora

ARTÍCULOS

NEXO¹⁹

03

ARIADNA: UNA COMPARACIÓN
ENTRE CATULO Y OVIDIO

Ariadna Gabriela Carlos González

09

ELEMENTOS Y SÍMBOLOS DE VANGUARDIA
EN EL RELATO *EN EL UMBRAL*, DE JOSEFINA

DE LA TORRE

Covadonga García Fierro

17

EL ARTE RELACIONAL COMO
HERRAMIENTA EN LA EDUCACIÓN
PLÁSTICA

Ruth Pérez Ruiz

23

ARTE Y SOCIEDAD: LA REPRESENTACIÓN DE LA BATALLA DE LEPANTO EN LA DINASTÍA DE LOS AUSTRIA

Ángel Marrero Pimienta

35

LAS GENTES CANARIAS EN LA CRÓNICA PORTUGUESA DEL SIGLO XV DE GOMES EANES DE ZURARA

Laura Sabina González Carracedo

RESEÑA

45

A TRAVÉS DE LA TINTA:
UNA COMPARATIVA DE MERLÍN
EN NOVELA Y CÓMIC

Roberto Umpiérrez Alonso

51

CROSSROADS:
INTERSECCIONES E
INTERSECCIONALIDADES

José Luis Panea

57

LA BITÁCORA DE CARRIAZO

Noelia Lorenzo

ENTREVISTA

59

ACERCA DE *ANGOSTURA*, DE
DOMINGO LUIS HERNÁNDEZ

Virginia Martín Dávila

61

ENTREVISTA A
RAFAEL-JOSÉ DÍAZ

Antonio Martín Piñero

ARTE

67

ROBLE, CANTO Y ALMA

Gara García Pérez

CREACIONES

77

PAS DE CHAT

Ana Marante González

ÍN
DI
CE

NEXO 19

Un año más, tenemos la fortuna de presentarles el nuevo número de *Nexo*. Una revista desarrollada por jóvenes y que busca mostrar las investigaciones y las creaciones de las nuevas generaciones de artistas y humanistas. Un decimonoveno cumpleaños que, *a priori*, no parece merecedor de grandes enaltecimientos —pues estos suelen estar reservados para los cambios de década o de lustro—, pero lo cierto es que en *Nexo* siempre estamos de celebración. Celebramos la cultura, aplaudimos a los jóvenes que se acercan a ella, loamos a quienes la crean, a quienes nos muestran sus obras; laureamos a los que la estudian y nos regalan su saber; y enaltecemos a nuestros lectores, que cada año esperan con emoción el nuevo número.

Esta humilde celebración parte de la alegría que supone el encuentro con la diversidad. La cultura es diversa, el mundo es diverso y, como no puede ser de otra manera, *Nexo* también lo es. Las personas que se acerquen a sus páginas serán transportadas desde los tiempos de Catulo y Ovidio al de Josefina de la Torre; experimentarán los cambios que se producen en el arte recorriendo la senda del mito de Merlín o analizando didácticas de la educación plástica; y se reconocerán como sujetos deudores de la historia reflexionando sobre la Crónica Portuguesa o la Batalla de Lepanto. Pues *Nexo* no solo es confluencia, es creación, es apertura y diálogo con el mundo, por eso también encontramos entre sus páginas exposiciones, páginas web, libros, escritores —consagrados y noveles—, y arte, que reinterpreta la identidad propia o que hace reflexionar sobre las de otros. Esto es lo que entregamos con entusiasmo a aquellas personas que leen *Nexo*, a las que participan cada año de nuestra celebración desde el pausado delite de la lectura.

Desde *Nexo* les deseamos que disfruten del número y que sigan celebrando la cultura.

ARIADNA: UNA COMPARACIÓN ENTRE CATULO Y OVIDIO

Ariadna Gabriela Carlos González

Universidad de La Laguna

RESUMEN

Ariadna es uno de los personajes femeninos más relevantes de la mitología clásica, tanto, que muchos autores de diversos géneros literarios han hablado de ella —Eratóstenes, Plutarco, Higino, etc.—. No obstante, en este artículo hemos seleccionado dos autores de poesía latina relativamente cercanos que describen de manera bastante parecida el mito. Para hacer la comparación temática se han elegido los versos 50-266 del Carmen 64 de Catulo y la Epístola X de las *Heroidas* de Ovidio.

Palabras claves: Ariadna, Catulo, Ovidio, *Carmina*, *Heroides*.

ABSTRACT

Ariadne is one of the most relevant female characters in classical mythology, so much so that many authors from various literary genres have spoken of her —Eratosthenes, Plutarch, Hyginus, etc.—. However, in this article we have selected two relatively close authors of latin poetry who describe the myth in a fairly similar way. To make the thematic comparison we have chosen the lines 50-266 of Carmen 64 by Catullus and Epistle X of Ovid's Heroides.

Key words: *Ariadne, Catullus, Ovid, Carmina, Heroides.*

Catulo (87 a.C. -57 a.C.) y Ovidio (47 a.C. -17 d.C.) son dos autores romanos que vivieron en la época republicana. Ambos nacieron en la península itálica y provenían de familias acaudaladas. Como era normal en ese entonces, fueron instruidos sobre las diferentes artes literarias existentes, aunque en el presente artículo solo trataremos su desempeño como poetas.

En su obra, *Carmina*, compuesta por 116 poemas, Catulo nos muestra un ingenio picaresco poco visto hasta el momento, utilizando su mordaz pluma para escribir poemas a sus enemigos e incluso hacer referencia a la homosexualidad de muchos como un insulto hacia ellos. Sin embargo, lo más destacado siempre de su obra, son los poemas dedicados al amor de su vida, Lesbia, personaje sobre el que hay numerosos estudios, siempre relacionados con su papel en los poemas del autor y la posible realidad detrás de las palabras.

NEXO¹⁹
artículos

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

Nº 19, año 2023

pp. (3-8)

ISSN: 2341-0027Z

<https://doi.org/10.56029/NX1903>

No obstante, no vamos a tratar ninguno de esos poemas, sino que nos vamos a centrar en uno de los poemas que Catulo escribió en hexámetro dactílico, una métrica que no solía emplear debido a la corriente neotérica¹ que seguía. Así pues, estos poemas —del 61 al 68— son los únicos de su colección, que conservemos al menos, que tratan temas mitológicos. En concreto, a nosotros nos van a interesar los versos del Carmen 64 —dedicado principalmente a las bodas de Tetis y Peleo—, que se dedican al mito de Ariadna.

Por su parte, Ovidio es un poeta menos satírico, pero no por ello menos extraordinario. Su capacidad de crear poemas épicos con destreza y la recreación de imágenes plásticas, hacen de él uno de los autores más renombrados de su época. La obra ovidiana de la que partiremos es *Heroides*, un compendio de veintiuna cartas escritas por mujeres conocidas de la mitología grecolatina que dedican a los hombres que comparan historia con ellas y de la que trataremos exclusivamente la epístola X.

Una característica del autor que se ha puesto de manifiesto y quizá resulte, cuando menos, curiosa para el momento en el que vivió, es la de darle importancia al papel femenino como eje central; todo lo contrario a lo que hacía la épica grecolatina, que enardecía al hombre y usaba a la mujer como soporte, como ejemplo de ética. La consideración de que Ovidio era un defensor de los derechos femeninos parece encajar con la petición de igualdad entre mujeres y hombres que claman sus protagonistas en las cartas.

Después de conocer brevemente a los autores, las obras en las que se engloban ambos poemas y cómo plasman ellos el personaje de Ariadna, vamos a conocer quién es la susodicha a partir de las palabras de Pierre Grimal (1981: 51):

Ariadna es hija de Minos y Pasífae. Cuando Teseo llegó a Creta a combatir al minotauro, Ariadna lo vio y se enamoró perdidamente de él. Para permitirle encontrar el camino en el laberinto la prisión del minotauro como le dio un ovillo, cuyo hilo fue devanando y sirvió para indicarle el camino de regreso. Luego huyó con él a fin de escapar a la ira de Minos, pero no llegó

a Atenas. En una escala en la isla de Naxos, Teseo la abandonó, dormida, en la orilla.

Conociendo ya al personaje en cuestión y su historia, nos centraremos en el mito que la rodea y que nos traen los dos autores mencionados. Es necesario resaltar que no se tratan meramente de mitos contados por un narrador omnisciente —como era normal en la épica—, pues tanto Catulo como Ovidio dan voz a la protagonista a modo de discurso directo, lo que ocupa una gran parte del largo de los textos, y por medio del que conocemos los antecedentes del mito, cuál es su situación actual y cómo prevé su final.

Para conocer el mito, directamente haremos un análisis de las temáticas y elementos importantes de los dos poemas mencionados, —obviando por el momento *Amores*—, y analizando las diferencias y similitudes que hacen de los tópicos del mito. Para ello, los dividiremos en puntos a fin de explicar cada apartado:

Abandono

En ambos poemas, lo primero que encontramos es el recuerdo del abandono por Teseo en la playa y del sentimiento de traición que sintió en ese momento (Ou. *Ep.* X, vv. 1-6; Cat., vv. 52-57).

Después de despertarse sola, Ariadna busca a Teseo, primero en el lecho y luego por la costa (Ou. *Ep.* X, vv. 9-24), llamándolo por su nombre y haciendo aspavientos con los brazos para que vuelva a por ella sin entender por qué no está a su lado (Ou. *Ep.* X, vv. 21-42), pero sin llegar a dar con él hasta que finalmente ve las velas de los barcos alejándose en el mar y queda patente su abandono (Cat. vv. 60-62; Ou. *Ep.* X, vv. 28-32). Su grito desesperado resuena en las rocas, pero no consigue alcanzar a Teseo y acaba viendo cómo desaparecen las naves en el horizonte.

Y, mientras *gritaba* por toda la playa «¡Teseo!», las cóncavas rocas me devolvían tu nombre, y cuantas veces *yo te llamaba*, otras tantas te llamaba aquel paraje; hasta el propio paraje quería ayudar a esta pobre.

[...] Desde allí *vi tus velas de lino que hinchan un fuerte viento del sur* —pues también he tenido malos vientos—. (Ou. *Ep.* X, vv. -21-24, 29-30)²

1. Este término aparece primeramente en griego (*νεωτερικός*), y ha servido para denominar a un grupo de poetas, primero griego y luego romano (*poetae novi*), que se caracterizan por romper con la tradición literaria, prefiriendo un estilo más desenfadado, que no menos sofisticado.

2. Trad. Pérez López, A. y Segura Ramos B., 2008: 77.

Cabe destacar que Catulo nos indica en qué lugar es abandonada: en la isla de Día (Cat. v. 52), antiguo nombre de la isla de Naxos y que estaba consagrada a Baco.

Vestimenta y aspecto físico

Sabiendo que no iba a volver por ella, comienza el lamento de la protagonista, desatendiendo su cuerpo y vestimenta (Cat. vv. 63-68), viendo cómo desaparecen las velas de los barcos en el horizonte a pesar de sus gritos y llantos (Ou, *Ep.* X, vv. 43-50) hasta finalmente acabar vagando por el litoral costero recordando a las bacantes enloquecidas:

Está que *no sostiene en su rubia cabeza la toca delicada*, que *no tapa su busto* desnudo el leve velo, ni rodea el sostén esos pechos de leche. *Todo ha ido resbalando* desde su cuerpo entero a sus pies, y ya es juego de las olas salobres, pues ella, *descuidada* de la toca o del velo que flota *se preocupa solo por ti*. (Cat. vv. 63-69)³

Y yo ya vagaba sola y sin rumbo, con el pelo revuelto, como una *bacante*, excitada por el dios Oigigio. [...] Volví muchas veces *al lecho que nos acogió a los dos*, y que *no iba a volvernos a tener juntos*, y tocó tus huellas en vez de a ti, lo único que puedo, y las sábanas que abrigaron tu cuerpo. (Ou. *Ep.* X, vv. 47-48, 51-54)⁴

Es una expresión de dolor que seguirá repitiéndose a lo largo de los poemas en varias ocasiones cuando expresa la angustia que siente en su situación actual de abandono. (Cat. vv. 124-131; Ou. *Ep.* X, vv. 133-140).

Quisieran los dioses que me vieras desde lo más alto de la nave; *mi triste figura* habría conmovido tu expresión. Mírame ahora no con los ojos sino del único modo que puedes, con la *imaginación*, agarrada a un arrecife golpeado por el vaivén del agua; mírame el *cabello suelto* en señal de *duelo*, y la túnica pesada de *lágrimas*, como si fuera de lluvia. (Ou. *Ep.* X, vv. 133-138)⁵

3. Trad. Fernández Corte, J. C. y González Iglesias, J. A., 2014: 345.

4. *Ibid.*, 2008: 78.

5. *Ibid.*, 2008: 81.

El Sueño

El sueño (lat. *somnus*, -i), personificado, es un cómplice de su abandono al no haberse despertado antes de quedarse sola en esa isla desierta. No obstante, la importancia del sueño varía entre los dos autores, pues mientras que Catulo casi no hace más referencia al sueño (Cat. vv. 56, 122), Ovidio lo usa repetitivamente para hacer hincapié en el engaño y abandono de Teseo, utilizando el sueño como entidad cómplice y verdugo de la mala fortuna que la ha dejado en esa situación desolada (Ou. *Ep.*, vv. 5, 6, 9, 13, 16, 103, 117).

Esa playa en la que me traicionasteis el *sueño* (*somnus*) y tú, que con alevosía tendisteis una trampa a mis *sueños* (*somnis*). (Ou. *Ep.* X, vv. 5-6)⁶

Que recién despertada del *engaño* (*somno*) se encuentre abandonada, pobre, sobre esa playa sola. (Cat. vv. 56-57)⁷

Similitudes con las rocas

Cuando Ariadna llega al litoral costero, sube a lo alto de un monte para seguir buscando a Teseo, momento en el que ve los barcos marcharse y entonces sucede que ella misma se siente como una roca, pesada y quieta ante la incredulidad.

De lejos, entre algas, con ojos apenados, continúa *mirándolo* aquella hija de Minos como *estatua de roca* de una bacante. (Cat. vv. 60-61)⁸

O ya me quedaba sentada en una *roca*, *yerta*, *mirando el mar*, y tan de piedra era yo misma como mi asiento. (Ou. *Ep.* X, vv. 49-50)⁹

No obstante, cabe señalar que Ovidio usa de nuevo la roca para desprestigiar el linaje de Teseo, haciéndolo hijo de las piedras y el mar (Ou. *Ep.* X, v. 132).

6. *Ibid.*, 2008: 76.

7. *Ibid.*, 2014: 343.

8. *Ibid.*, 2014: 343.

9. *Ibid.*, 2008: 78.

Acontecimientos previos: Andrógeo, enamoramiento de Ariadna y muerte del Minotauro

La manera de presentarnos los antecedentes cambia de un texto a otro. En Catulo se cuenta que el motivo por el que Atenas tenía que pagar una cantidad de personas a Creta (que servían como alimento del Minotauro), era la muerte del hijo de Minos y hermano de Ariadna, Androgeo en territorio ateniense (Cat. vv. 76-79). Y que Teseo, en un alarde de heroicidad, al conocer la situación decide tomar la justicia por su mano e ir a Creta para acabar con el monstruo y salvar de la muerte a los ciudadanos atenienses (Cat. vv. 80-85). Y cuando el héroe arribó a la costa cretense, Ariadna se enamoró perdidamente de él, ayudándolo a matar al Minotauro bajo la promesa de hacerla su esposa (Cat. vv. 86-116).

Nada más que lo hubo divisado con ojos deseosos la *virginal princesa* [...] *no bajó su encendida mirada* de aquel hombre antes de que *su cuerpo se colmara de fuego y ardiera totalmente* hasta las mismas médulas. (Cat. vv. 86-93)¹⁰

En el caso ovidiano, se nos hace una introducción a la matanza del Minotauro y al deseo actual de morir de Ariadna (Ou. Ep. X, vv. 69-78). Unos versos más adelante (Ou. Ep. X, vv. 99-132) retoma el mismo tema, reiterando el papel fundamental y traicionero a su patria que juega Ariadna en el asesinato de su hermano al darle el hilo de oro con el que Teseo es capaz de orientarse en el laberinto (Ou. Ep. X, vv. 72-74, 103-104).

Porque mi padre y mi tierra, gobernada por él con justicia, nombres queridos, *han sido traicionados por mi culpa*, cuando te vi como guía un *hilo* que condujera tus pasos para que, vencedor, no te retuvieran las revueltas del laberinto. [...] *¡Ojalá me hubiera sacrificado a mí también* con la misma maza que a mi hermano! (Ou. Ep. X, vv. 69-77)¹¹

Traición: de Ariadna a su patria y de Teseo a Ariadna

Ariadna a lo largo de los dos poemas se arrepiente de traicionar a su patria (Cat. vv. 166-123),

apelando no solo a la muerte que Teseo debió haberle dado, sino que también expresa su dolor de manera física: sin arreglarse las ropas, pareciendo loca y gritando y lamentándose ante el mar (Cat. vv. 124-128). En este punto es interesante la diferencia entre los autores, ya que en Catulo se hace más una descripción de su persona y de los votos matrimoniales fraudulentos (Cat. vv. 132-151); mientras que Ovidio plasma un alegato contra los sueños, los vientos y los juramentos no cumplidos, todos engaños y confabuladores de Teseo (Ou. Ep. X, vv. 111-118).

Cuentan que muchas veces *lanzaba gritos agudos* desde lo más profundo de su pecho, *demente y el corazón ardiendo*, de modo que tan pronto trepaba los abruptos montes, *desconsolada*, desde donde escuchaban las inmensas mareas [...] *desnudando sus piernas* al subirse el vestido. (Cat. vv. 124-129)¹²

¿Cruels sueños, por qué me tuvisteis dormida? Mejor tenía que haberme hundido de una vez por todas en la noche eterna. *Cruels* también vosotros, *vientos*, demasiado dispuestos, y vosotras las brisas industriosas por hacerme llorar; mano cruel, que ha matado a mi hermano y me ha matado a mí, y el *cruel juramento*, vana palabra dada a quien lo pedía: contra mí se han conjurado sueños, vientos, y juramentos; una pobre muchacha ha sido traicionada por tres vías. (Ou. Ep. X, vv. 111-118)¹³

Isla inhabitada

En ambos poemas, Ariadna resalta varias características de la isla de Dia, entre ellas que no hay nadie que la habite y por ende, faltan cultivos o herramientas de labranza, además de una imposibilidad absoluta de dejarla por sus propios medios (Ou. Ep. X, vv. 59-63); sin embargo, en el texto catuliano no hay una descripción tan extensa al respecto y se limita a decir que está abandonada, sin posibilidad de huir ni de tener esperanza (Cat. v. 184-187).

¿Qué voy a hacer? ¿A dónde voy a ir? La isla está sin cultivar; no veo el trabajo de hombres ni de bueyes. El mar ciñe todo el costado de esta tierra,

10. *Ibid.*, 2014: 345.

11. *Ibid.*, 2008: 79.

12. *Ibid.* 2014: 347-348.

13. *Ibid.*, 2008: 80.

*pero no hay ningún marino; ninguna embarcación que vaya a venir por estas rutas inseguras. (Ou. Ep. X, vv. 59-62)*¹⁴

Animales salvajes

Catulo hace referencia los animales salvajes (Cat. vv. 152-153) que puedan habitar la isla y a poner con relación a los terribles monstruos de la mitología, como son Escila y Caribdis (Cat. vv. 154-163), a Teseo y su manera de actuar. Asimismo, Ovidio hace referencia a los animales salvajes desde el primer verso y más adelante relacionándolos con la muerte que espera a Ariadna al ser una presa fácil incluso para una espada o para el cautiverio a pesar de ser ella de regia cuna. (Ou. Ep. X, vv. 83-96).

En pago, acabaré *despiezada, alimento de fieras y buitres*: muerta, que no enterrada. (Cat. vv. 152-153)¹⁵

Supongo que estarán ya al llegar los *lobos*, por un lado o por otro, que me *desgarrarán las entrañas* con ávidos *mordiscos*. ¿O quizá cría esta tierra rubios *leones*? ¿Quién sabe si tiene esta isla *tigresas* carniceras? Y se dice que los mares escupen enormes *focas*. (Ou. Ep. X, vv. 83-87)¹⁶

Muerte

En el fragmento anterior de Catulo ya hay una referencia al final que le espera a la protagonista: una muerte sin que nadie le dé sepulcro (Cat. v 153, vv. 184-189); un final que Ovidio pronostica de la misma manera, alegando que está lejos de su familia y que nadie cerrará sus ojos ni preparará su cuerpo para ser enterrado, quedando al descubierto para las aves (Ou. Ep. X, vv. 119-124). Esa incertidumbre e inquietud por una muerte brutal y prácticamente imposible de evitar en esa isla desierta (Ou. Ep. X, vv. 59-62) es lo que hace que Ariadna se sienta abandonada, como una extranjera que ha fallado a su patria y a la que no podrá volver por culpa de un amor impío (Cat. vv. 164-183).

14. *Ibid.*, 2008: 78.

15. *Ibid.*, 2014: 349.

16. *Ibid.*, 2008: 79.

Así es que yo al *morirme* no veré las *lágrimas de mi madre* ni habrá quien me cierre los ojos. Mi desgraciado aliento escapará entre aires extranjeros y no habrá una mano amiga para *ungir mi cuerpo yacente*. Las *aves marinas* se posarán sobre *mis huesos sin enterrar*; ésta es la *sepultura* que merecen mis *favores*. (Ou. Ep. X, vv. 119-124)¹⁷

Venganza

Y por fallar a su palabra, Ariadna clama a los dioses, a Júpiter, para que enseñen a Teseo su estado actual, desolada como la misma isla en la que está (Ou., Ep., X, vv. 125-144); o bien clama concretamente a las Euménides —diosas que intentan mantener el orden social y se vengan de quien lo perturbe—, para vengarse de Teseo y de todos los males que le procuró (Cat. vv. 164-201). Así, las Euménides escuchan su petición y hacen que Teseo se olvide de los Encargos que le hizo su padre para su regreso. Egeo, al no observar los símbolos que le había pedido a Teseo que pusiera en el barco, se lanza al mar que ahora lleva su nombre (Cat. vv. 201-248).

Por lo tanto vosotras, *Euménides* que dais a *castigo a las acciones de los hombres*, venganza con esa frente vuestra coronada por una cabellera de sierpes que adelanta las iras que vuestro pecho exhala, aquí, aquí, acudid, *escuchad mis lamentos*. Obligada me veo, ay de mí, a proferirlos desde las mismas médulas, desposeída, en llamas, ciega de furor loco. (Cat. vv. 193-197)¹⁸

¿Final feliz?

El final del poema ovidiano conserva una esperanza vacía en que Teseo regrese por la princesa, ya sea viva o muerta (Ou. Ep. X, vv. 145-150); es decir, nos augura un final triste. No obstante, Catulo nos augura un final que podría denominarse como feliz, pues Baco (Yaco), seguido de su séquito de sátiros y bacantes, llega a la isla, enamorado de Ariadna y la desposa (Cat. vv. 249-277).

Mas, desde el otro lado, acudía, volaba el floreciente *Yaco* con su danza de *sátiros* y *silenos* de Nisa,

17. *Ibid.*, 2008: 80-81.

18. *Ibid.*, 2014: 353.

buscándote, buscándote a ti, Ariadna, por ti su fuego enamorado. (Cat. vv. 311-313)¹⁹

A partir de toda esta serie de apartados, podemos concluir que, efectivamente, hay una relación entre los poemas de ambos autores, que emplean los mismos temas y elementos para realzar el papel de Ariadna como mujer, amante, colaboradora, traidora y abandonada.

BIBLIOGRAFÍA

- Balasch, Enric y Yolanda Ruiz, (2004), *Diccionario de mitología universal*, Madrid, España, Susaeta Ediciones, S.A.
- Catulo, (1997), *Poesías*; texto revisado y traducido por Miguel Dolç. Madrid, España. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Alma Mater.
- – (2007), *Poemas*; introducciones, traducciones y notas de Arturo Soler Ruiz, Madrid, España, RBA Coleccionables, S.A.
- – (2014), *Poesías*; edición bilingüe de José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Iglesias, Madrid, España, Ediciones Cátedra.
- Codoñer, Carmen, (1997), *Historia de la Literatura Latina*; Antonio Alberte, Antonio Alvar Ezquerro, Consuelo Álvarez, Louis Callebat, et al, Madrid, España, Ediciones Cátedra S.A.
- Graves, Robert, (2009), *Los mitos griegos*; prólogo de C. García Gual, traducción del inglés de E. Gómez Parro, Madrid, España, RBA.
- Grimal, Pierre, (1981), *Diccionario de mitología griega y romana*; prefacio de Charles Picard; prólogo de la ed. española de Pedro Pericay, Barcelona [etc.], España, Paidós, D.L.
- Jordon Greenstein, Clara, (2020). Perspectives of the dominated: the Ariadne myth in Catullus 64 and *Ars Amatoria*; *Whitman College*. Recuperado de: <http://bit.ly/3XtOmQ0> (12/11/2022)
- Albrecht, Michael von., (1997-1999), *Historia de la literatura romana: desde Andrónico hasta Boecio* (tomos 1 y 2); versión castellana por Dulce Estefanía, Andrés Pociña Pérez, Barcelona, España, Herder, D.L.
- Ovidio, (1979), *Heroidas*; introducción, versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapién, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- – (2008), *Textos mitológicos*; traducción y notas de Ana Pérez Vega y Bartolomé Segura Ramos, Madrid, España, RBA Coleccionables, S.A.
- Pascual Barciela, Emilio, (2013), La retórica del mito en el Carmen 64 de Catulo: una propuesta de interpretación; *Castilla: Estudios de Literatura*, V. 4, pp. 500-514. Recuperado de: <http://bit.ly/3EwpjTx> (13/11/2022)
- Plaza Escudero, Lorenzo de la., (2016), *Guía para identificar los personajes de la mitología clásica; coordinación general, infografías y textos*, L. de la Plaza Escudero; textos y coordinación de textos, J. I. Vaquero Ibarra; dibujos, J. M. Martínez Murillo, Madrid, España, Cátedra.
- Trimble, G. (2009). Catullus and the tragedy of Ariadne; *Mosaïque*, V. 1. Recuperado de: <http://bit.ly/3OtoMXe> (13/11/2022)

19. *Ibid.*, 2014: 357.

ELEMENTOS Y SÍMBOLOS DE VANGUARDIA EN EL RELATO *EN EL UMBRAL*, DE JOSEFINA DE LA TORRE

Covadonga García Fierro
Universidad de La Laguna

RESUMEN

El relato corto *En el umbral*, publicado en 1954 por Josefina de la Torre, es un texto narrativo en el que encontramos determinados símbolos y elementos que fueron utilizados por los escritores de los movimientos de vanguardia, especialmente por los artistas del surrealismo. Este artículo pretende realizar un análisis de dichos símbolos y elementos, para comprobar la influencia que estas corrientes estéticas seguían produciendo en la escritura de Josefina de la Torre en el momento de publicación del cuento.

PALABRAS CLAVE: relato corto, vanguardias, surrealismo, Josefina de la Torre.

ABSTRACT

The short story En el umbral, published in 1954 by Josefina de la Torre, is a narrative text in which we find certain symbols and elements that were used by the writers of the avant-garde movements, especially by the artists of surrealism. This article intends to carry out an analysis of these symbols and elements, to verify the influence that these aesthetic currents continued to produce in the writing of Josefina de la Torre at the time of the story's publishing.

KEY WORDS: short story, avant-garde, surrealism, Josefina de la Torre.

En 1954, en el número 87 de la colección La Novela del Sábado, se publicaron la novela corta *Memorias de una estrella*, que comprende sesenta y siete páginas, y el relato «En el umbral», de Josefina de la Torre. Según la periodista Alicia Mederos (De la Torre, J., 2019:11), la inclusión de este último «pudo haber sido el resultado de un ajuste de páginas» para poder cubrir la extensión de texto solicitada por Ediciones Cid. A este respecto, es importante insistir en que «En el umbral» se trata, según su extensión, el desarrollo de la trama y el número de personajes que contiene, de un relato corto y no de una novela corta, como constantemente se ha venido repitiendo en determinadas ediciones de la obra y en diversas referencias bibliográficas.

NEXO¹⁹
artículos

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

Nº 19, año 2023

pp. (9-15)

ISSN: 2341-0027Z

<https://doi.org/10.56029/NX1909>

En segundo lugar, resulta curioso comprobar que estos textos, publicados de forma conjunta en origen, no guardan relación. *Memorias de una estrella* se centra en el mundo de la interpretación, al que dedicó gran parte de su vida la autora, tanto en el ámbito teatral como también en el cine y la televisión¹. No obstante, el relato «En el umbral», que contiene un total de catorce páginas, indaga en una temática completamente distinta, pues narra en primera persona las experiencias de un hombre llamado Alberto, casado y padre de un hijo que, tras conocer a un misterioso hombre cuya identidad no se llega a revelar, pero que siempre va ataviado con ropa oscura y con un sombrero hongo, empieza a vivir una serie de desgracias.

Para comprender el carácter simbólico del relato, comenzaremos deteniéndonos en el título: Josefina de la Torre sitúa a los lectores en un umbral, el cual es, según Juan Eduardo Cirlot (1997: 457),

Símbolo de transición, de trascendencia [...]. En el simbolismo arquitectónico, el umbral recibe siempre tratamiento especial [...], que alcanza en Occidente su máxima virtualidad en la catedral cristiana [...]. Adquiere aquí el umbral claramente su carácter simbólico de unión y separación de los dos mundos: profano y sagrado. En Oriente, son los «guardianes del umbral» los que representan esas funciones de protección y advertencia, significadas por dragones y efigies de deidades o genios.

En este sentido, no es de extrañar que Alberto se encuentre con el enigmático hombre del sombrero en espacios que en realidad son umbrales, como por ejemplo, la esquina donde está la parada de guaguas, pues la esquina no se corresponde exactamente ni con una calle ni con la otra: «La primera vez que le vi estaba yo esperando el autobús en una esquina del bulevar. Era un día de los más crudos del invierno y nevaba sin cesar» (de la Torre, J., 2019: 91).

En este primer encuentro, la figura misteriosa le pregunta al protagonista dónde se halla una calle, que casualmente es la misma en la que él vive y a la

que se dirige en ese momento, por lo que le sugiere al señor del sombrero que se suba también a la guagua. En este plano, cabe destacar que el azar y las sincronías son un motivo muy recurrente en la literatura, pero que interesó especialmente durante las vanguardias, concretamente, a los autores del surrealismo. No en vano, Guillermo de Torre (2003: 187) apuntaba que «El verdadero superrealismo será el involuntario. El del artista que consigue la transfiguración de elementos reales y cotidianos elevándolos a un plano distinto y a una atmósfera de pura realidad poética». No obstante, este hecho, que podríamos denominar *a priori* como simple coincidencia, no es el único que llama la atención del protagonista. Por el contrario, Alberto se fija desde el principio en el aspecto físico del personaje misterioso (de la Torre, J., 2019: 91): «Yo no podía permanecer un segundo inmóvil, pues los pies empezaban a dolerme [...]. Por eso, dado el rigor de la temperatura, me sorprendió más ver detenerse junto a mí a aquel hombre, que no llevaba abrigo ni guantes, y que, sin embargo, sonreía con mirada inexpresiva». Se trata de un hombre al que parece no afectarle el frío, y cuya voz tampoco pertenece del todo a este mundo: «Tenía una voz imprecisa, a veces conocida, como escuchada antes en alguna parte, y a veces opaca, como inexistente, como salida de un sueño irreal» (de la Torre, J., 2019: 91-92).

Además, el protagonista menciona los ojos de este hombre en varias ocasiones, pero destacaremos la referencia que hace a su mirada cuando ambos ya están dentro del vehículo: «Me estaba mirando, y su sonrisa inexpresiva seguía colgando de sus labios. Me moví en el asiento, fastidiado» (de la Torre, J., 2019: 93). Se trata de una mirada que Alberto puede sentir incluso cuando no está mirando al otro personaje; una mirada que se puede percibir a través de la intuición o del «sexto sentido» del protagonista, que también nota que está siendo perseguido al bajarse de la guagua: «la nieve amortiguaba el ruido de los pasos, sin embargo, yo tuve la pronta certeza de que alguien me seguía [...]. Parado ante mí, con las manos muy juntas sobre el pecho, el hombre de luto me miraba humildemente» (*ibidem*). Como se puede apreciar, a través de la mirada del hombre misterioso, se introduce en el relato una sensación inquietante, incluso supersticiosa, como si el hombre del hongo pudiera herirlo con la mirada. Este elemento también conecta

1. Para profundizar en esta faceta de la autora, recomendamos consultar el artículo «Josefina de la Torre: en memoria de una estrella» (2015), de Kenia Martín Padilla, en la revista *Nexo*, n.º 12, del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. Disponible en: <https://www.iehcan.com/wp-content/uploads/2015/12/PDF-3.pdf>

con el imaginario de los ismos y, especialmente con el surrealismo, que no se guiaba por la razón y la lógica, sino que, en palabras de Guillermo de Torre, adoptaba una «disposición espiritualmente sonámbula ante la realidad» y destacaba un «papel enorme otorgado al subconsciente» (2003: 186).

En este punto de la narración, el protagonista le pregunta a la figura qué desea, a lo que esta responde que está buscando específicamente el número catorce, según Cirlot (1997: 337), el «de la justicia y de la templanza». Nuevamente, coincide el número de la calle que este busca con el número exacto en el que vive Alberto. Fijémonos, además, en que este diálogo se produce también en una especie de umbral, pues ambos personajes llegan al portal del edificio, que no corresponde exactamente al apartamento de Alberto, ni tampoco es un espacio totalmente ajeno a su vivienda. Del mismo modo, la guagua que los ha transportado sería otro umbral o, si se prefiere utilizar terminología del ámbito antropológico, un no-lugar², en el sentido de que los desplaza de un punto a otro de la ciudad de manera anónima y puntual, sin permanecer en él más tiempo del indispensable. Según Cirlot (1997: 461),

Los diversos vehículos antiguos o actuales son una degradación del símbolo esencial del carro. Los que poseen carácter individual conciernen a la propia existencia; los colectivos, a la vida de la colectividad. En sueños, según Jung, la especie del vehículo describe el modo del movimiento vital, su celeridad o lentitud, su carácter regular o irregular.

A este respecto, cabe destacar que la guagua simbolizaría la vida colectiva, si bien tendrá más adelante un peso muy importante en la vida particular del protagonista.

Cada vez que Alberto vea al desconocido hombre de luto, experimentará una desgracia, un golpe que cambiará el rumbo de su vida. El primero de ellos es descubrir, cuando llega al apartamento, que su mujer ha decidido abandonarlos a él y al hijo de ambos para estar con otro hombre. Le ha dejado una nota y el bebé no para de llorar (de la Torre, J., 2019: 95):

Al llegar frente a mi piso oí llorar al niño. Su llanto era para mí inconfundible. No podía oírlo, porque me hacía sufrir terriblemente [...]. Un hijo es el compendio de todos los afanes de la vida; es la razón por la que se vive, por la que se trabaja, por la que uno se alimenta... Mi hijo tenía, además, un llanto enternecedor. No lloraba como los otros niños. Su llanto no era imperioso, impertinente, tenaz. Era un llanto desconsolado, saturado de pena, entrecortado de suspiros.

En este sentido, cabe destacar que, según Cirlot (1997: 63),

El simbolismo del abandono corresponde al mismo aspecto que el del «objeto perdido»; ambos son paralelos al de la muerte y la resurrección. Sentirse abandonado es, esencialmente, sentirse abandonado del «dios en nosotros», del componente eterno del espíritu, proyectándose en una situación existencial ese sentimiento de extravío, que también posee relación con el tema del laberinto.

El protagonista se plantea en este momento del relato la posibilidad de dejar el edificio. Sin embargo, desvela: «lo que me decidió a quedarme fue el cariño que advertí en la portera hacia mi hijo. Esta buena mujer no los tenía [hijos]» (de la Torre, 2019: 97).

Así pues, llegamos a la segunda vez que el protagonista se encuentra con el hombre del sombrero, que se produce en el Museo de Ciencias Naturales, otro no-lugar lleno de gente anónima que está de paso, y en el que hay numerosos animales disecados, lo cual otorga al espacio cierto cariz perturbador, ya que los animales inertes parecen estar vivos y se conserva de ellos la apariencia física que tenían cuando lo estaban. A este respecto, cabe señalar que el niño se interesa por el estado de los animales, y el protagonista afirma: «procuraba siempre alejar de mi hijo toda idea triste o inanimada. Le dije que eran de cartón, para que los niños los pudieran acariciar» (de la Torre, J., 2019: 97). Será entonces cuando Alberto sufra el segundo golpe, y probablemente el más terrible de su vida: al salir del museo, su hijo será atropellado por la guagua que aparecía al comienzo del relato (de la Torre, J., 2019: 100-101):

2. Término acuñado por Mar Augé en su obra *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, publicada en 1994.

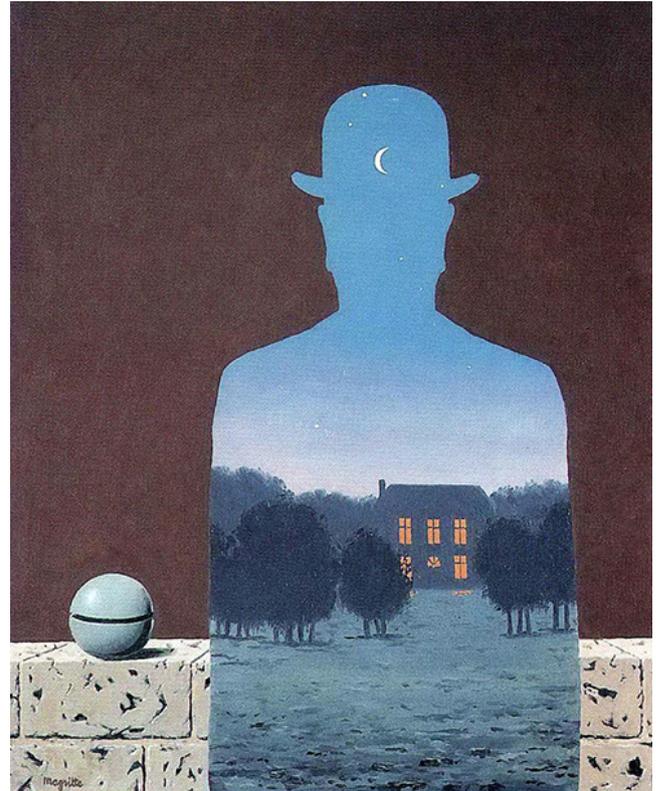
Yo quise arrojarme sobre aquel monstruo que surgió de pronto [la guagua], y alguien tiró de mi con energía [...]. No sé quién recogió el cuerpo de mi hijo, porque yo no tuve valor para hacerlo. Tampoco sé cómo me encontré arriba, rodeado de tres o cuatro personas. Una de ellas era el hombre del hongo, del cual no sabía siquiera cómo se llamaba. Me miraba con sus ojillos grises como pidiéndome perdón.

Como se puede observar en el fragmento citado, Alberto no llega a conocer nunca el nombre del «forastero del hongo», como lo denomina en varias ocasiones a lo largo del relato (v. p. 98 y ss.), dando por hecho que es un hombre venido de fuera, cuyo elemento más característico es la ropa oscura y el sombrero. Según Cirlot (1997: 424), «El sombrero, por cubrir la cabeza, tiene en general el significado de lo que ocupa la cabeza (el pensamiento) [...]. De otro lado, Jung indica que el sombrero, a diferencia de la corona, recubre a toda persona, dándole así un aspecto general». Nos encontramos, por tanto, ante un elemento que, en vez de distinguir, singularizar o enaltecer a la persona que lo lleva, como haría una corona, lo que hace es que quien lo porta se asemeje al resto de personas, puesto que el sombrero es un elemento muy común y que puede tener cualquiera.

En relación con lo anterior, merece la pena detenerse a analizar, específicamente, la presencia del sombrero hongo en el arte. El pintor surrealista René Magritte llegó a realizar hasta seis cuadros en los que aparece este tipo de sombrero: *La caja de Pandora* (1951), *Golconda* (1953), *El arte de la conversación* (1963), *El hombre con sombrero de hongo* (1964), *El hijo del hombre* (1964) y *El donante feliz* (1966). Este autor, que siempre estuvo interesado en visibilizar lo que está oculto y en esconder lo que se muestra; en dar otro significado a lo que se ve; en jugar con el sentido de lo que podemos percibir y de lo que nos parece inaccesible, en estos cuadros no pinta las facciones del rostro de sus personajes, ya que no es esto lo que le interesa. Al igual que Josefina de la Torre en el relato, Magritte optaba por colocarles un sombrero hongo, de forma que los personajes de sus cuadros pudiéramos ser cualquiera de nosotros. Pero no es este el único integrante del movimiento surrealista que utiliza el recurso del sombrero hongo. El escritor Agustín Espinosa, en su obra *Crimen*, publicada por primera vez en 1934, también relata en «Hazaña del sombrero» el asesinato de una persona a la que alguien le

ha puesto este elemento, y cuyos alfileres le atraviesan los parietales. El sombrero generaliza, universaliza y, en cierto modo, humaniza a los personajes.





El sombrero hongo, también conocido como bombín, tendría su origen en la segunda mitad del siglo XIX en Inglaterra. Inicialmente, se habría diseñado para cubrir la cabeza de los guardabosques y realizar carreras ecuestres, ya que el sombrero de copa no era adecuado para montar a caballo. Pero más tarde, el uso de este tipo de sombrero se extendió, y comenzaron a utilizarlo los funcionarios, los banqueros y los hombres de negocios de Londres. Podemos afirmar que, efectivamente, el enigmático hombre de ropa oscura y sombrero hongo adopta en el relato de Josefina de la Torre la apariencia de un funcionario, concretamente, al servicio de la muerte o del infortunio, ya que su aparición es la que parece motivar cada una de las fatalidades que le van ocurriendo a Alberto.

En otro orden de cosas, cabe apuntar que Josefina de la Torre trata en este cuento el tema de la maternidad o la paternidad, en sus distintas variantes: por un lado, tenemos a una madre que no quiere a su hijo y lo abandona; por otro, a la portera que cuidaba al bebé de Alberto cuando este tenía que trabajar, que sí deseaba ser madre pero no había podido cumplir dicho anhelo; finalmente, Alberto representa la paternidad deseada y feliz y, al mismo tiempo, la paternidad perdida, sin duda, la más dolorosa de todas. Así, la

reflexión en torno a la maternidad y al deseo frustrado de serlo, presente en numerosos poemas de Josefina de la Torre, como el archiconocido «Me busco y no me encuentro»³, se halla también en este texto narrativo.

La dura muerte de su hijo hace que Alberto se desplome al llegar a casa y ver las pertenencias del niño (de la Torre, J., 2019: 101):

No quise que nadie me acompañara, y entré solo en el piso. Un hondo y negro abismo se había abierto ante mí para tragarme. Al entrar en la alcoba, mis ojos alcanzaron a ver sobre la alfombra un par de botas pequeñas, tan pequeñas, que me hicieron sonreír estúpidamente. Entonces vacilé [...], caí boca abajo como un fardo [...]. De aquel desgraciado desmayo me levanté con una pequeña herida en la frente. Era apenas un rasguño, como los que suelen hacerse al afeitarse. Un rasguño sin importancia.

Josefina de la Torre vuelve a introducir un elemento inquietante, y es que el rasguño aparentemente sin importancia que se hace en la frente al caer no termina de cicatrizar. Se trata del primer signo de enfermedad del protagonista, y también constituye una metáfora de su estado emocional, pues la herida interior tampoco se cierra (de la Torre, J., 2019: 102-103):

La vida se deslizaba a mi alrededor como un mundo invisible. Yo no tenía ya otro pensamiento que el del niño: aquel hijo al que ya no vería ni escucharía más [...]. Las noches eran las que me obsesionaban. Encerrarme en aquel piso vacío, escenario de mi felicidad y mi desgracia, era el peor de los tormentos para mí [...], para dar paso al más desolado de los insomnios. [...] Invariablemente acababa por abrir el pequeño armario donde guardaba la ropa de mi hijo.

Como era de esperar, Alberto, enfermo ahora de cáncer, vuelve a ver a la extraña figura cuando visita al médico (de la Torre, J., 2019: 104): «al llegar a la consulta del doctor creí ver en la puerta al forastero del hongo, nada en mí se turbó y seguí adelante. Sin duda debió ser una alucinación». Sin embargo, como se puede apreciar, la diferencia con respecto al primer encuentro es que ya no siente inquietud, turbación o

malestar cuando el desconocido lo mira. Al contrario, da la sensación de que ya se ha acostumbrado a encontrárselo; es como si sus apariciones, además de inevitables, hubieran sido ya asimiladas y aceptadas por parte del protagonista.

En este punto, cabe volver a mencionar la vida en comunidad. Más arriba habíamos señalado el simbolismo de la guagua y del sombrero, elementos que hacen referencia a lo colectivo y a lo común, respectivamente. Pues bien, en el relato se aprecian la agitación y el cambio de comportamiento de las personas del entorno del protagonista, especialmente de sus vecinos, su jefe y sus compañeros de trabajo, con lo que Josefina de la Torre introduce cierta crítica social ante la soledad que padecía el ser humano en el Mediosiglo (de la Torre, J., 2019: 101-102):

Un respeto silencioso, un afán por servirme en mis menores deseos, un dejarme el paso cortés, un saludarme ceremoniosamente [...]. Mi desgracia inspiraba respeto. [...] ¿era que la infelicidad me había hecho importante? [...] Mi jefe, de ordinario tan poco expansivo, me daba ahora palmaditas en la espalda y me preguntaba por la salud. Y mis compañeros [...] se hallaban siempre dispuestos a hacer por mí lo que no les pedía.

La decadencia del protagonista avanza. Incluso llega a confesar que ya nunca se mira al espejo (v. p. 105), lo que representa la pérdida de identidad, hasta que la enfermedad impide que pueda levantarse: «La piadosa morfina me postró en la cama blandamente, y pasaba los días en deliciosos sueños, soñando con mi hijo y con la felicidad» (*ibidem*). Es interesante que el protagonista afirme que no teme a la muerte en las páginas finales, ya que, como indica Cirlot (1997: 319),

[...] Es preciso resignarse a morir en una prisión oscura para renacer en la luz y la claridad [...]. La muerte es, de otro lado, la suprema liberación. En sentido afirmativo este arcano simboliza la transformación de todas las cosas, la marcha de la evolución, la desmaterialización. En sentido negativo, melancolía, descomposición, final de algo determinado y por ello integrado en una duración.

3. Este poema pertenece a su obra *Marzo incompleto*, publicada por primera vez en 1968.

Nuevamente, aparece el desconocido en la habitación de Alberto. Observamos que el protagonista no solo no se inquieta, sino que además ya estaba convencido de que recibiría la visita de esta figura (de la Torre, J., 2019: 105): «Han llamado a la puerta de mi alcoba. Y sin hallar extraña la llamada, he dejado pasar al visitante. Estaba seguro de que sería él. Me ha sonreído bondadosamente y, quitándose el hongo, ha ido a sentarse a los pies de mi cama. Sé que se acerca el fin». Esta es la primera y la única vez que el extraño de luto se retira el sombrero de la cabeza, justo cuando Alberto es plenamente consciente de que va a morir. Luego, Alberto le dice que necesita escribir, y este se lo permite. El relato termina con nuestro protagonista escribiendo, alzando la vista de vez en cuando, y con la figura misteriosa esperando sin prisa, clavando sus ojos en él.

Josefina de la Torre hilvana un texto profundamente enigmático, que indaga en el misterio de la vida y de la muerte, en el azar y en el destino. Un texto que sitúa al lector en el umbral de la lectura, que no se corresponde exactamente ni con la vida propia ni con la del protagonista, a la que sin embargo logramos asomarnos para ser testigos de su felicidad, su decadencia y su final aciago. Obviamente no se puede catalogar este relato dentro del surrealismo o de cualquier otro ismo, ni desde el punto de vista cronológico ni tampoco desde la perspectiva formal o de la escritura. Pero sí existen ciertos elementos, símbolos y acontecimientos en los que podemos encontrar algunas concomitancias con estas corrientes estéticas que pudieron inspirar a la escritora.

Bibliografía

Augé, M. (1994), *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, España, Gedisa Editorial.

Cirlot, J. E. (1997), *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España, Ediciones Siruela.

de la Torre, J. (2019), *Memorias de una estrella. En el umbral*. (Introd. Alicia Mederos). España, Gobierno de Canarias.

de la Torre, J. (2020), *Poesía completa*. (Ed. Fran Garcerá). Vol. 1 (1916-1935). Madrid, España, Ediciones Torremozas.

de la Torre, J. (2020), *Poesía completa*. (Ed. Fran Garcerá). Vol. 2 (1936-1989). Madrid, España, Ediciones Torremozas.

de Torre, G. (2003), *Literaturas europeas de vanguardia*. (Ed. José Luis Calvo Carilla). Pamplona, España, Urogoiti Editores.

Espinosa, A. (2019), *Crimen*. (Ed. Alexis Ravelo). Madrid, España, Ediciones Siruela.

Martín, K. (2015), «Josefina de la Torre: en memoria de una estrella». En *Nexo*, n.º 12. Tenerife, España, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. Recuperado de: <https://www.iehcan.com/wp-content/uploads/2015/12/PDF-3.pdf> [24/08/2022].

Miller, F. (1993), *The man in the Bowler Hat: His History and Iconography*. Estados Unidos, Universidad de Carolina del Norte.

VV.AA. (2000), *Ver y leer a Magritte*. (Coord. Bárbara Fernández Taviel de Andrade). Cuenca, España, Universidad de Castilla-La Mancha.

1975
XXIX

EL ARTE RELACIONAL COMO HERRAMIENTA EN LA EDUCACIÓN PLÁSTICA

Ruth Pérez Ruiz

EASD Fernando Estévez

RESUMEN

En la era de la información y la imagen, habilidades como la imaginación, la creatividad, la flexibilidad cognitiva... están siendo muy valoradas por la sociedad, algo que no parece suceder en el ámbito de la Educación Artística, que aún debe llevar a cabo un mayor esfuerzo para la implementación de dichas habilidades, cuya ausencia repercute, de manera inevitable, en el merme de las mismas. El objeto de esta publicación es visibilizar estrategias pedagógicas para alcanzar las competencias necesarias con visos al sector artístico.

Palabras clave: Educación, Arte Relacional, Metodología, Aprendizaje basado en proyectos, Arte, Diseño, RRHH.

ABSTRACT

In the age of information and image, skills such as imagination, creativity, cognitive flexibility... are being highly valued by society, something that does not seem to happen in the field of Art Education, which still needs to make a greater effort to implement these skills, the absence of which inevitably impacts on the erosion of them. The aim of this publication is to make pedagogical strategies visible in order to achieve the necessary skills for the artistic sector.

Key words: Education, Relational Art, Methodology, Project-based learning, Art, Design, HR.

NEXO¹⁹
artículos

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

Nº 19, año 2023

pp. (17-22)

ISSN: 2341-0027Z

<https://doi.org/10.56029/NX1917>

«El principal objetivo de la enseñanza del arte es que los alumnos lleguen a entender los mundos sociales y culturales en los que viven».

Arthur Efland (s.f)

Los bailes de leyes educativas que ha vivido nuestro país¹, no es que hayan sido, ni de lejos, el mejor escenario para el arte o el diseño, en cuestión de enfocar a los alumnos en perfiles de estas profesiones. No solo las Enseñanzas Artísticas cuentan con una escasa carga lectiva en la secundaria y una importancia menor que la que debería tener

1. España ha contado con 8 leyes educativas aprobadas en democracia; LOECE (1980), LODE (1985), LOGSE (1990), LOPEG (1995), LOCE (2002), LOE (2006), LOMCE (2013), y LOMLOE (2020).

entre la comunidad educativa y la sociedad, sino que, además, la Educación Artística durante años ha dejado de ser obligatoria en la oferta de las Comunidades Autónomas, relegándose al grado de «asignatura optativa», lo que ha disminuido aún más la importancia de estas áreas del conocimiento. Aun así, muchos docentes no se rinden en este esfuerzo, y este artículo pretende hacer visible el arte contemporáneo como una herramienta para la enseñanza.

El trabajo en el aula partiendo de la idea de utilizar el Arte Relacional (Bourriaud:1998), colaborativo y transdisciplinar como herramienta para la enseñanza de la educación plástica, visual y audiovisual, en cualquiera de sus niveles de formación, favorece el conocimiento interpersonal, del mismo modo que mejora las relaciones sociales y despierta el interés de los alumnos por sus iguales. Algo que, tras estos últimos años con la pandemia por Covid-19, se ha visto notoriamente afectado debido a los distanciamientos sociales por cuestiones sanitarias.

Este tipo de metodología permite en los discentes abrir su imaginación, enfrentarles a los problemas reales de su contexto, relacionándolo a la vez con plataformas digitales y redes sociales; donde el alumnado aprende los contenidos y las estrategias plásticas y se crea un ambiente de trabajo colaborativo y creativo donde la capacidad visual y la destreza manual congenian con la inventiva. Esto consigue hacer las materias más interesantes, donde el proceso creativo cobra casi más importancia que el resultado final, llevándolos de esta manera al encuentro real del arte y el diseño actual.

Esta práctica docente, que surge de la experimentación en el aula, se basa en impartir los contenidos de las asignaturas de artes plásticas y diseño a través de la obra de artistas, arquitectos, diseñadores contemporáneos o cualquier otro referente, realizando interpretaciones de sus obras: pequeñas piezas llevadas a cabo por la inspiración de las técnicas o artistas que se estudien, y realizadas a través del arte relacional, donde se da una mayor importancia a las relaciones que se establecen entre los sujetos a quienes se dirige la dinámica artística que a los objetos artísticos en sí. Para ello, las redes sociales como Instagram, YouTube, Tik-Tok... juegan un papel importante, pues son un lugar donde compartir las inquietudes con otros alumnos, creando una red artística que favorezca la

visibilidad de estos grupos, fomente su integración social y/o refuerce la autoestima de sus integrantes.

Atendiendo al arte contemporáneo², como hemos mencionado, este no se centra en la búsqueda de la belleza y la estética, sino en la búsqueda de imágenes que transmitan identidad cultural y que reflejen y guíen los cambios que se están produciendo en el mundo. Es por ello que tiene sentido que los alumnos se familiaricen con el arte contemporáneo y sean ellos mismos quienes encuentren la conexión que existe con temas con los que conviven día a día, como, por ejemplo, la violencia, la inmigración, el cambio climático, etc. El arte contemporáneo en la educación puede ser un gran medio para registrar y expresar la manera de concebir el mundo que tienen los jóvenes de la sociedad actual en la que viven. Además, los adolescentes y postadolescentes pueden encontrar una manera muy positiva de significarse y construir su propia identidad a través de este tipo de arte.

Según Boschma y Groen (2006, p. 96) «La generación Einstein (1988 -actualidad) aprende a través de imágenes, y utilizan sus neuronas de manera creativa como nunca antes». En una era en la que los alumnos lo ven todo a través de una pantalla, y dado que su cultura visual es más amplia que la de cualquier otra generación anterior, hemos considerado importante relacionar ese mundo, su mundo, con el arte contemporáneo, ya que, además, muchísimos artistas de hoy en día realizan sus obras por medio de las nuevas tecnologías; para ellos, la educación plástica y artística tiene más sentido si ven que realmente se utiliza hoy, y no solo toman ejemplos del arte antiguo o más academicista.

Para hablar de antecedentes debemos distinguir dos tipos: por un lado, los antecedentes referidos al arte contemporáneo y, por otro, los referidos al ámbito educativo.

Comenzaremos precisando que la práctica de arte contemporáneo sobre la que vamos a tratar será

2. Cuando hablamos de arte contemporáneo en su sentido más amplio, nos referimos al arte de todo el siglo XX, caracterizado por las vanguardias artísticas que siguen influyendo hoy en día. Se considera que el arte contemporáneo aparece después de la Segunda Guerra Mundial (1945) y, más concretamente, tras la caída del muro de Berlín (1989). Pero en este caso y en adelante nos estamos refiriendo, en sentido literal, al arte que se ha producido en nuestra época, el arte actual.

la disciplina del arte colaborativo o relacional. Bien es cierto que todo arte es relacional, si entendemos y partimos de la base de que el autor se relaciona con su obra y luego esta, a su vez, genera otra relación con el espectador. Podríamos ejemplificarlo a través de la relación que se genera por medio de la comunicación: emisor, mensaje o canal y receptor. Sin embargo, lo que entenderemos como arte relacional son aquellas interacciones o prácticas que hacen del vínculo y el proceso lo esencial en este arte, más allá del resultado final.

Este tipo de arte, que podemos decir que surge a raíz del *Libro Estética Relacional*, de Bourriaud, donde habla sobre el panorama artístico de los años 90, identifica un cambio en las manifestaciones artísticas, generando espaciosobra, o momentosobra, donde lo verdaderamente importante son las relaciones entre el arte, el artista y el público.

Bourriaud (2006, 2008) plantea el arte relacional como una herramienta para transformar la compra-venta en la que está inmersa la sociedad de consumo en un espacio político, como respuesta a la sociedad del capitalismo tardío. Para el autor, la presencia del factor relacional en la práctica artística responde a una imperiosa necesidad de animar la recuperación y reconstrucción de los lazos sociales a través del arte en el seno de nuestra sociedad actual. Es interesante atender a que, en la actualidad, las jubilaciones de los docentes en las aulas están siendo cubierta por la generación *millennial*, que pone de manifiesto el modelo educativo, económico, social y emocional en el que se crio, lo que se ve claramente en su papel como docentes, cada vez más alejado del marco, más antiguo, de la clase magistral.

Por ello se ha escogido esta práctica de arte relacional, pues viene a romper con varios clichés generacionales y asociados a la creación artística, como son la individualidad en la autoría de una obra o diseño, el objeto artístico como tal y los espacios dedicados al arte como los museos o las galerías. O lo que es lo mismo: esta corriente artística propone acercar el arte a la sociedad «sacándolo» de los espacios museísticos, reemplazando la propia obra por un proceso colaborativo y creativo, siendo este acontecimiento un nuevo valor artístico, donde cobra una mayor importancia formatos de expresión artística como las *performances*, el *happening* o la instalación.

Bourriaud afirma que:

El problema ya no es desplazar los límites del arte sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global. A partir de un mismo tipo de prácticas se plantean dos problemáticas radicalmente diferentes: ayer se insistía en las relaciones internas del mundo del arte, en el interior de una cultura modernista que privilegiaba lo «nuevo» y que llamaba a la subversión a través del lenguaje: hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la «sociedad del espectáculo». Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas [...] (Bourriaud, 2006: 34-35).

Basándonos en lo expuesto anteriormente tomaremos como antecedente educativo y referente a Javier Abad Molina, profesor de Educación Artística del Centro Universitario La Salle, Universidad Autónoma de Madrid, desde 2010. Abad (2006) plantea la expresión artística como acción lúdica para prevenir formas de violencia y exclusión, tomando la educación estética y la comunicación activa como instrumento de integración intercultural y social.

Como él mismo explica en su artículo «Experiencia Estética y Arte de Participación: Juego, Símbolo y Celebración»:

Sobre este mecanismo se instalan las formas culturales del juego y las capacidades creativas de transformación personal y social, donde lo imaginario, lo lúdico y el placer estético se tornan posibles. Para ello, planteamos una reflexión sobre los significados de una Educación Artística basada en modelos significativos de valores. Indudablemente el juego genera participación, inclusión, comunicación y reflexión desde una experiencia compartida a través de adaptaciones educativas de las propuestas del arte contemporáneo como la performance, la instalación, la escultura social, el arte corporal y de acción, el arte comunitario o arte relacional, etc. (2007, 37).

Por último, en relación a los antecedentes, prestaremos especial atención al proyecto (2009

- actualidad) llevado a cabo por la asociación cultural *MeSumaría*, que trabaja hacia un cambio de paradigma en el mundo de la educación, promoviendo proyectos educativos, tecnológicos (TIC) y artísticos como escenarios de transformación social y cultural, atendiendo al fomento del pensamiento crítico, la diversidad intercultural, la expresión artística, la solidaridad, el aprendizaje colaborativo, la sociedad de la información, creatividad, educación emocional, libertad de expresión... todo ello para intentar construir una sociedad más justa, inclusiva y sostenible.

«La posición de las Artes en el currículum escolar simboliza para los jóvenes lo que los adultos creen que es importante».

(Eisner: 2002)

Para hablar de un método o procedimiento, nos centraremos en dos rasgos del arte y el diseño contemporáneo: su característica participativa y el vínculo con las nuevas tecnologías.

Muchos de los creadores emergentes trabajan con las nuevas tecnologías, por las cuales se sienten atraídos los jóvenes. Por eso consideramos de vital importancia no pasar por alto las capacidades y cualidades creativas de los nuevos materiales y técnicas, todo ello sin olvidar los aspectos o procedimientos más tradicionales y manuales. También muchas de las creaciones contemporáneas requieren acción y no solo contemplación por parte del espectador, por lo que el aula puede convertirse en un lugar de interacción, de actividad constante y de juego. Utilizar el arte contemporáneo significa demandar esfuerzo a un espectador que no puede permanecer pasivo, como cuando ve la vida a través de una pantalla, sino que debe pensar en lo que tiene delante e interactuar, como si de dar *likes* se hablara.

Esta propuesta se aborda desde un punto de vista constructivo. Se apuesta por una metodología interactiva en el desarrollo de la unidad didáctica. El trabajo en grupo es una parte casi indispensable, llevado a cabo desde el respeto y el acuerdo mutuo, con flexibilidad y responsabilidad, favoreciendo el diálogo, la colaboración, la libertad de expresión y la comunicación. Se atiende a las redes sociales, promoviendo un uso responsable de la tecnología con fines didácticos. El alumnado aprenderá a mirar,

ver, observar, percibir e interpretar por medio del conocimiento del lenguaje visual.

De esta manera se proporciona a los alumnos una formación artística de calidad, que les permite apreciar la importancia de las artes plásticas como lenguaje y medio de expresión cultural, y así desarrollar su capacidad creativa. Atendiendo a la planificación y reflexión, de forma individual y colectiva, sobre el proceso de realización de cualquier tarea. Además desarrollan su capacidad de investigación desde otro punto de vista, marcándonos también como objetivo transmitir ideas o experiencias utilizando un lenguaje artístico.

Tomando en cuenta los aspectos que caracterizan el arte relacional, tendremos como objetivo favorecer el conocimiento interpersonal, aprender juntos, experimentar el proceso y tomar consciencia de aquello en lo que se trabaja por medio de la realización de obras con rigor técnico y sensibilidad expresiva. Desarrollando el respeto y el reconocimiento y valor de la creación artística de los demás

Así bien, con lo expuesto hasta el momento, y dadas las características del arte relacional, para articular todas estas particularidades se plantea desde una *metodología de aprendizaje basado en proyectos* (ABP), que es una estrategia metodológica que permite poner en funcionamiento otras estrategias de acción y desarrollo (Vergara: 2020). Esta metodología traza un conjunto de tareas para la resolución de un reto y responde a un proceso de investigación y creación, donde la clave está en la necesidad de narrar el proceso. El ABP se apoya en la interacción para construir aprendizaje a través de la cooperación y la autonomía.

Todo ello se consigue a través de una serie de claves que dan lugar a una experiencia educativa que combina la experimentación, la creación compartida y el aprendizaje continuo, donde el error se convierte en una oportunidad para aprender.

No se trata de un método nuevo, pero sí podemos decir que, junto a la tecnología de la información y la comunicación (TIC), se pone en valor por su inmediatez. En una sociedad en constante cambio, en la que hace muchísimo que no vale un modelo fabril de la educación, donde el petróleo o el carbón han sido sustituidos por la información, se hace importante estas prácticas en el aula para no enfrentar a los alumnos a la incertidumbre, por lo que lo importante pasaría de ser el qué, a ser el cómo. Así, el papel del profesor también

ha cambiado, dejando de ser un mero trasmisor de información para pasar a acompañar a los alumnos en el proceso de descubrimiento y que así estos puedan convertir la información en aprendizaje. De esta forma las competencias u objetivos se ponen en juego y son adquiridas por el alumnado de manera «natural».

Como plantea Elliot Eisner (2002), trabajar con el arte en la educación nos permite lograr el desarrollo de la mente a través de los significados de las cosas y de la experiencia, siendo el arte una herramienta que permite que los estudiantes desarrollen habilidades mentales de acuerdo a las prácticas. Y es que el arte da la posibilidad de trabajar en problemas que no tiene una respuesta concreta, por lo que la resolución de un problema de diversas formas hace que los alumnos puedan pensar individualmente.

A modo de conclusión podemos decir que partimos de que los centros educativos deberían tener un modelo educativo basado en la cultura visual. La deriva de nuestra sociedad hacia un panorama digital ha hecho inevitable esta incorporación a la educación, sobre todo después del curso académico 2019/2020, tras los meses de confinamiento por la emergencia sanitaria por la pandemia de la COVID-19, que obligó a trasladar la actividad lectiva a la video-llamada y donde las pantallas compartidas se convirtieron en pizarras improvisadas. La cultura visual es una de las herramientas más potentes que los estudiantes (en todos los niveles educativos) manejan en este campo, ya que esta generación ha nacido tras las pantallas, y con ello optan a ver cualquier cosa, de cualquier lugar, en cualquier momento. El objetivo de este modelo es reconocer a todas las culturas como productoras de imágenes, y que el alumno comprenda el valor cultural que tiene ese material al que puede acceder tan fácilmente.

Pero no en todos los centros encontramos este modelo. Lo cierto es que, a excepción de algunos pequeños matices, o algunas actividades en concreto, por norma general, en los centros se sigue trabajando la educación plástica como hace muchos, muchos años... Así pues, al entrar a un aula de plástica, comprobamos que las prácticas educativas en la educación artística siguen desarrollando el modelo logocentrista, cuyo objetivo final es dar a los alumnos las herramientas necesarias para entender y producir arte, evidentemente desde un punto de vista

academicista. O, a veces, en menor medida, se intenta introducir el modelo filolingüístico, centrado en el arte como un lenguaje más.

Nos parece interesante destacar cómo, durante la etapa de secundaria, el alumnado deja de trabajar el modelo expresionista, que es muy utilizado en infantil y primaria, como si ya no fuera necesario expresarse directamente a través del dibujo. A lo largo de estos cursos, que transcurren en la adolescencia, se les pide a los discentes desarrollar unas destrezas manuales con las que obtener un «buen trabajo, un ejercicio bonito, armónico, limpio...», por lo que los alumnos trabajan con la condición de «dibujar bien» y toda posibilidad de expresión se queda por el camino.

Esta investigación se presenta como alternativa a la monotonía y el hieratismo que se respira en las aulas. El uso del arte contemporáneo, y más concretamente el arte relacional, permite respetar las características, el ritmo y el estilo de aprendizaje de cada educando, promueven el trabajo en equipo, fomentando los valores de compañerismo, solidaridad, responsabilidad, y logrando que los alumnos con baja autoestima se motiven a participar activamente en el proyecto propuesto.

Además, al reconocer la importancia de las emociones como parte integral y real de la vida en el aula; al interesarse por lo que les sucede, intercambiar opiniones sobre cómo realizan su proceso creativo, mostrarles referentes, debatir acerca de lo que otros plantean, sus diferentes puntos de vista, dar credibilidad y reconocimiento a aquello que crean, les ayuda a tomar confianza en lo referente a sus destrezas, por lo que además contribuye al avance, originando un alto rendimiento académico.

En el desarrollo de esta práctica se combinan diferentes estrategias para ayudar a los alumnos a comunicarse de manera efectiva, expresándose adecuadamente a través de las artes plásticas y, desde la figura del docente, contribuyendo en el proceso de investigación, dándonos la oportunidad de tener un conocimiento más exhaustivo del alumno, ya que nos permite indagar en su perfil, sus gustos, sus conocimientos y también en sus carencias para poder ayudarles, estimulando su pensamiento y la creatividad de manera dinámica y divertida. De esta manera, los estudiantes expresan inquietud y curiosidad por las referencias y materiales que les aportamos y les sirven

de guía, consiguiendo, de alguna manera, que los alumnos aprendan casi sin darse cuenta, solventando los inconvenientes de una manera natural.

Como reflexión final podemos aducir que el hecho de no darles una respuesta, sino proponerles muchas y diversas soluciones a un mismo problema abre sus mentes, logrando mejoras generalizada al tener que ser ellos mismos quienes se saquen «las castañas del fuego», poniendo de manifiesto sus habilidades y destrezas, aprendiendo de los errores y consiguiendo un aprendizaje que no se olvida tras volcar el contenido en un examen.

Bibliografía

Abad, J. (2007) «Experiencia Estética y Arte de Participación: Juego, Símbolo y Celebración», *La educación artística como instrumento de integración intercultural y social*. pp. 37-76

Ersilias.com. <http://www.oei.es/historico/artistica/articulos01.htm>

Boschma, J. Groen, I. (2006). *Generación Einstein: más listos, más rápidos y más sociales. Comunicarse con los jóvenes del siglo XXI*. Editorial Kessie, p. 96.

Bourriaud, N. (2006-2008). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Adriana Hidalgo.

Eisner, E., (2002) . «Artes y creación de la mente», *El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Editorial Paidós, pp. 70-92.

Martín, A. (2021) *Cuarenta años sin una ley de educación estable: una sopa de siglas que repercute en la calidad de la enseñanza*. Noticias RTVE. <https://www.rtve.es/noticias/20210913/ocho-leyes-educativas-cuatro-decadas-democracia/2170094.shtml>

Vergara, J. (2020). *Un aula, un proyecto: el ABP y la nueva educación a partir de 2020*. Editorial:Narcea.

ARTE Y SOCIEDAD: LA REPRESENTACIÓN DE LA BATALLA DE LEPANTO EN LA DINASTÍA DE LOS AUSTRIA

Ángel Marrero Pimienta

Investigador independiente

RESUMEN

En la mañana del 7 de octubre de 1571, las costas de Lepanto acogieron uno de los combates más singulares y conocidos de la Edad Moderna. Ese día, dos enormes escuadras se encontraron en el antiguo golfo de Lepanto, una frente a la otra, con un claro objetivo: destruir al enemigo. Durante mucho tiempo (y todavía hoy), se habló de ello como el choque entre dos civilizaciones. Una icónica batalla que será representada en las artes de manera propagandística con numerosas representaciones acerca del enfrentamiento naval, que nos dejan vislumbrar algunas de las claves dinásticas, espirituales y simbólicas de un momento crucial para la Monarquía Hispánica.

Palabras clave: Lepanto, Casa de Austria, Monarquía Hispánica, Felipe II, Don Juan de Austria, Liga Santa, Representaciones artísticas.

ABSTRACT

On the morning of 7 October, 1571, the shores of Lepanto hosted one of the most unique and famous battles of the Modern Age. On that day, two huge squadrons met in the ancient Gulf of Lepanto, facing each other, with a clear objective: to destroy the enemy. For a long time (and still today), it was spoken of as the clash of two civilizations. An iconic battle that will be represented in the arts in a very propagandistic way with numerous representations of the naval confrontation, giving us a glimpse of some of the dynastic, spiritual and symbolic keys to a crucial moment for the Spanish Monarchy.

Keywords: Lepanto, House of Austria, Hispanic Monarchy, Felipe II, Don Juan de Austria, Holy League, Artistic representations.

1. ANTECEDENTES Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA BATALLA

Los reyes y gobernantes de la Casa de Austria fueron, durante siglos, claros defensores de la religión católica y la Iglesia de Roma. En este sentido, los monarcas españoles pertenecientes a este linaje hicieron de la defensa de la fe cristiana un eje esencial de su práctica política, estableciendo dicho pacto con Dios con un objetivo confeso: una realeza legítima para un planeta católico (García Cárcel, 2003: 112). Una alianza, que se verá reflejada en las

NEXO¹⁹
artículos

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

Nº 19, año 2023

pp. (23-34)

ISSN: 2341-0027Z

<https://doi.org/10.56029/NX1923>

artes, con un claro componente propagandístico, a través de las numerosas recreaciones pictóricas de un acontecimiento determinante como fue la batalla naval de Lepanto. Son varios los lienzos de la Corte de Felipe II, que dejan entrever los complejos componentes dinásticos, espirituales y simbólicos de un momento tan trascendental para la monarquía hispánica (García Cárcel, 2003: 114). Cabe destacar, como medio historiográfico y documental, la célebre figura del diplomático Diego Saavedra Fajardo, que resume de manera soberbia, el pensamiento político de la España gobernada por la Casa de Austria.

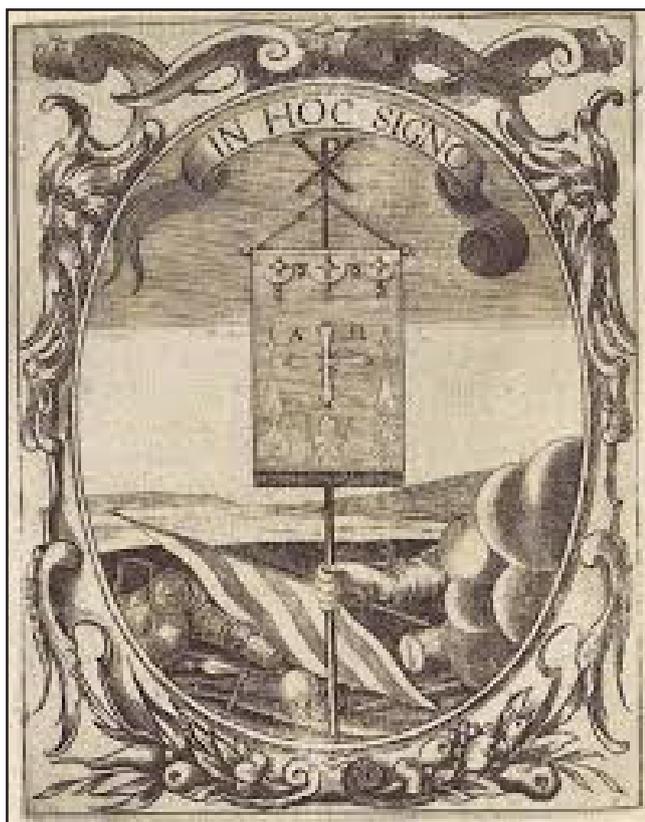


Fig. 1. *In hoc signo*, emblema 26. Saavedra Fajardo, 1640

Su obra literaria: *Idea de un Príncipe político cristiano representada en cien empresas*, presenta el emblema *In hoc signo* (figura 1), que, junto al discurso que acompaña a esta imagen, recuerda a los grandes capitanes españoles (entre los que se incluye a Don Juan de Austria) vencedores en todos los combates por su fe cristiana, poniendo como elemento identificador de su superioridad, el que estas victorias se produjeran gracias al favor y la gracia de Dios: «*Lleven*

pues los príncipes siempre empuñado el estoque de la cruz (...), y tengan abrazado el escudo de la religión» (Saavedra Fajardo, 1976: 276). Así, durante los siglos del Renacimiento y el periodo Barroco, la dinastía de los Austria se convirtió en defensora de la religión católica y la Iglesia de Roma, amenazada constantemente por discordias internas y conflictos externos, especialmente de carácter reformista en el norte de Europa, heterodoxos en los países católicos, turcos en el ámbito del Mediterráneo, y por civilizaciones paganas en tierras americanas y asiáticas con una clara finalidad dirigida a la evangelización (Mínguez, 2010: 85). Por esta serie de circunstancias, los miembros de la Casa de Austria, unidos al Imperio por vínculos del linaje, siempre sintieron como un deber propio la defensa de la fe cristiana y la protección de la Iglesia.

Tanta devoción en la defensa incansable del catolicismo, representada de manera constante en el arte áulico, encontró su recompensa —según la propaganda de los Austrias— en Lepanto, cuando, gracias a un acto divino, en apoyo de sus esforzados defensores, quedaría representado en una gran variedad de imágenes de clara iconografía política. El éxito de la alianza forjada entre el Dios cristiano y los católicos reyes hispanos de la dinastía de los Austria quedó evidenciado en la gran batalla naval que se libró el domingo, 7 de octubre de 1571, en el golfo de Lepanto, y que supuso la victoria de la flota de la Liga Santa sobre la armada turca (Rivero Rodríguez, 2008: 132). El Papa Pío V, elegido en 1556 y arduo combatiente de protestantes y turcos, promovió la Liga Santa en 1570, tras el desembarco turco en la veneciana Chipre y los asedios de Nicosia y Famagusta (la primera ciudad cayó en septiembre, y la segunda desistiría un año después, pocos días antes de la batalla naval). El 19 de mayo de 1571, firmarían el tratado de la Liga Santa España, Venecia, el Papado, los estados italianos y la Orden de Malta, reunidos los plenipotenciarios en la sala del Consistorio del Palacio del Vaticano, con un objetivo imponente: la ofensiva contra el Imperio Otomano y sus aliados, Argel, Túnez y Trípoli, (Rivero Rodríguez, 2008: 134). Finalmente, Pío V proclamó como cruzada, la ofensiva mediterránea de la Liga Santa en 1571, prometiendo la victoria sobre los turcos y beneficios a los combatientes cristianos en medio de una ola de devoción espiritual que recorrió Europa (Rivero Rodríguez, 2008: 136-137). Al mando de la expedición marítima, estaría Don Juan de Austria, hijo bastardo de Carlos V y, por ende,

hermano de Felipe II; frente a él, tendrá al almirante turco Alí Pachá. Ese domingo 7 de octubre, unas 202 galeras y 6 galeazas de la Liga Santa se enfrentaron a 251 galeras y galeotas otomanas. Una superioridad numérica turca que quedaría contrarrestada por la poderosa artillería de la flota cristiana, que apresó en el centro a la galera almirante turca, donde falleció Alí Pachá. Este hecho hará que los turcos acaben por desmoralizarse y las galeras (aquella que pueden) huyan hacia el puerto de Lepanto.

2. ASPECTOS SOCIOCULTURALES Y SU REFLEJO EN EL ARTE

A grandes rasgos, puede determinarse que este combate y su considerable trascendencia militar, permitirían construir un artefacto propagandístico de gran impacto cultural. Lo más interesante, es que la victoria de Lepanto provocó inmediatamente una explosión de fervor popular en la Europa católica, e incluso en ciu-



Fig. 2. Revelación a San Pío V de la victoria de la Santa Liga en Lepanto. Autoría desconocida, 1670-1700. Museo Naval de Madrid.

Como desenlace: entre siete y ocho mil muertos y veinte mil heridos cristianos, así como entre veinte y treinta mil víctimas turcas.

La gran victoria de la flota cristiana, fue encumbrada por las tres potencias vencedoras: Roma, Venecia y España. El Papado insistiría especialmente, en el carácter de cruzada que tuvo el enfrentamiento, que ponía en pugna los pilares religiosos del Cristianismo y el Islam; mientras que la República mercantil de Venecia, le proponía un valor estratégico dada la seguridad que proporcionaría la victoria a la amenazada ciudad del Adriático; y la monarquía española, por su parte, en el valor del liderazgo de la empresa y en el compromiso decidido y efectivo de sus monarcas con la defensa del catolicismo.

dades protestantes, como Londres, y con un resultado general de festejos y celebraciones que se sucederían por todo el continente (Rivero Rodríguez, 2008: 142). Un significado espiritual, que venía marcado de antemano al tratarse de un enfrentamiento directo entre dos de las religiones más representativas a nivel global, entremezclado con otros aspectos a considerar que representan el instrumento simbólico de la batalla, elementos determinantes como, por ejemplo, la figura del santo pontífice que declararía el aniversario de Lepanto, «festividad de Nuestra Señora de la Victoria», y dos años después, su sucesor, Gregorio XIII, lo cambiaría por la «festividad de Nuestra Señora del Rosario» (Bicheno, 2005: 179). No son pocas las representaciones pictóricas que muestran el retrato de Pío V, la batalla de Lepanto y el culto al

Rosario, siendo de las más notables la obra: "*San Pío V, la batalla de Lepanto y la Virgen del Rosario*" del pintor italiano Lazzaro Baldi, un siglo después, en la que representa la visión profética que tuvo el pontífice de la victoria de Lepanto, el 7 de octubre de 1571, aunque la noticia llegó a Roma días más tarde. Tenemos que hacer mención especial, en relación a esta misma temática, a la obra recientemente restaurada (de autoría desconocida datada entre el 1670 y el 1700) "*Revelación a San Pío V de la victoria de la Santa Liga en Lepanto*" (figura 2), considerada por varios teóricos como la representación pictórica con mayor exactitud de la contienda. Pero la figura del pontífice también puede apreciarse, más allá de los lienzos y el ámbito pictórico, en el ámbito de la numismática, con el ejemplo de una moneda de plata (se realizaron varias) acuñada por el orfebre Gian Federigo Bonzagna en ese mismo año de la batalla.

Es de un considerado interés destacar, que la propaganda y la interpretación simbólica de la batalla se inician incluso antes de que las flotas zarpen de sus respectivos puertos para el enfrentamiento. Como mejor ejemplo artístico-naval, tenemos la propia galera real de Don Juan de Austria (figura 3), que había sido construida en el año 1568 y cuya réplica se encuentra en el Museo Marítimo de Barcelona. Tras realizarse su casco en Barcelona, fue enviado a Sevilla para someterse a un proceso de decoración. Allí, los artistas sevillanos realizaron su aparato figurativo siguiendo un programa iconográfico diseñado por el humanista Juan de Mal Lara, que recurrió básicamente a los emblemas de Alciato, con destacadas representaciones de carácter mitológico relacionados con el mar, concretamente, con el viaje de los Argonautas con visibles virtudes cristianas (Sylvène Edouard, 2007: 4-6). De los propios argonautas se destaca a Hércules, mítico fundador de la monarquía hispánica (figura 4). De manera lógica, Don Juan de Austria era el nuevo Jasón, que partía hacia Oriente con sus compañeros de armas para enfrentarse al monstruo turco y obtener el «vellocino» o, mejor dicho, el toisón de oro, ya que, el propio Don Juan, había sido nombrado almirante por el rey Felipe II, soberano precisamente de la Orden del Toisón. A grandes rasgos, toda esta iconografía, convertiría a este navío, en uno de los denominados «palacios artísticos» término muy común durante los siglos XVI y XVII, conformando, de esta manera, un instrumento de componente emblemático, mitológico, y heráldico, e incluso, social (Sylvène Edouard, 2007: 6-8).



Fig. 3. Fotografía de la popa de la galera real Don Juan de Austria.
Museo Marítimo de Barcelona.



Fig. 4. Jasón y los argonautas. Lienzo ubicado en la popa, 1569.
Museo Marítimo de Barcelona

Tras conocer elementos que precedieron a la batalla, nos centraremos en lo sucedido tras el desenlace de la misma. Con gran rapidez, la noticia de la victoria fue expandida y publicitada a través de un monumental número de textos, grabados y obras de carácter pictórico. A partir de este acontecimiento, se

creó una especie de «iconografía lepantina» que sería un elemento simbólico frecuente en el ámbito cortesano veneciano, vaticano y español, las tres bases del tridente conformador de la Liga Santa, tal y como mencionamos anteriormente, y que buscaban aprovechar de manera propagandística este gran éxito marítimo (Mínguez: 2011: 259-260). En el caso español, que es en el que nos centraremos en este aspecto, Felipe II le encargaría a Luca Cambiaso pintor procedente de Génova, que en ese momento se encontraba trabajando en la decoración de El Escorial, que pintara seis grandes lienzos conmemorando la batalla, destinados al palacio de verano del Monasterio. Previamente, Cambiaso ya había pintado seis tapices sobre el mismo tema para el príncipe Doria, en Roma.

Los seis lienzos que Cambiaso realiza representan: *La salida de la Armada cristiana del Puerto de Messina*, *La Armada cristiana sale al encuentro de la del Turco*, *Las dos armadas en línea de batalla*, *El abordaje*, *Retirada de los restos de la armada turca* y *El regreso de la Armada vencedora*, siendo unos cuadros con una gran carga alegórica, con representaciones divinas paganas. Otro de los aspectos propagandísticos más evidentes de este acontecimiento que se reflejase por el territorio español, fue que el triunfo en Lepanto, había tenido la intervención del cielo como factor decisivo. En relación a este aspecto, hay una serie de imágenes que muestran de una manera más directa el vínculo entre los líderes triunfadores, y los respectivos almirantes de su flota y la batalla naval (Mínguez, 2011: 262-263). El ejemplo más próximo, es un gran grabado de Andrea Marelli realizado en 1572, y titulado *Alegoría de la Liga Santa* (figura 5). En la obra, enmarcados por una estructura arquitectónica, observamos a los protagonistas de la alianza: Pío V en la parte central, y, a ambos lados, Felipe II y el Dux de Venecia, junto a sus almirantes y sus armadas dispuestas para la batalla; en la parte superior, observamos la evidente protección del cielo con Jesucristo, junto a San Pedro y San Pablo, situados los tres sobre el escudo papal.

También dentro del propio ámbito de la corte española, podemos destacar dos lienzos que nos evidencian la relación directa entre la monarquía con la figura de Felipe II y la propia batalla de Lepanto. Ambos lienzos realizados por dos figuras de renombre como Tiziano y el Greco, dos artistas que se encontraban al servicio del monarca contrarreformista

(Checa Cremades, 1992: 175-176). La primera de las dos obras referentes es: *Felipe II ofreciendo al cielo al príncipe Don Fernando* (figura 6), realizada por Tiziano entre los años 1573 y 1575. En ella, el emperador de la Casa de Austria, sostiene con sus manos a su hijo desnudo recién nacido elevándolo hacia el cielo, de donde se descuelga en escorzo un ángel quizá una alegoría de la Victoria, que entrega al niño una palma de triunfo a la vez que se dispone a coronarlo con laurel. La importancia de esta imagen, reside en todos los elementos que rodean al grupo principal y que transforman la totalidad de la composición en una alegoría del poder, a través de elementos como: un turco apresado, o el combate naval, donde el bullicio de la batalla nos ubica como espectadores frente al decisivo día de Lepanto. Cabe mencionar, que uno de sus factores simbólicos y a la vez sociales se relacionan con el ámbito monárquico, ya que el propio Felipe II se implicó personalmente en el encargo y la supervisión de esta pintura.



Fig. 5. *Alegoría de la Liga Santa*. Andrea Marelli, 1572. Biblioteca Nacional de España

Esto evidencia la gran repercusión en el campo artístico que tendría la batalla de Lepanto, y cómo Felipe II, se haría cargo de crear toda una mitología en torno dicho acontecimiento (Checa Cremades, 1992: 184). Esta obra, de clara finalidad propagandística, pretende reflejar, de nuevo, a Felipe II como regio y solmene defensor de la fe católica, y como un posible reflejo de la perpetuación del linaje y la defensa de la cristiandad en manos de su descendiente. Me gustaría mencionar, que, junto a este retrato alegórico de Felipe II y su hijo, se enviaron a España otras dos obras realizadas por el propio Tiziano desde Italia: *San Jerónimo* y *La religión socorrida por España*, siendo esta última, de nuevo, un lienzo que hace alusión a la monarquía hispánica como incansable defensora de la fe cristiana (Checa Cremades, 1992: 188).



Fig. 6. Felipe II ofreciendo al cielo a Don Fernando. Tiziano, 1573-1575. Museo Nacional del Prado

El siguiente lienzo que nos disponemos a analizar, fue una obra realizada por el Greco en su periodo en Toledo, entre los años 1578 y 1579, con gran variación de nombres, pero utilizaremos la titulación de: *La gloria de Felipe II* (figura 7). En la parte superior, podemos atisbar un rompimiento de gloria, y, entre nubes y ángeles, se manifiesta el anagrama del nombre de Jesús. En la parte inferior, observamos una multitud arrodillada, encabezada por el rey de España, el Papa y el Dux contemplando la visión. Tras ellos se descubre en medio de un paisaje, las puertas del Purgatorio, y, en una primera instancia, a la derecha, la boca del Leviatán devorando a los infieles y herejes que aludirían a los condenados. Cabe resaltar, que los tres gobernantes recuerdan, en su actitud, a la composición del grabado anteriormente mencionado de Andrea Marelli, realizado en 1572, siendo también, una posible relación o alegoría a la Liga Santa, debido a que este lienzo presenta multitud de interpretaciones (Marías Franco, 1997: 126). Es curioso, pero, mientras el Greco realizaba esta pintura, se produce el doble fallecimiento del hijo y del hermanastro del monarca, Don Fernando y Don Juan.

Por estas razones, este cuadro se integraría ya en la corriente exaltadora de la gesta de Lepanto que se inició con el nacimiento del príncipe. Por estos motivos, se representa al hermanastro de Felipe II en el lienzo, y el posible reflejo de la Liga Santa sería una reconstrucción histórica. La representación del estandarte de la Compañía de Jesús no está ahí por casualidad, ya que el papel que desempeñó la Compañía en la formación de la Liga Santa fue determinante, sirviendo como interventor entre Felipe II y Pío V para consensuar un almirante cristiano, que, como ya sabemos, sería Don Juan de Austria (Marías Franco, 1997: 128).

3. REFERENTES ARTÍSTICOS EXTERIORES, PENINSULARES Y CANARIOS

Cabe destacar, en un contexto más internacional, la más que considerable cantidad de grabados que empezaron a circular por toda la Europa cristiana, haciéndose eco visual, con un claro y riguroso componente descriptivo, de los diferentes elementos tácticos que fueron los conformantes de la batalla. Uno de los ejemplos más determinantes, son los grabados

realizados por el italiano Mario Cartaro¹ (figura 8), que intentaban recrear con rigor el combate, representando con la mayor fidelidad posible, las costas del golfo de Lepanto, el orden de batalla y los movimientos de ambas flotas (Mínguez, 2011: 264). Esta manera representativa veraz de reflejar el combate, desprovista de artificios propagandísticos y simbólicos, tuvo su continuidad, y así la encontramos, por ejemplo, en otro grabado llevado a cabo por el dalmata Martino Rota (también conocido como Martin Kolunić), que seguiría los mismos patrones y lenguaje iconográfico del anterior, representando el momento crucial de la contienda.

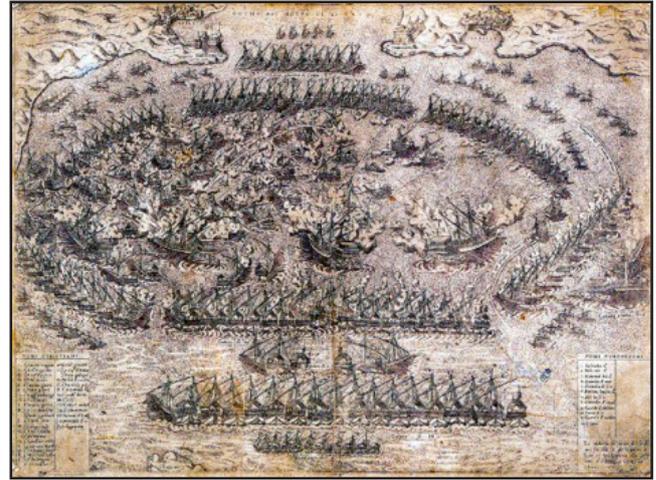


Fig. 8. *La batalla de Lepanto*. Mario Cartaro, ca. 1572. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 7. *La gloria de Felipe II*. El Greco, 1578. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

1. Acerca de este artista, nos gustaría mencionar que también fue dibujante y comerciante de imprentas. En varias ocasiones se ha pensado que Cartaro era de origen del norte de Europa, ya que usaba la firma "Kartarius" y "Cartarius". Sin embargo, su Mapa de la ciudad de Roma realizado en el año 1579 aparece firmado como "Marius Kartarius Viterbensis", lo que indicaría que procede de la ciudad italiana de Viterbo.

En el ámbito pictórico, las obras de mayor abundancia, fueron las que incorporaron visiones y personajes celestiales, siendo, además, una iconografía que se utilizó desde un momento muy temprano. Es el caso del pintor italiano Giorgio Vasari, que realizó dos composiciones al fresco sobre la batalla de Lepanto para la Sala Regia del Vaticano por encargo de Gregorio XIII (pontífice a partir de 1572, siendo el sucesor de Pio V) pocos meses después de la contienda. Concretamente, la estancia destinada a recibir a los reyes de Europa y a sus embajadores (Mínguez, 2011: 266). De estas dos obras, nos gustaría destacar la segunda (figura 9), la de mayor espectacularidad compositiva, donde podemos contemplar el momento álgido de la batalla, con múltiples abordajes y disparos artilleros de las dos flotas, apreciándose una visión celestial situada en la parte superior izquierda de la composición, con las nubes que se abren y Cristo, San Pedro, San Pablo, San Marcos, Santiago y una legión de ángeles, destruyendo la flota turca. Es en el otro extremo de la composición donde los demonios (clara representación de los turcos) huyen despavoridos.

En el caso de la corte de Venecia, el pintor Andrea Vicentino² recreó la batalla en el Palazzo Ducale, sustituyendo una pintura sobre el mismo tema realizada por Tintoretto y que se perdería en el incendio que sufrió el palacio en 1577, y en cuya ejecución

2. Sobre este pintor nacido en Vicenza, quizás menos conocido en el contexto que trabajamos, cabe resaltar que fue alumno del artista Giovanni Battista Maganza y trabajó junto a figuras de renombre como Tintoretto en Venecia.

fue ayudado precisamente por Vicentino. En la recreación mencionada (figura 10), de nuevo contemplamos un rompimiento de gloria que preside desde los cielos el combate naval. También en Venecia, otro artista que interpretó simbólicamente el combate naval fue Veronés (figura 11) y que se encuentra en la Galería de la Academia de Venecia (Mínguez, 2011: 267-268). En su aspecto compositivo, la visión celestial ocupa la mitad del lienzo, empequeñeciendo el combate de las flotas: en torno a la Virgen María, aparecen San Pedro, San Marcos y San Jaime representando respectivamente a Roma, Venecia y España.



Fig. 9. *Lepanto*. Giorgio Vasari, 1572. Sala Regia del Vaticano

Como ejemplo destacado de la retratística, en varias ocasiones aparecen como protagonistas *lepantinos* los almirantes. Es el caso de la obra de Tintoretto, que pintó al óleo un retrato del almirante veneciano Sebastiano Venier (figura 12), almirante de la flota veneciana en Lepanto y dux desde el año 1577. En él vemos al personaje posando de cuerpo entero, sosteniendo el bastón de mando y la espada enfundada, vestido con armadura y con el yelmo a los pies, con la representación de la propia batalla al fondo de la composición (Bicheno, 2005: 146). Otro lienzo a destacar, de autoría anónima, muestra a los tres almirantes de la flota cristiana (figura 13) de cuerpo entero y armados: Don Juan de Austria a la izquierda, Sebastiano Venier a la derecha y Marco Antonio Colonna en el centro de la composición. Tras estas tres figuras, también podemos destacar



Fig. 10. *Batalla de Lepanto*. Andrea Vicenti

el combate entre las dos flotas, pero en este caso sin representaciones de carácter celestial (Bicheno, 2005: 148-149).



Fig. 11. *Lepanto*. Veronés, ca. 1572. Gallerie dell'Accademia di Venezia



ino, 1595-1605. Palazzo Ducale di Venezia

de primera instancia o por pintores anónimos, lo que certifica la subsistencia, en el imaginario popular, del recuerdo de este enfrentamiento entre dos religiones antagónicas. En casi todas las obras de este contexto de principios del siglo XVII, se representa la intervención divina decidiendo la victoria de la Liga Santa, que ahora siempre protagoniza la Virgen María, especialmente en su advocación de Nuestra Señora del Rosario (Bicheno, 2005: 152). Acerca de este tema, un cuadro anónimo ubicado en el periodo mencionado, y atribuido a la escuela madrileña: *Batalla de Lepanto*, está inspirado en un grabado del ya mencionado italiano Martino Rota, realizado poco tiempo después de la batalla, en donde es la Virgen del Rosario la que decide el combate. Cabe destacar, de nuevo el protagonismo de la Virgen del Rosario en otro lienzo anónimo ubicado en la de Iglesia de San Vicente Ferrer de Castellón, titulado *Lepanto* (figura 14), donde aparecen las dos flotas enfrentadas, con los cristianos a la derecha, con la nave real en primer plano, y los turcos a la izquierda. En lo alto podemos observar a la Virgen arrojando rosas a los navíos de la Liga Santa, y dardos contra sus enemigos infieles.



Fig. 12. *Il doge Sebastiano Venier, ammiraglio vincitore a Lepanto.*
Tintoretto, 1571. Kunsthistorisches Museum

Es de gran interés analítico, valorar cómo la batalla de Lepanto, fue un acontecimiento que se extendería artísticamente, con gran multitud de representaciones pictóricas sobre la contienda, realizadas por artistas



Fig. 13. *Don Juan de Austria, Sebastiano Venier y Marco Antonio Colonna.* Autoría desconocida, 1575. Kunsthistorisches Museum

Me gustaría realizar una breve mención, como referentes artísticos exteriores, a las representaciones leplantinas pintadas en los virreinos americanos. En el virreinato de La Nueva España, podemos encontrar dos representaciones ligadas a este contexto, realizadas por el artista español Andrés de

Concha³ en Oaxaca (figura 15). La composición pictórica es la misma en ambas obras, donde la mayor parte del espacio es ocupado por la Virgen abrazada al Niño, y enmarcada por las cuentas de un rosario (Mínguez, 2011: 268-269). A sus pies se sitúan el Papa y el Rey de España, acompañados de personajes de sus respectivas Cortes.

el contexto barroco. Su producción, caracterizada por su profundo carácter religioso, dada la composición de su clientela, pero posiblemente también por las propias convicciones del pintor, hombre devoto a juzgar por la capilla de la Cruz que mantuvo junto a su casa y para la que pintó con setenta y cinco años una de sus más afortunadas obras; titulada *San Pío V rezando por*



Fig. 14. *Lepanto*. Autoría desconocida, principios del siglo XVIII. Capilla del Rosario de la Iglesia de San Vicente Ferrer de Castellón

En el caso de Canarias, encontramos referentes de principios del siglo XVIII, con una obra realizada por el artista Cristóbal Hernández de Quintana, ubicada en la sacristía de la Iglesia de Santo Domingo en La Laguna. Este artista nacido en La Orotava, es uno de los mayores referentes del ámbito pictórico canario en

el triunfo de Lepanto (figura 16), representa la batalla en la lejanía resuelta con una pincelada vibrante pocas veces vista en su obra, caracterizada, al contrario, por la atención al dibujo, responsable de la apariencia arcaica de su pintura (Rodríguez González, 1985: 67-68).

Mencionar, como curiosidad, que existe un destacado y tradicional referente de carácter festivo, en la Librea de Valle de Guerra. La Librea, una fiesta de exaltación, en la que se honra a la patrona del Valle de Guerra, la Virgen del Rosario, y a los soldados canarios que participaron en la Batalla de Lepanto bajo mando del capitán Don Francisco Díaz Pimienta. Esta festividad, cuyos orígenes se remontan a 1615, se declaró

3. Una figura que además de pintor, fue un célebre escultor, ensamblador y arquitecto que se trasladó aproximadamente en el año 1568 a la Nueva España. Debido a su producción artística con ejemplos como el que aquí mostramos, es considerado uno de los mejores pintores del virreinato, con obras en varias catedrales mexicanas, incluyéndose la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.

Bien de Interés Cultural en 1982. En otros lugares de Canarias, como en el municipio de Barlovento en la isla de la Palma, también se lleva a cabo la celebración de dicha festividad, lo que nos indica, que dicho acontecimiento sigue presente en las tradiciones populares.



Fig. 15. *Virgen del Rosario*. Andrés de Concha, finales del siglo XVI. Ex-Convento de Santo Domingo, Yanhuitlán de México.

4. CONCLUSIONES

Tras habernos embarcado en esta pequeña aproximación a un acontecimiento histórico como el que se produjo en aguas del antiguo golfo de Lepanto aquel lejano octubre de 1571, y lo que este nos podía contar a través de sus imágenes y de su simbología, solo nos queda remarcar, el extenso instrumento de poder sociocultural y artístico en el que se convertiría esta batalla por la defensa de la cristiandad. Con un legado, no solamente cultural, como aquí hemos mencionado, y una herencia que llega tanto a viejos como a nuevos mundos, y que ha sobrevivido en el recuerdo durante

los siglos, manteniéndose hasta nuestra actualidad, en un recuerdo vivo para que no olvidemos lo que significó, para el imaginario católico de la sociedad occidental moderna.



Fig. 16. *San Pío V rezando por el triunfo de Lepanto*. Cristóbal Hernández de Quintana, 1723-1724. Iglesia de Santo Domingo en La Laguna

Haciendo una valoración completa, consideramos que la metodología que hemos utilizado para la realización de este artículo ha sido la idónea para un tema de estas características. Al tratarse de un tema tan rico por su contenido, lo más importante era, en primer lugar, establecer un contexto histórico-artístico preciso para comprender todo el desarrollo iconográfico posterior. Una vez conocidos antecedentes y consecuentes, se puede dar paso a analizar los distintos componentes socioculturales que envuelven a esta batalla y como, a través del arte, se fue transmitiendo a la sociedad desde su actualidad hasta en la que hoy nos encontramos, con un importante desarrollo, en el apartado dedicado a los

referentes artísticos internacionales, nacionales, y los pertenecientes al archipiélago canario. En resumen, una metodología estructurada, organizada y centrada en los puntos claves del tema principal.

Sin lugar a dudas podemos dar fe de la trascendencia que esta contienda (tanto por sus antecedentes y posteriores consecuencias para los diversos implicados, o mejor dicho, puntos de vista) tuvo para el estudio y la contemplativa de la Historia del Arte en la modernidad, debido a su extensión a todas las fuentes artísticas existentes en la época y cuya influencia se ha prolongado hasta aproximadamente finales del siglo XIX, de ahí nuestro interés por tratar un artículo sobre este tema y realizar una pequeña contribución a mantener la llama viva acerca de este acontecimiento.

BIBLIOGRAFÍA

García Cárcel, R. (Coord.). (2003): *Historia de España en los siglos XVI y XVII: La España de los Austrias*, Madrid, Cátedra.

Saavedra Fajardo, D. (1976): *Empresas políticas, 1640*, Madrid, Editora Nacional.

Mínguez, V. (2010). *Imágenes celestiales de la Casa de Austria* [Internet]. [cited 2021 Junio 6]. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3611984>

— (2011). *Iconografía de Lepanto. Arte, Propaganda y Representación simbólica de una monarquía universal y católica* [Internet]. [cited 2021 Junio 7]. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3741978>

Rivero Rodríguez, M. (2008): *La batalla de Lepanto. Cruzada, guerra santa e identidad confesional*, Madrid, Sílex.

Bicheno, H. (2005): *La batalla de Lepanto, 1571*, Barcelona, Ariel.

Edouard, S. (2007). *Argo, la galera real de Don Juan de Austria en Lepanto* [Internet]. [cited 2021 Junio 8]. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2510118>

Checa Cremades, F. (1992): *Felipe II mecenas de las artes*, Madrid, Nerea.

Marías Franco, F. (1997): *El Greco, biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea.

Rodríguez González, M. (1985): *El pintor Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725)*, Santa Cruz de Tenerife, Caja de Ahorros de Canarias.

LAS GENTES CANARIAS EN LA CRÓNICA PORTUGUESA DEL SIGLO XV DE GOMES EANES DE ZURARA

Laura Sabina González Carracedo
Universidad de La Laguna

RESUMEN

La *Crónica del Descubrimiento y Conquista de Guinea* de Gomes Eanes de Zurara (1452-1453) forma parte del abanico de crónicas producidas por la expansión portuguesa en el Atlántico, y ha sido una fuente histórica fundamental para el contexto canario. La presencia portuguesa desde los inicios del siglo XV, en particular en la isla de La Gomera, vinculada al negocio de la esclavitud, nos permite tomar esta fuente (a pesar de que el autor no fuera testigo ni tuviera contacto directo con las personas que describe), como ejemplo del discurso colonial representado en los testimonios que los portugueses expresaban para definir a los hombres y mujeres canarias, es decir, a su concepción del otro infiel. Proponemos un análisis con perspectiva de género, porque nos permite comprender cómo se observaba y juzgaba una sociedad cuya diferencia basada en el sexo podía ser radicalmente distinta a la de la cristiandad europea bajomedieval y moderna, lo que representan las palabras de Zurara referidas a las prácticas de amamantamiento de las madres canarias, a la desnudez cómo símbolo de pecado, a la sexualidad y al sistema de matrimonio.

PALABRAS CLAVE: Conquista de Canarias, Eanes de Zurara, crónicas portuguesas, discurso colonial.

ABSTRACT

The Chronicle of the Discovery and Conquest of Guinea by Gomes Eanes de Zurara (1452-1453) is part of the range of chronicles produced by the Portuguese expansion in the Atlantic. It has also been a fundamental historical source for the Canary Islands context. The Portuguese presence since the beginning of the 15th century, particularly on the island of La Gomera and linked to the slavery business, allows us to take this source (even though the author was not a direct witness) as an example of the colonial discourse represented in the testimonies that the Portuguese expressed to define the men and women of the Canary Islands, that is, their conception of the pagan other. We propose a gender perspective to the analysis of the text because it helps us to understand how a society was observed and judged, whose difference based on sex could be radically different from that of late medieval and modern European Christianity. Zurara's words referring to the breastfeeding practices of Canarian mothers, to nudity as a symbol of sin, to sexuality and to the marriage system are a representation of this fact.

KEY WORDS: Conquest of Canary Islands, Eanes de Zurara, Portuguese chronicles, colonial discourse

NEXO¹⁹
artículos

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

Nº 19, año 2023

pp. (35-43)

ISSN: 2341-0027Z

<https://doi.org/10.56029/NX1935>

Introducción

El texto del portugués Gomes Eanes de Zurara es el segundo más extenso que documenta a las islas Canarias y a sus habitantes en la primera mitad del siglo XV, después de la imprescindible crónica francesa de la conquista, conocida en la historiografía como *Le Canarien*. Las posibilidades de esta fuente no se han agotado de ninguna manera, debido a que aporta amplias descripciones sobre las costumbres y las condiciones geográficas de cada isla en los capítulos referidos a las mismas¹. Sin embargo, como sucede para la mayoría de las fuentes narrativas a las que tenemos acceso para estudiar la conquista y colonización de las islas, debemos partir de la premisa de que el autor no tenía como objetivo último legarnos estas descripciones, sino documentar el fenómeno histórico de la expansión portuguesa por el Atlántico y enaltecer la figura del Infante Enrique.

El interés aquí propuesto mediante el análisis discurso transmitido en este documento, no es tanto extraer esas descripciones, sino preguntarnos qué tipo de concepción se volcó sobre las habitantes de las islas por parte de los conquistadores portugueses, de qué manera y qué herramientas tenía un personaje histórico como Zurara para imaginar la alteridad, y si difiere de las representaciones y narraciones las personas canarias que aparecen en crónicas de autoría francesa o castellana. Pensamos que la inserción de la categoría histórica de género nos permite afinar el análisis, ya que, como veremos, el autor hace referencia a aspectos que tienen que ver con la diferencia entre los cuerpos masculinos y femeninos, así como valoraciones positivas o negativas con respecto a las mujeres según encajan o se alejan del ideal de mujer cristiana.

1. Cap. LXVIII. De cómo la carabela de Alvaro Gonçalves de Ataíde, la del Picanço y la otra de Tavira navegaron en conserva y de los canarios que capturaron; Cap. LXIX. Cómo capturaron a unos canarios que estaban bajo seguro; Cap. LXXIX. Que habla de la isla de Canaria y de su forma de vida; Cap. LXXX. Que habla de la isla de La Gomera; Cap. LXXXI. De la isla del Infierno o Tenerife; Cap. LXXXII. De la isla de La Palma; Cap. LXXXIV. Cómo el Infante don Enrique solicitó al Rey los derechos de Canaria; Cap. LXXXV. Como regresó la carabela de Álvaro de Ornelas y de los canarios que capturó; Cap. XCV. Cómo Antao Gonçalves fue a tomar posesión de la isla de Lanzarote en nombre del Infante.

En primer lugar, apuntaremos brevemente la cronología y la tradición manuscrita del texto, ampliamente estudiada en la profusa edición en castellano de Eduardo Aznar Vallejo, Dolores Corbella y Antonio Tejera (2012), a la que remitimos como referencia bibliográfica esencial para este tema. En segundo lugar, ocuparemos el ensayo con las noticias sobre el autor y sus fuentes, así como el contexto específico de las Islas Canarias en la cronología del texto. Tras estas valoraciones más externas, ocuparemos los últimos apartados con las citas concretas que se refieren a las canarias y canarios, para tratar finalmente de responder a la pregunta de la que partimos.

La crónica y sus ediciones

La historiografía ha datado tradicionalmente la fecha de composición del texto de Zurara en el año 1453, debido de que en la primera copia conservada en París se encuentra una carta fechada en ese año. Esta copia del original perdido con letra de la segunda mitad del siglo XV se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia, y es conocido como el *Manuscrito de París* (Aznar et al, 2012, p. 19). Sin embargo, otra hipótesis extendida es que la redacción última de la crónica fue una refundición de dos textos distintos, el *Livro dos Feitos do Infante*, redactado entre 1452 y 1453, y la primera parte de la *Crónica dos Feitos de Guiné*, realizada entre 1464 y 1468. Esa primera parte abarcaba las expediciones hasta 1447, mientras que la segunda parte de la crónica que Zurara quería realizar abarcaría las expediciones del Infante desde 1448 hasta su muerte en 1460, tal y como el propio autor indica². De este modo, al *Libro dos Feitos do Infante* corresponderían la carta dedicatoria y los capítulos I-VI y XCVII, y a la *Crónica dos Feitos de Guine* el resto (Aznar; Corbella y Tejera, 2012, p. 15).

La crónica fue reeditada y traducida en diferentes ocasiones. El interés que este texto tuvo para la historiografía canaria explica que Elías Serra Ráfols publicara algunos extractos en portugués desde la década de los cuarenta (Serra Ráfols, 1941, pp. 58-71). A pesar de que en castellano los capítulos referidos a Canarias

2. «Con el propósito de redactar otro libro que llegue hasta el final de los hechos del Infante» (cap. XCVI). Todas las citas de la crónica en castellano utilizadas en este texto pertenecen a la edición de Aznar; Corbella y Tejera, 2012, p. 296.

sí los encontramos extraídos en algunas publicaciones, la citada obra de Aznar, Corbella y Tejera (2012) es la primera traducción íntegra. A propósito de las ediciones en francés³, Ferdinand Denis añadió la traducción del capítulo XXV de la crónica de Guinea en *Chroniques chevaleresques de l'Espagne et du Portugal Suivies du Tisserand de Ségovie, drame du XVIIe siècle* (París 1839), así como contamos con la traducción de León Bourdon y Robert Ricard (Dakar, 1960) y la de León Bourdon y Jacques Paviot (París, 1994).

En cuanto a la tradición textual y su recepción, el manuscrito de Valentim Fernandes (1490) incluye pasajes de Zurara, así como el historiador portugués Joao de Barros a mediados del siglo XVI también pudo tener algún resumen o copias de la crónica, así como Bartolomé de las Casas en su *Historia de Indias* (1527-1547), quien critica el trato de Zurara hacia la esclavitud y la actitud del Infante Enrique, por lo que puede argumentarse que conocía su obra en profundidad. Del citado *Manuscrito de París* se sacaron dos copias posteriores, una en el s. XVII conservada en la Biblioteca de Madrid, conocida como ms. 2424; y otra del XVIII en la Biblioteca Nacional de Múnich, el Cod. Hispanus 102. (Aznar; Corbella y Tejera, 2012, p. 19).

Zurara, lector y testigo

Algunos autores sitúan el nacimiento de Gomes Eanes de Zurara en 1405 (Aznar, Corbella y Tejera, 2012, p. 16) y otros en 1410 (Barreto, 1989, p. 313), pero no hay acuerdo en ese dato. Sin embargo, si contamos con información que nos es más de utilidad para comprender su obra. Sabemos que fue historiador oficial de los reyes de Portugal, y continuó la crónica lusa perdida de Afonso Cerveira, la *História das Conquistas dos Portugueses pela Costa de África* (Aznar et. al, 2012, p. 18). Tal y como Zurara indica «hemos observado el texto de esa carta, inscripta en el libro primero que hizo Afonso Cerveira, y proseguimos esta historia sin tratar de copiarla» (cap. LXXXIV). El Rey Alfonso V lo nombró cronista real en 1451 y al año siguiente conservador

de la Biblioteca Real en el Palacio de Alcáçova (Aznar; Corbella y Tejera, 2012, p. 299, nota 4), por lo que su formación académica y su acceso a obras clásicas y relatos medievales, ya traducidas al portugués (Aznar, Corbella y Tejera, 2012, p. 16) debieron marcar su estilo de redacción y sus arquetipos literarios. Este escenario tuvo que permitirle tener el papel de lector de las obras referidas a las expediciones portuguesas, la información escrita y los mapas disponibles sobre los territorios y pueblos de la costa oeste africana, así como la propia crónica de Afonso Cerveira.

En este sentido, el contexto histórico general en el cual escribe el autor corresponde con las expediciones por el Atlántico sur iniciadas por Portugal desde la segunda década del siglo XV, tras el avance de Gil Eanes más allá del cabo Bojador en 1434 y las expediciones de Nuno Tristao, entre otras (Aznar, Corbella y Tejera, 2012, p.9). Estamos de acuerdo con los autores citados en que este contexto propició que la crónica de Zurara contenga elementos que pueden caracterizar a los inicios de la modernidad, como el «comercio de esclavos, capitalismo atlántico, germen del colonialismo, poder ibérico basado en dominio del mar y colonias de ultramar» (2012, p. 11), a lo que también podemos sumar la imposición de la concepción del género cristiano a unas poblaciones infieles, tomando prestado el concepto de colonialidad de género de María Lugones (2008).

A propósito de las fuentes de Zurara, en la propia crónica el autor nos indica que fue tanto lector como testigo, pero un testigo de la oralidad y no de los hechos, porque no participó en la expedición (Aznar; Corbella y Tejera, 2012, p. 10). Por un lado, sabemos que realizó una recopilación bibliográfica, en sus palabras «según he descubierto por escrituras antiguas», porque tenía acceso a esos diversos documentos de la Biblioteca Real (Pou Hernández, 2014). Por otro lado, nos indica que estuvo presente en la corte de Portugal y pudo interactuar con las personas canarias apresadas, aunque cabe la posibilidad de que resalte este hecho para argumentar que los portugueses trataban bien a los cautivos y no se excedían en las vejaciones: «Y yo, que esta historia reúno y ordeno, puedo ser testigo cierto de ello, pues estaba presente por casualidad en el reino de Algarve, en casa del príncipe, en la época en que estos canarios se encontraban allí; y vi cómo eran tratados» (cap. LXIX).

3. La ficha bibliográfica y de traducciones la encontramos en la página web de la Biblioteca Nacional de Francia, en la información correspondiente a uno de los manuscritos en portugués del s. XVII. Se puede consultar en <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc351766>. Para la lista de todas las traducciones en inglés, francés y italiano ver Aznar; Corbella y Tejera (2012, pp. 22-23).

De hecho, en esta escena se refiere a dos hombres habitantes de La Gomera (que llama capitanes) con los que negociaban y tenían como aliados para las capturas esclavistas en La Palma. Seguidamente, el autor indica que «creo que ese capitán, y algunos de los que vinieron con él, permanecieron en este reino hasta que terminaron sus vidas» (cap. LXIX). También podemos imaginar que hasta Portugal podían llegar intérpretes, que desde inicios del XV existían para cada una de las islas como se indica en *Le Canarien* (cap. XXXIV, edición de Aznar, et. al., 2006, p. 185) y que no solo eran hombres, sino también mujeres. Además, el autor también reconoce que es por las capturas esclavistas por lo que se conocen las costumbres de las gentes canarias: «desde el comienzo del mundo, estas tres islas nunca han sido conquistadas, a pesar de que se hayan cogido muchos hombres de ellas, por quienes se conocen casi todas las costumbres de su vida» (cap. LXXIX).

Como hemos visto, Zurara no estuvo presencialmente en las islas Canarias, pero tuvo información de su contexto por esas escrituras o por boca de los cautivos, intérpretes o capitanes gomeros. A propósito de ese contexto específico la narración nos sitúa entre los años 1442 y 1447 y el escenario particular va a ser en La Gomera, junto con las escenas de las incursiones a La Palma para realizar capturas esclavistas. Hay que tener en cuenta que en 1447 Hernán Peraza estableció un puesto permanente en La Gomera con apoyo de bando indígena, pero los portugueses ya tenían una frecuencia asidua con anterioridad en esa isla, por eso durante el episodio que narra Zurara debía existir una presencia continua en una parte de la isla y relaciones y negociaciones con hombres gomeros pertenecientes a las élites (llamados, según Zurara, Bruco y Piste en el capítulo LXVIII). Debemos entender que el cronista va a defender los intereses de la corona portuguesa sobre Canarias, por la histórica rivalidad con la castellana que se materializaba también en los pactos y relaciones con los nativos.

Las gentes canarias

Si aterrizamos en los datos concretos de la crónica sobre las mujeres y hombres de Canarias, podemos decir, citando a Aznar, Corbella y Tejera que «por primera vez un autor occidental se detiene a describir el África atlántica basándose en testimonios directos (...) a veces mostrando su admiración por aquellas

gentes y sus tradiciones, y justificando algunas de sus pautas culturales totalmente contrarias a los hábitos europeos» (2012, p. 11).

A nivel general, el autor portugués utiliza el etnónimo de canarios o gentes canarias, para referirse a las personas independientemente de la isla («capturar canarios de La Palma», cap. LXVIII). No extraña que Serra Ráfols ya llamara la atención en este hecho, indicando que Zurara «llama constantemente a los indígenas de cualquiera de las Islas, canarios, lo que no deja de producir confusión entre gomeros y palmeros» (Serra, 1941, p. 53).

Este uso es el mismo que encontramos en *Le Canarien*, texto que probablemente lo generalice, pero observamos que cambia en los manuscritos del siglo XVI, en los cuales se diferencian insularmente. Pero este etnónimo va a ir acompañado de otro adjetivo más descriptivo y cargado de significado, el de idólatras o infieles. Se trata de una diferencia que operaba en la alteridad medieval y se repite en los textos desde el siglo XIV al XVI. Si seguimos la tesis de Sergio Baucells Mesa (2013) para el caso concreto de la isla de Tenerife, es una terminología que refleja un proceso de antítesis, que posteriormente llega a la síntesis en los textos del XVII de las élites insulares.

De esta manera, las personas que se encuentra Zurara van a ser tratadas con una categoría de diferencia que opera en el occidente cristiano y que encontramos desde los inicios de la conquista normanda, a principios del siglo XV, y se prolonga a lo largo de las décadas de este. Los hombres y mujeres canarias, aparte de gentes, van a ser infieles, y con esta relación se justifican las empresas de conquista. En realidad, este binomio infiel-cristiano legitima cualquier tipo de incursión, porque opera una categoría que conlleva la necesaria evangelización y salvación de las almas, y recrea una continuidad de otros momentos históricos. Por ejemplo, Zurara opina del conquistador francés Juan de Bethencourt que «es hombre noble y católico, deseando rendir servicio a Dios y teniendo conocimiento de que estas islas eran de infieles, partió de su tierra con intención de conquistarlas» (cap. LXXIX). La empresa portuguesa, en manos de Enrique el Navegante y propiciada por la corona, se incluye entonces en esa lista de incursiones para la necesaria evangelización y conquista de las tierras de infieles, como parte de la tarea universal de las monarquías

y señores cristianos. Pero ante la realidad de las islas de Lanzarote, Fuerteventura y el Hierro en las cuáles «todos sus moradores son cristianos y celebran entre ellos oficios divinos, teniendo iglesias y sacerdotes» (cap. LXXIX) contraponen la de las islas que aún no han sido sometidas, y para ello se centra en las costumbres, o usos de las gentes, que le parecen desvariadas:

Y como me parecen muy desvariadas del uso de las gentes quiero hablar aquí un poco de ellas, para que aquellos que consiguieron del Señor gracia tan grande y se hallan fuera de tanta brutalidad, alaben al Señor por ello; y para que los que están situados en la santa ley de Cristo y por su amor hacia Él quisieran sufrir alguna escabrosidad de la vida, hagan un gran esfuerzo para poderlo soportar cuando menciono que estos son hombres y que con placer y tranquilidad pasan tan fuerte y ruda vida (cap. LXXIX).

Podemos decir que esta cita es el resumen de la visión del otro no cristiano, o lo que hemos llamado la categoría de infiel. Con el punto de mira puesto en las costumbres, el autor indica que todo aquello que se aleja de lo cristiano es desvariado, porque se aleja a su vez de la normalidad y se considera como brutal. Sin embargo, en otro momento de la narración Zurara justifica un acto de antropofagia realizado por los buenos cristianos, que para el caso de los infieles estaría censurado y se consideraría propio de la brutalidad y el mundo de lo bestial: «por lo que le sobrevino una escasez tan grande que pensaron que no les quedaría otro remedio que comerse a algún cautivo, porque de otra forma no sabían cómo podrían subsistir. Pero Dios quiso que antes que llegaran a ese extremo» (cap. LXXXV).

Por otro lado, la categoría de cristianos pasa a englobar a las gentes bautizadas, como se ha indicado, y por lo tanto es una forma de identificación en la que se integra a la población canaria y prima ante la diferencia de lugar de nacimiento (la condición de nativos). Es decir, lo cristiano se contraponen a lo infiel porque es un universalismo que acoge a los distintos reinos que, en su nombre, están llevando a cabo su expansión. Esto se ejemplifica en la escena de un desembarco a La Palma de capitanes portugueses con la ayuda de gomeros cristianizados: «los cristianos, tanto portugueses como los canarios, pudieron seguirlos» (cap. LXVIII).

Precisamente, van a ser los hombres de la Gomera los que tienen más intenciones de servirles (cap. LXVIII). Porque su condición de evangelizados y cristianos propicia la capacidad de negociación y diálogo. Los gomeros Bruco y Piste, que no dejan de ser hombres de pelea, se presentan como una ayuda esencial para ir a capturar a las gentes infieles de La Palma. Se valora positivamente el agradecimiento de los canarios de La Gomera al Infante don Enrique, incluso se indica que tienen una actitud más servil que otros señores y nobles cristianos. Esta escena también forma parte de la exaltación de la figura del Infante, la temática e impulso narrativo que da sentido a la crónica de Zurara en último término, pero también refleja la importancia de la conversión e integración de los canarios infieles en el discurso colonial.

Mujeres comunes y hombres de pelea

Para abordar este tema, en primer lugar, debemos tener en cuenta que el concepto de género (si lo entendemos como la percepción de las diferencias con respecto a los cuerpos sexuados) que manejaban los conquistadores portugueses debía ser radicalmente distinto en la sociedad canaria, y este texto forma parte del corpus que nos permite analizar cómo se fueron insertando estos cambios con respecto a la concepción de la diferencia sexual. Uno de los aspectos más ilustrativos en la crónica de Zurara, es que no solo se refiere a un binarismo entre hombre y mujer, algo que es de esperar en cualquiera de los discursos textuales del siglo XV, sino la división de las mujeres en otros dos grupos (mujeres comunes y mujeres seguras) que precisamente hacen que las personas de cada isla se acerquen más o menos a una humanidad cristiana, o bien a una brutalidad infiel.

Por un lado, los hombres de pelea son los que van a permitir al autor hacer un recuento demográfico. Debemos entender que se trata de hombres que están en edad de tomar armas, un dato demográfico que interesa a ojos de los portugueses para valorar la viabilidad de la conquista. En su concepción, solo serán los cuerpos con sexo masculino adultos los que pueden tomar armas para protagonizar episodios de lucha, y descartan de esta manera al resto de la población de la posibilidad de la agencia, a pesar de presentar excepcionalidades como el caso de las mujeres palmeras, como veremos. En el capítulo LXXIX el autor indica que

en Gran Canaria había 5000 hombres de pelea, en La Gomera 700, en Tenerife 6000 y en La Palma 500. En cuanto a las islas que ya habían sido controladas por los señores franceses, apunta que en Lanzarote había 60 en Fuerteventura 80 y en El Hierro solamente 12⁴.

Por otro lado, las mujeres aparecen contadas veces en el texto, y de ninguna manera sirven como punto de referencia demográfico. En general, el discurso textual las vincula a los episodios de capturas esclavistas, un hecho común al resto de crónicas de la conquista. Los cuerpos de sexo femenino son parte del botín de conquista, pero también se insiste en su papel cuando se vinculan con la crianza y la alimentación de infantes, así como en las prácticas que se han interpretados como rituales vinculados a las familias de la élite de Gran Canaria. Zurara se va a detener en la descripción pormenorizada del engorde de las mujeres y la forma en la que se realizaba el matrimonio, porque también son prácticas que pertenecen al mundo de los infieles.

De esta manera, la lucha, las armas y la negociación la ejemplifican los hombres, mientras que la obediencia, la crianza y la pasividad la ejemplifican las mujeres, resultando un binomio mujer-reproducción-pasividad / hombre-guerra- actividad.

Para ilustrar más aún esta concepción, el autor inicia casi todos los capítulos referidos a cada isla indicando como es el modo de lucha de los canarios y con qué tipo de armas se manejan los hombres de pelea. Sin embargo, también esa forma de lucha se relaciona con la brutalidad, por lo que aquí hay una intersección entre la diferencia de género y la diferencia cristiano-infiel. De esta manera, la forma de luchar es otro concepto de alteridad, ya que se considera que si no poseen armas sofisticadas están situados en una escala inferior:

La infinidad de piedras con las que los canarios atacan a sus enemigos; y son muy diestros y muy precisos en sus tiros; y difícilmente alguien los puede herir,

4. Las cifras que aporta la crónica de Zurara fueron debatidas por Álvarez Delgado (1981, p.52-53), atribuyendo a errores de cálculo de Zurara al trasladar estas cifras desde la crónica de Afonso Cerveria. En general, concluye que debía ser más población. Sin embargo, Álvarez Delgado se preguntaba para el caso de La Palma "la cifra de 500 hombres (¿guerreros o moradores?)" (1981, p. 52), lo que también podría ser un error de interpretación al considerar que los hombres de pelea representan al total de los moradores, y dejaría fuera al resto de la población masculina como femenina.

pues saben esquivar muy bien sus cuerpos de los golpes (...) y tienen otras armas muy concordantes con su brutal forma de vivir, es decir, unas lanzas largas, con cuernos afilados en las puntas, en lugar de hierro, y otros semejantes en los regatones. (cap. LXVIII)

En cuanto a esa pasividad, sin embargo, otros autores indican que las mujeres decidían, por ejemplo, cuando rompían los matrimonios en el caso de algunas islas. En sus *Memorias de los Reyes Católicos* (ca. 1495), Andrés Bernáldez indica que «E de los matrimonios, cada uno tenía su muger o mugeres; enpero por livianas causas, se partía el matrimonio, e ellos e ellas se comunicavan con quien querían» (Morales Padrón, p. 510). También encontramos en Lanzarote a mujeres que tenían un papel central y capacidad de acción en esas relaciones intersexuales en un sistema de poliandria, por lo que se deduce de *Le Canarien*, cap. LXXI: «la mayoría de ellas tiene tres maridos que sirven por meses, y el que la debe tener después los atiende durante todo el mes que la tiene el otro, y siempre hacen así, cada uno por turno» (Aznar et. al., 2006, p. 134). También son protagonistas en episodios de lucha en el caso de la isla de La Palma, como cita el propio Zurara al indicar que todos los habitantes, hombres y mujeres, son difíciles de capturar (cap. LXVIII), y como insisten los textos posteriores, como el de Gaspar Frutuoso (1590)⁵ y el atribuido por convención a Abreu Galindo (ca. 1632).

Quizá el caso de esta isla es la excepción que más llama la atención a la mayoría de los cronistas. Sin embargo, Zurara a su vez argumenta que los mozos y las mujeres son más débiles porque en el mismo capítulo expresa la prioridad de algunos portugueses para ir directamente a robar las ovejas y carneros porque «seguramente todos los que los cuidan son mozos y mujeres; y si los perseguimos es obligatorio que cojamos alguno». Esta cita es una prueba de que el autor presupone que los niños y las mujeres tienen menos capacidad de huida que los hombres, y por ello se les da más valor como cautivas. También nos permite conocer que la actividad de pastoreo era realizada por las mujeres y los jóvenes de la isla.

La crónica de Zurara contiene más citas relacionadas con los cuerpos femeninos en la que vale la

5. «Las mujeres de fieras, bravas y guerreras se tornaron mansas ovejas, afables y conversadoras» (edición de Serra; Régulo y Pestana, 1964, p. 29)

pena detenerse. Por ejemplo, el episodio de la razia a La Palma, en la que canarios de La Gomera acompañan a los portugueses para realizar las capturas esclavistas, culmina con lo siguiente: «Y así fue hecha en ese día una presa de XVII canarios, entre hombres y mujeres, entre las que había una que era de disparatada grandeza para ser una mujer y de la que decían que era una reina de una parte de la isla» (cap. LXVIII). De esta manera, cuando representa el botín diferencia el género, probablemente porque se venderán como esclavos en el sur de la península y los precios variarán según los cuerpos. Además, también se identifica el poder político de la mujer cautiva, lo que nos habla de la posible representación femenina en el poder de La Palma. Esta información la introduce con un «decían», por lo que debemos entender que, bien los canarios de La Gomera sirvieron como intérpretes (a pesar de que sabemos que cada isla tenía una lengua distinta, por *Le Canarien* en el cap. XXXIV, edición de Aznar et. al., 2006, p.185, y por Andrés Bernáldez en Morales Padrón, 1978, p. 509) o bien existía una tradición oral a mediados del siglo XV transmitida por los cautivos u otros conquistadores sobre la presencia de mujeres palmeras de la élite indígena.

Se ha señalado que se trata de una posible alusión a Francisca de Gazmira, pero en general, se recrea en el texto de Zurara una importancia de la mujer en sociedad palmera (Aznar; Corbella y Tejera, 2012, p. 89). Sin embargo, estas mujeres que son activas se relacionan con la masculinidad, y de alguna manera no encajan en esas categorías binarias y por eso causan estupor en la mirada cristiana.

Otra mirada negativa que se vuelca en el texto tiene que ver con los hábitos de lactancia de las mujeres. Zurara entiende que las mujeres de Gran Canaria son desagradables, porque alimentan a sus hijos de «forma asquerosa» por utilizar leche de cabra (cap. LXXIV). Esta opinión se relaciona también con la de los franceses para el caso de Lanzarote, que indican «en esta isla las mujeres no tienen leche en sus pechos y alimentan a sus hijos con la boca, y por eso generalmente tienen el labio inferior más alargado que el superior, lo que resulta muy desagradable» (cap. LXXI, en Aznar et. al, 2006, p.134).

Para el caso de las mujeres de Gran Canaria (cap. LXXIX) el autor reserva una descripción más larga. Indica que las mujeres vírgenes son entregadas a los guanartemes antes de casarse, una información que

aparece en los manuscritos que se refieren a la conquista de Gran Canaria, pero sin embargo no las considera como mujeres comunes, ni observa esa práctica como degenerada u ociosa, porque de alguna forma es parte de las prácticas de la élite y lo interpreta a los ojos cristianos bajo el concepto de derecho de pernada medieval. Es importante transcribir aquí las palabras que usa el autor:

Pero antes de que duerman con ellos, las engordan tanto con leche que hasta la piel se les surca, como en los higos, pues a las flacas no las consideran tan buenas como a las gordas, ya que dicen que a éstas se les alarga el vientre y pueden tener hermosos hijos. Y después de haberla engordado de esa manera, se la muestran desnuda a esos caballeros; y el que la quiere desflorar, dice al padre que está demasiado gorda; y entonces el padre o la madre le hacen entrar en el mar algunos días y cierto tiempo cada día; así la libran de esa excesiva gordura y luego la llevan al caballero; y a la corrompida la lleva el padre a su casa (cap. LXXIX).

Este es uno de los pasajes con más información del autor portugués sobre las mujeres canarias, y también uno de los más relevantes para este tema en las crónicas de la conquista. Como se indicaba, debemos suponer que son las pertenecientes a la élite, porque habla de «caballeros» y porque también alude en a un episodio del baño en el mar, el cual podemos relacionar con la información de otros textos sobre el apresamiento de una de las sobrinas del guanarteme, Temesoya, mientras se está bañando (*Lacunense*, cap. VI y cap. VIII, *Ovetense*, cap. VII en Morales Padrón, 1978). Zurara habla en nombre de los canarios, pero además de los canarios hombres, y toda la mirada que reproduce es masculina: los cuerpos se engordan para que sean gestantes y las mujeres no parecen tener capacidad de decisión. Sin embargo, es sugerente la mención de que son «el padre o la madre» los que las llevan a la mar, lo que si indica una capacidad de la mujer adulta y la relación la madre con sus hijas. Directamente después de este párrafo, el autor apunta la forma de lucha y pelea de los hombres que indicábamos más arriba, de nuevo en ese refuerzo de los binomios mujer-reproducción- pasividad / hombre-guerra- actividad.

Sin embargo, si hay una consideración que atraviesa tanto a las mujeres como a los hombres, así como a los habitantes de todas las islas en mayor o menor medida (cap. LXXIX y sobre todo para La Gomera en el cap. LXXX) y que se integra en las características que dan sentido al concepto de infiel, que tiene que ver con la desnudez. Esta es vista como la falta de vergüenza y del pudor cristiano y se valora negativamente.

Hay una última reflexión que debemos tener en cuenta. A pesar de que los «capitanes» canarios de La Gomera se habían exaltado por servir adecuadamente a la corona portuguesa, sin embargo, el relato de Zurara cambia cuando habla de sus costumbres, y es en este punto donde aparece la noción de mujeres comunes: «Las mujeres son casi comunes; y cuando uno va a visitar a otro, luego le da la mujer como agasajo; y miran mal a quien haga lo contrario; por eso, entre ellos no heredan los hijos sino los sobrinos, los hijos de sus hermanas» (cap. LXXX). Puede interpretarse bajo la concepción de la hospitalidad de lecho, pero también se saca la conclusión de que la herencia en esta isla se produce por vía femenina; es decir, de manera matrilineal. Interesa, sin embargo, que la noción de común puede ser peyorativa. El diccionario de Sebastián de Covarrubias (1611) nos dice que común es «lo que no es de ningún particular, y así dice el Proverbio. Lo que es común, es de ningún: y por ello las cosas de las Universidades suelen padecer, porque unos por otros se descuidan, y cuidado ajeno de pelo cuelga». Sin embargo, el mismo diccionario también añade otra acepción de común como «cosa ordinaria».

Esta opinión se refuerza, tanto por la descripción del carácter ocioso de la sociedad gomera⁶, pero sobre todo por su comparación con la situación en Tenerife, donde «los hombres son robustos y valientes; y tienen mujeres seguras, y viven más como hombres que algunos de los otros y pelean unos con otros, en lo que es todo su principal cuidado, y creen que hay Dios» (cap. LXXXI). Esta posesión de los hombres sobre las mujeres (según el diccionario de Covarrubias, «Seguro: el que está quieto y sin recelo») los sitúa más en la humanidad que en la brutalidad del caso de La Gomera, se valoran los aspectos de la masculinidad de la valentía

6. «La mayor parte del tiempo se lo pasan cantando y bailando, porque su vicio es divertirse sin trabajar. Y toda su felicidad la ponen en fornicar, ya que no tienen precepto de ley, solamente creen que hay Dios» (cap. LXXX).

y la robustez, a lo que se suma la supuesta conciencia monoteísta. De alguna manera, los hombres canarios de Tenerife, a pesar de ser infieles, tienen costumbres que les hacen más cristianos, y entre ellas la relación entre los sexos es primordial.

A modo de conclusión

La información que hemos localizado en la crónica de Gomes Eanes de Zurara nos permite concluir, en primer lugar, que las mujeres comunes de La Gomera no estarían cerca al concepto cristiano de familia para la concepción portuguesa, una institución clave para entender a la Europa Moderna. Igual que no estaría el matrimonio no monógamo, como en el caso de la poliandria de Lanzarote que aparece en la crónica francesa, porque la familia cristiana moderna se fundamenta en esa institución, basada en el control de la sexualidad femenina. No podemos decir que en las poblaciones que habitaban las islas operara esta distinción y esa norma, por lo que es un ejemplo de cómo se vuelca por vía colonial una determinada manera de entender la diferencia sexual, lo que encaja con la propuesta del género como categoría colonial defendida desde la teoría del feminismo decolonial.

En segundo lugar, si bien las mujeres comunes pueden responder a un sistema de relaciones sexuales no monogámicas, en el que las mujeres tuvieran capacidad de decisión, esto se juzga negativamente, mientras que el acceso sexual de los guanartemes a las mujeres de Gran Canaria no extraña tanto porque puede asemejarse a patrones europeos, por lo que también se inserta el concepto de pecado cristiano particularmente sobre los cuerpos femeninos para controlar la práctica sexual y el linaje. Frente a esto, las mujeres seguras de la isla de Tenerife son bajo la percepción de Zurara más asimilables a los patrones cristianos y sitúan más cerca de la humanidad a los habitantes de esta isla.

Por último, de esta obra también se deducen los acuerdos con los bandos de la isla de la Gomera, personificados en los personajes de Bruce y Piste, por lo que la negociación se produce con los hombres, lo que refuerza la diferencia sexual y las relaciones de poder entre conquistadores y conquistados, que dejó fuera y relegó a las mujeres canarias de esa interacción.

Bibliografía

- Álvarez Delgado, J. (1981), Instituciones políticas indígenas de la isla de Gran Canaria: el sabor". *Anuario de Estudios Atlánticos*, 27, pp. 27-70.
- Aznar, E., Corbella, D., Pico, B., Tejera, A. (2006), *Le Canarien, Retrato de dos mundos, I. Textos*, La Laguna, España, Instituto de Estudios Canarios.
- ., Tejera, A. (2012), *La crónica de Guinea. Un modelo de etnografía comparada*, Barcelona, España, Bellaterra.
- Baucells, S. (2013), *Aculturación y etnicidad. El proceso de interacción entre guanches y europeos (Siglos XIV-XVI)*, La Laguna, España, Instituto de Estudios Canarios.
- Covarrubias, S. (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, impresor del Rey. Recuperado de : <https://play.google.com/books/reader?id=K10MJdL7pGIC&pg=GBS.PP4&hl=es> [24/11/2022]
- Delgado, J. A. (1988), *Crónica del Descubrimiento y Conquista de Guinea y otros relatos*, La Orotava, España, Juan Antonio Delgado Luis.
- Fruitoso, G. (1964) [1590], *Las islas Canarias de "Saudades da Terra"*. Prólogo, traducción, glosario e índices por E. Serra, J. Régulo y S. Pestana, *Fontes Rerum Canariarum*, XII, La Laguna, España, Instituto de Estudios Canarios.
- Galindo, A. (1848) [1632], *Historia de la conquista de las siete islas de Gran Canaria*. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta, Litografía y Librería Isleña. Recuperado de en: <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/70784> [24/11/2022].
- Lugones, M. (2008), Colonialidad y género. *Revista Tabula Rasa*, 9, pp. 73-101.
- Morales, F., (1978), *Canarias: crónicas de su conquista. Transcripción, estudio y notas*. Las Palmas de Gran Canaria, España, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Pou, S. (2014), Reseña de La crónica de Guinea. Un modelo de etnografía comparada. *Anuario del instituto de estudios canarios*, 58, pp. 344-346.
- Serra, E. (1941), *Discurso inaugural del año académico 1941-1942: Los portugueses en Canarias*, La Laguna, España, Imprenta y librería Curbelo.

1975
XXIX

A TRAVÉS DE LA TINTA: UNA COMPARATIVA DE MERLÍN EN NOVELA Y CÓMIC

Roberto Umpiérrez Alonso
Universidad de La Laguna

Resumen: a través de la obra *Merlín*, de Enrique Alcatena y Robert Wood, revisaremos la creación de un cómic sustentada en la literatura, concretamente en la artúrica. Para el análisis nos centraremos en el retrato de Merlín y en la construcción que él mismo realiza de Stonehenge en el cómic y en varias novelas medievales.

Palabras clave: Merlín, literatura artúrica, Edad Media, cómic, filología

Abstract: *through the comic Merlin made by Enrique Alcatena and Robert Wood we will see how a comic is created thanks to literature, in this case the Arthurian literature. In this analysis we will focus in the comic's portrait of Merlin and in the building of Stonehenge by himself and in series of medieval novels.*

Keywords: *Merlin, Arthurian literature, Middle Ages, comic, philology*

NEXO¹⁹
artículos

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

Nº 19, año 2023

pp. (45-50)

<https://doi.org/10.56029/NX1945>

Merlín es un personaje que aparece a lo largo de los itinerarios del «mito artúrico» y que ha llegado hasta nuestra contemporaneidad, con lo que demuestra sus múltiples facetas llenas de interés para ser exploradas. Así, en el *Quijote*, aparece como un espectro de muerte que lidera una procesión fantasmal, mientras que, ya en nuestro tiempo, sus ecos lo han vestido de blanco en pos de ayudar a seres como los hobbits. En sus encarnaciones exhibe tanto aspectos diferentes como rasgos distintivos, y por ello, en el presente artículo, revisaremos las facetas que constituyen al mago centrándonos en una obra de nuestro tiempo: *Merlín*, de Robin Wood y Enrique Alcatena, que acompañaremos, en un intento por ofrecer una mejor comparativa, de un elaborado corpus con fragmentos extraídos de obras que abarca desde el siglo XII hasta el siglo XV.

El primer concepto al que atenderemos será el de mito artúrico. En él se aglutinan personajes y sucesos que giran en torno a la corte del rey Arturo, Camelot: Lanzarote, Ginebra, Gawain... Y cuya característica más prominente es su capacidad para amalgamar personajes —como el ya nombrado Lanzarote, que fue una creación del escritor francés Chrétien de Troyes; o Tristán, que también fue asimilado como un caballero artúrico más—. A este mito se le conoce también como «materia de Bretaña» —una de las «materias» de la Edad Media, junto a la de Francia y la de Roma, constituidas por ciclos épicos como el carolingio y el de Troya, respectivamente— ya que las obras suelen localizarse en el territorio de las islas británicas¹, y también porque conforma el estrato que más adelante se utilizará para conformar una identidad territorial.

1. Incidimos en el hecho de que necesariamente no se escriben en estos territorios. El mismo Chrétien de Troyes es el caso más claro.

Pese a esa anexión identitaria, que podría pensarse necesita de un cierto estatismo para su correcta formación y continuidad, encontramos en esta materia de Bretaña múltiples cambios tanto en la presencia como en la ausencia de personajes, así como también en su constitución. Cambios que no son más que una consecuencia natural de la longevidad del mito, y que muta no solo a los miembros de la Tabla Redonda, sino que también provoca su evolución. Por ejemplo, Arturo Pendragón exhibe una postura de rey idealizado, cuya base reside en su capacidad de impartir justicia y dar riquezas² a sus vasallos, como también en la de ejercer de figura paterna, pero también, en otros momentos del ciclo, asume la función de un «Herodes británico» que busca acabar con la amenaza de su hijo Mordred a costa de sacrificar a todos los neonatos de su mismo rango de edad.

Con esta diversidad de representaciones en mente decidimos escoger como materia de análisis el cómic *Merlín*, cuyo guion recayó en Robin Wood y el dibujo en Enrique Alcatena. Publicado originalmente en 1993 en una serie de nueve cómics, se reeditó para España en 2014 en formato integral por la editorial ECC. En esta obra se explora una visión sobre los hechos del reinado de Arturo desde la perspectiva del mago, tal y como sucedía en otras obras medievales que narraban su vida³; sin embargo, a diferencia de estas, la acción comienza con un Merlín ya adulto. El cómic ilustra la mayor parte de su vida, desde que realiza el monumento de Stonehenge, en época de Uther Pandragón, hasta su encierro a manos de Nimue. Para los propósitos de este artículo centraremos el foco en las primeras páginas de la obra, en las que aparece la imagen de la construcción de Stonehenge y se presenta a la vez la figura del mago.

En lo que se refiere al comienzo del cómic, las cinco primeras páginas narran un pequeño contexto de las islas británicas mediante el uso de una ilustración a página entera, sin divisiones, y también con el uso

de pequeñas cartelas o cartuchos de texto. Mostramos como ejemplo la cuarta página.



Esta imagen surge como punto de unión con el contenido de las anteriores: en aquellas se mostraba primero una escena de un culto cristiano, con asistentes que llevan coronas, dispuestos de forma vertical, en contraposición a la siguiente, donde los fieles de la primera aparecen de espaldas, completamente de negro, en la zona inferior del polo. En la superior, más alejado y bañado de luz, reposa una escultura. Por el contrario, en la siguiente página solo aparecen árboles con varios pares de ojos brillantes en la oscuridad y un breve texto: «... Britania, la cual los viejos dioses se resistían a abandonar...». De esta forma se crea un contraste entre lo divino —allá donde había espacios geométricos, muros lisos y presencia de luz— y lo profano —la profunda oscuridad del bosque, y las criaturas sobrenaturales que lo pueblan⁴— que acaban convergiendo en la página que hemos extraído del

2. «En la convención poética, la primera virtud de todo señor es la generosidad para con sus hombres, a los que constantemente ha de obsequiar con armas y joyas. De sus guerreros se exige a cambio que en todo momento, particularmente en caso de guerra, le asistan y apoyen con una fidelidad incondicional. No hay mayor deshonor para un vasallo que sobrevivir a su señor en una batalla, si no logra vengarle, y venganza exige también la muerte de cualquier otro miembro del clan, a no ser que se la salde satisfactoriamente mediante una compensación económica (Lerate y Lerate 1999, 10)».

3. Como en los casos de *Historia de Merlín* y *El baladro del sabio Merlín*.

4. El bosque representa ese gran agente divisor entre lo cotidiano y lo sobrenatural en la mentalidad medieval.

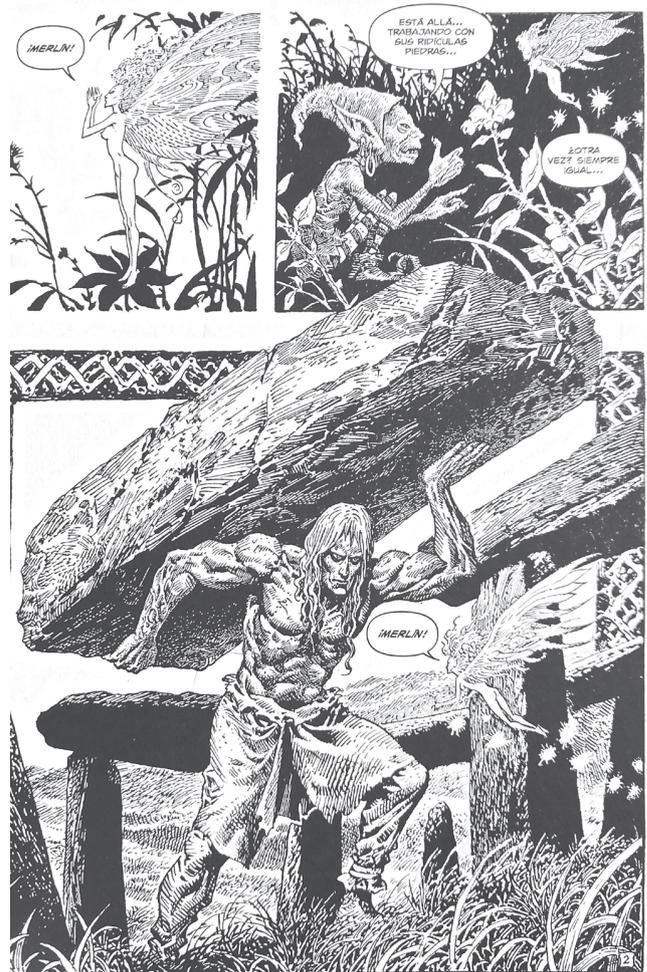
cómic, y que resume en breves notas la naturaleza de Britania y de Merlín: «... Britania, que tenía en un oscuro hechicero, hijo de mujer y demonio⁵, vagabundo entre las tierras de los mortales y las de las hadas, a su inquietante protector...». En esta ilustración, la persona lectora interpreta la imagen de Merlín gracias a una serie de recursos que se encuentran a lo largo de la página, además de contar con el contexto de lo que ha leído y conoce sobre el mago: el fondo está compuesto de tramas —negras—, con un decorado de tema celta que entrelaza la escena de en medio, una figura de facciones desconocidas, a contraluz, que da la espalda a unos monolitos en la distancia. Sus ojos son los mismos que los de los seres del bosque, por lo que puede apreciarse la presencia de lo desconocido en esta figura. Este último motivo se refuerza en la siguiente página y su primera viñeta, la división rectangular y pequeña que da comienzo a la aparición de Merlín: un cuervo sobrevuela una cartela de texto que presenta daños en sus extremos, encima de un campo negro con un árbol solitario a la izquierda.



5. La filacteria une el personaje del cómic a lo que mencionan varias obras de la literatura artúrica sobre el origen del mago, como es el caso del *Baladro del Sabio Merlín* (1498, 34): «Algunos quisieron decir que a diablo no fue dado tal poder, pero que lo hizo de esta manera: que este diablo fue a una casa donde dormía uno con su mujer, y tomó de aquella materia espermática y de improviso la trajo a la doncella y se la puso en aquel lugar generativo, y que incitó a la doncella durmiendo a aquel acto carnal y así se engendró Merlín; [...] recuenta (el Vicencio) que fue este Merlín engendrado por el diablo; y haciendo mención de su vida y hechos le nombra profeta por la gracia que Dios le quiso dar» En la misma página de la obra también menciona que hay diversos escritores que escriben cosas variadas sobre el nacimiento de Merlín: «Así mismo otros muchos historiadores escriben cosas maravillosas, tanto del nacimiento como de la vida de este profeta Merlín».

Resaltamos varias palabras del texto como conceptos clave que ayudan a comprender la obra en su generalidad: «tiempo mejor», «no existía el temor», y «desintegrarse». Palabras y frases que evocan reminiscencias de lo que refería Mircea Eliade (1972) con el concepto del *illo tempore*, «en aquel tiempo», y que evoca una tradición que, en muchas culturas, se ha manifestado como el recuerdo de una época dorada de la humanidad. Y que, en el caso que nos concierne, se usa como recurso para describir un contexto anterior a los acontecimientos que están sucediendo en la acción. Es, en otras palabras, la contraposición de una situación idílica con la de una época teñida de melancolía, y de esta manera relacionamos el contenido en nuestra mente para asociarlo a la perspectiva de un futuro difícil en la trayectoria de las islas, como también de Merlín.

En la página siguiente tiene lugar el primer encuentro con Merlín, que es a la vez el núcleo de nuestro artículo.



La página está dividida en tres viñetas: dos superiores, dedicadas a dos criaturas del bosque, y la tercera a Merlín, que ocupa la mayor parte de la página. La unidad de las viñetas se mantiene con diversos recursos, como el diálogo, pues los personajes hablan sobre el mismo sujeto y lo introducen con el tema de los monolitos⁶. A través de la imagen también se enlazan las viñetas con los fondos de plantas y flores que envuelven a las criaturas mágicas, junto con el monolito que transporta el mago, que se introduce en la segunda viñeta y lleva los ojos de la persona que observa hasta la cara de Merlín. Se presenta al personaje en una viñeta encuadrada por motivos angulados, sosteniendo una piedra como las que lo rodean a través de una pendiente⁷. Es joven, no viste con una túnica en estos momentos, y por ello puede verse que su cuerpo está limpio a excepción del sudor; como otros aspectos interesantes del retrato de este Merlín hallamos que posee una gran musculatura, además de una completa ausencia de vello corporal. En una vista general, esta viñeta reúne diversos aspectos relevantes para nuestro estudio: la construcción *motu proprio* de Stonehenge y el aspecto físico del mago. A continuación compararemos esta encarnación con otras de la literatura artúrica.

En lo que concierne a su aspecto físico, una de las primeras características a destacar es el no tener el cuerpo cubierto de pelo, de manera que recuerde a su origen demoniaco, tal y como sucede en otras obras artúricas:

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

Un caso similar es el Merlín de *Historia de Merlín*:

«De esta forma se quedó durante algún tiempo en la torre, los jueces le hacían llegar todo

6. El duende califica el esfuerzo de Merlín de «ridículo», y la actitud de la hada corrobora lo que ha hablado. Así se caracteriza al personaje con una pequeña intervención en los primeros momentos.

7. Podría representar la imagen de un Sísifo artúrico.

lo que necesitaba y se lo llevaban: permaneció allí hasta que tuvo el hijo, tal como Dios quiso [...] De este modo nació; cuando las mujeres lo recibieron, sintieron un gran miedo, pues era más peludo y tenía más vello que ningún niño de los que habían visto; se lo mostraron a su madre, que al verlo se santiguó, diciendo:

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

En el caso de *El mago Merlín*, el aspecto del niño se traslada a uno más agradable, lejos de cualquier rastro diabólico:

«La joven fue encerrada cuidadosamente [...] En el plazo normal, la prisionera trajo al mundo a un niño, de una fuerza y de un tamaño extraordinario, de aspecto bastante agradable, puesto que tenía los ojos de un verde esmeralda y de un brillo cuyo resplandor no podía sostenerse.

La madre sentía al verlo un placer que no podía definir, lo estrechaba entre sus brazos con una increíble ternura» (Boron 1999, 21).

De entre las tres fuentes mostradas⁸, el aspecto del mago conserva la capacidad para asustar a quienes lo veían en dos de los casos, mientras que en el tercero se acerca más a la forma de ilustrar el personaje en el cómic de Alcatena y Wood. Es cierto también que debe tenerse en cuenta el retrato que se hace de él y que se acerca a lo que se acostumbra en los cómics de superhéroes de las grandes editoriales, por mucho que nuestro mago sea «de una fuerza y de un tamaño extraordinario, de aspecto bastante agradable» como era en el caso de la obra de Boron. Por último, es importante que se resalte su capacidad para cambiar de forma a voluntad, por lo que su cuerpo no tiene una apariencia uniforme.

A continuación veremos el otro punto de comparativa: la construcción de los monolitos. En el

8. En otras obras medievales donde aparece Merlín, como en *Historia de los reyes de Britania* y *La muerte d' Arthur*, no aparecen estos fragmentos porque se introduce la acción tiempo después del nacimiento del mago, como en el caso de la primera obra —cuando lo envían a la corte de Vortegirn para relatar el futuro— o en la segunda, que empieza la narración con la búsqueda de Merlín ya adulto. Su aspecto varía conforme lo necesite para engañar a su entorno.

cómic es Merlín quien la lleva a cabo con sus propias manos —presumiblemente sin magia—, pero en las novelas se menciona que lo consigue mediante sus «artes»:

«—Juraste, y yo prometí, que haríamos una cosa que permanecería mientras existiera el mundo; cumple tu juramento y yo cumpliré mi palabra.

—Dime qué puedo hacer y lo haré con gusto.

—*Emprende algo que no se sepa y de lo que se hable siempre.*

—Así lo haré.

—Envía entonces por unas grandes piedras que hay en Irlanda: manda dos barcos que las traigan, y en cuanto estén aquí, yo las pondré de pie. Iré para indicarles cuáles son y que las traiga» (Alvar 2019, 97).

Después de ver las piedras que mencionaba Merlín, el rey niega cualquier posibilidad de traerlas por sus grandes dimensiones, por lo que todo queda en manos del mago:

«Entonces hizo que las piedras llegaran de Irlanda mediante artes, y aún están en el cementerio de Salesbieres. Al llegar, el rey fue a verlas junto con todo su pueblo, por lo extraordinario que resultaba. Cuando estuvieron ante ellas, dijeron que entre todo el mundo no podrían mover una y se preguntaban sorprendidos cómo pudo hacerlas llegar, pues nadie lo había visto ni sabido. Merlín pidió que las levantaran en pie, pues estarían mejor derechas que tumbadas. El rey le contesta nadie, sino Dios, podría hacerlo [...]

De tal forma Merlín hizo enderezar las piedras que aún están en el cementerio de Salesbieres y permanecerán allí mientras dure el mundo. Así quedó el asunto» (Alvar 2019, 98).

En el texto marcamos con cursiva un fragmento que resume el carácter misterioso de Merlín, y que conecta con lo que se ve en la siguiente página del cómic, con el diálogo de Merlín y el hada: «No me interesa la lógica, Banharim. Me gusta sembrar misterios»; a lo que el hada le responde: «Tú estás loco, lo cual es lógico. Tu padre fue un duende negro. Eso es suficiente».



Como último punto de este artículo resaltaremos, de forma breve, una recapitulación de la comparativa entre las diferentes obras que hemos propuesto:

En *Merlín*, de Alcatena y Wood, el relato comienza con un sujeto joven, fuerte y de un carácter misterioso. Su aspecto físico difiere del de varias novelas medievales sobre el personaje —un detalle a tener en cuenta es el de su arte mágica para transformarse a voluntad—, y en lo relativo al episodio de los monolitos, donde también se suceden diferencias en su tratamiento. En esto último es especialmente interesante enlazarlo con el concepto de la narrativa anti-natural o no natural de Rick Carson (2011): lo natural en la narrativa se define como aquella que discurre por acontecimientos asumibles, es aquello que se identifica como posible en nuestra realidad. Por el contrario, las narrativas no naturales son aquellas en las que suceden cambios de la realidad que no son parte de la nuestra, es un traspaso de contenido que no podemos entender y que ocurre naturalmente. En el caso del cómic que nos ocupa, nos referimos al cambio de contenido que se produce entre la imagen del Merlín con toga que aparece en la primera

imagen —como también sucede en la imagen mental popular del mago— y la tercera. Un cambio que, sobre todo, queda patente en el método utilizado para erigir los monolitos, pues parece todo lo contrario a lo que definimos como «magia». Sobre este último aspecto también debe tenerse en cuenta que este personaje mantiene un envejecimiento progresivo y natural a lo largo del cómic, y como se ha comentado en líneas anteriores, no utiliza ningún medio mágico para cambiar su aspecto, como haría el Merlín del *Baladro*, por ejemplo. Entendemos que los autores prefirieron un enfoque más realista en detrimento de lo mágico⁹, como se muestra en la primera aparición que hemos descrito y comparado. Además, en aquellos casos donde se menciona la magia, esta ocurre en segundo plano. Es por estos puntos que asociamos la imagen del mago a aquella que acompaña a la descrita por Malory en *La muerte d' Arthur*: su cercanía al realismo produce un Merlín que utiliza la magia en contadas ocasiones y favorece claramente su capacidad de oráculo. La obra de Wood y Alcatena crea un protagonista que prosigue esta línea y ofrece una imagen del mago en una juventud llena de vigor y un envejecimiento melancólico por el futuro que observa. Aspectos todos ellos que nos llevan a concluir que la obra utiliza las diferentes fuentes del mito para crear una imagen nueva del mago, con facetas que exploran más las obras posteriores, como la del mago que teme por la estabilidad del reino.

9. Con ello no nos referimos a un Merlín sin poderes, sino que se reduce su capacidad mágica a otros recursos como el de predecir el futuro.

Bibliografía

- Alvar, C. (2019), *Historia de Merlín*. Madrid: Siruela.
- Anónimo. (2007), *El baladro del sabio Merlín*. Madrid: Miraguano.
- Boron, R. (1996), *El mago Merlín*. (Violeta García Santiago, Trad.) Barcelona: Edicomunicación.
- Eliade, M. (1972), *El mito del eterno retorno*. (R. Anaya, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Gual, C. G. (2018), *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lerate, Luis; Jesús Lerate. (1999), *Beowulf y otros poemas anglosajones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lida de Malkiel, M. R. (1967), Arthurian Literature in Spain and Portugal. En R. S. Loomis, *Arthurian Literature in the Middle Ages* (págs. 406-418). Londres: Oxford University Press.
- Loomis, R. S. (1967), *Arthurian Literature in the Middle Ages*. Londres: Oxford University Press.
- Malory, T. (1982), *Chronicles of King Arthur*. Londres, Reino Unido: The Folio Society.
- Monmouth, G. (2017), *Historia de los reyes de Britania*. (L. A. Prado, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.

CROSSROADS: INTERSECCIONES E INTERSECCIONALIDADES

José Luis Panea

Universidad de Castilla-La Mancha / Universidad de Salamanca

Datos de la exposición:

Autor: VV. AA.

Título: *Crossroads: intersecciones e interseccionalidades*

Ubicación: Sala Edificio Iberia, Delegación Provincial de Educación, Cultura y Deportes de Cuenca (Cuenca)

Del 7 al 26 de junio de 2022

NEXC¹⁹
Reseña

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

Nº 19, año 2023

pp. (51-55)

ISSN: 2341-0027

<https://doi.org/10.56029/NX1951>

Toda intersección supone un punto de encuentro, un cruce, puede que hasta un choque, entre dos o más elementos coincidentes en un mismo espacio-tiempo. Una breve (y hasta obvia) definición que puede resultarnos válida para entender la dimensión dialógica de la propia práctica artística en tanto práctica simbólica y, por tanto, comunicativa —aunque el arte no se agote en el mero intercambio informacional—. Podríamos decir, incluso, que la «intersección» engarza, a nivel terminológico, con la «interseccionalidad», concepto elaborado por la abogada y teórica Kimberlé Crenshaw, muy apropiado a la hora de pensar nuestra cultura y que nos conecta con el «tipo» de arte que inspira este proyecto: ese arte feminista que, desde hace décadas, trabaja precisamente por alejarse de una esencialización nociva que termina recluyendo sus producciones en el marco de lo esperado y lo esperable, principalmente por aquello que se vino a denominar, con Guy Debord, «sociedad del espectáculo» —hoy «tardocapitalismo», «capitalismo de ficción», «cognitivo» o «afectivo»—; producciones que se reducen a una autoejecutada diferenciación para su posterior fetichización y, en definitiva, capitalización.

Probablemente este es el problema al que pretende retar la presente muestra, que surge de una conversación —nuevamente, un diálogo— y de una voluntad propiamente interseccional, aunando voces a menudo subalternas en un mismo espacio que catalice la expresión de sus diferencias, no subsumiéndolas en un todo homogeneizante, sino uniéndolas precisamente *por* esas mismas diferencias. Esta perspectiva, que se inspira claramente en el pensamiento de la filósofa Teresa Oñate, consigue reunir un conjunto plural de trabajos que transitan el vídeo, la pintura o la escultura. Un conjunto a veces disonante e incluso disperso en algún punto, pero que tiene como motivo principal tratar el que se ha consolidado como el gran «tema de nuestro tiempo», siguiendo aquí a José Ortega y Gasset en su debate con Eugenio Trías. En este punto somos capaces de concebir la experiencia de la migración, del traslado, de la añoranza, de la «nostalgia de hogar», pero sin el romanticismo fácil de la alusión al arraigo o la pérdida de raíces (*¿extravío radical?*), ya que el ser humano, en esencia, se define precisamente por su errancia, su itinerancia. Por eso se las arregla como puede... intentando habitar.



Fig. 1. Vista de la exposición *Crossroads: intersecciones e interseccionalidades*.

Dado que el contexto de la migración se encuentra tan ligado al ámbito de la economía y el trabajo, no podemos eludir la división de roles asumidos en base a la diferencia sexual transmitidos históricamente a dicha esfera, por ello es inevitable expresar cómo, de

este modo, el género se incardina en la problemática. Dicho esto, somos capaces de conectar la temática con la violencia estructural, sistémica, histórica, hacia la mujer, materializada, por ejemplo, en la precariedad laboral o la explotación sexual. Pero a la que también

se ha reaccionado creando contra-imaginarios, vías de reconexión subversivas con el propio cuerpo, más allá de los cánones de una sociedad heteropatriarcal que agoniza (y que precisamente por ello hace uso de una desesperada vehemencia, condenándonos a soportar sus más invasivos estertores). Siguiendo la apuesta interseccional que aquí nos une, no solo el sexo o la etnicidad y la nacionalidad, sino también la edad, la clase social, e incluso la salud, están presentes en estos trabajos, pues también todos estos temas definen aquello que denominamos «identidad».

La selección de las piezas consigue así dar cuenta de la interconexión de todas estas temáticas, resistiéndose a una catalogación fácil. Se pueden observar, del mismo modo, un conjunto de diferencias generacionales que hacen de esta una muestra capaz de proponer ópticas diversas. A las artistas nacidas en torno a los ochenta y principios de los noventa, como la propia AnaMaria Cobuleanu —comisaria del proyecto—, Agata Stępień, Melissa Corbett, Lin Zhou, Greta Hammond, Pamela Pazmiño Vernaza, Anna Maria Kasprzak, Esperanza Vaz o Tzu-Han Hung, se suman autoras de generaciones anteriores como Keiko Matakí, Claudia Amay, Mihaela Romana Preoteasa y Alina Nutiu; pero también propuestas de jóvenes creadoras nacidas en los albores del nuevo milenio, muchas de ellas estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (Universidad de Castilla-La Mancha), como Olha Prokopyk, María Isabel Vilcapoma Arone, Verónica Padovano, Ana María Gabriela Cosac o Carolina Armúa Crivellini.

Entre los temas esbozados podemos ver, primeramente, esculturas que remiten al cuerpo femenino, a su cosificación y vulnerabilidad, pero también a la afirmación de su diferencia. Es el caso de las piezas de Mihaela Romana Preoteasa y Carolina Armúa Crivellini, que, a escala humana, nos colocan en una relación muy visceral —y hasta abyecta por cuanto sugieren una inquietante identificación— con los cuerpos que representan. Por otro lado, las esculturas en pequeño formato de María Vilcapoma Arone, AnaMaria Cobuleanu y Olha Prokopyk adquieren un viso más ambiguo, pues señalan a un cuerpo, pero fragmentado, que desde las sugerencias de sus formas solo consigue ser evocado —lo que se refuerza al enmarcarse en las vitrinas que les dan cobijo—. También constatamos estas relaciones en la poética

de los dibujos, que recorren espacios a menudo velados del entorno doméstico, tanto en Claudia Amay y Lin Zhou; y quizás, de un modo mucho más narrativo, en el dibujo sobre lona de la artista polaca Anna Maria Kasprzak, que nos retrotrae a una escena familiar, a una conversación cotidiana, aparentemente intrascendente, del día a día. Encontramos, en este sentido, alusiones a las relaciones familiares, pero ya desde la fotografía o el vídeo, como es el caso de la maternidad representada por Agata Stępień, o los roles de género plasmados en el *found footage* de la pieza audiovisual de Pamela Pazmiño, mostrando sus violencias. Así mismo, la relación entre memoria familiar y extranjería resulta en este punto especialmente particular, algo que podemos comprobar en la instalación fotográfica de Ana María Gabriela Cosac, que trata el tema de la autobiografía. La manipulación *a posteriori* que la artista realiza de las instantáneas familiares tomadas en su lugar de origen —Rumanía— nos lleva a pensar en la fragilidad de la memoria, con todas sus ambigüedades.

En otro orden de cosas, podemos acercarnos también a un conjunto de piezas que tratan la atención a la naturaleza y al entorno que habitamos. En este sentido destacan las instalaciones de Keiko Matakí, quien traslada a la espectadora a una suerte de constelación utópica de formas circulares que se postulan prestas a ser habitadas, o la de Melissa Corbett, quien alude al impacto del cambio climático y la contaminación sobre la fauna de su país, Australia. También desde una perspectiva más contemplativa, aunque no por ello menos crítica, encontramos los pequeños oasis urbanos que recrea la argentina Greta Hammond desde el grabado y la pintura.

Por último, otra de las cuestiones más presentes en nuestra contemporaneidad es la relativa a las tecnologías de la información, y con ella la posición de los cuerpos en este espacio de relativa virtualidad. En un claro intento de reconexión con nuestra materialidad, así como con las relaciones interpersonales que nos definen, tenemos la *performance* registrada en vídeo de Tzu-Han Hung —procedente de Taiwán—, donde diversos cuerpos interactúan al margen de las convenciones sociales. Su obra es una clara llamada a la experimentación más allá de las estrategias de mediación comunicacionales, tan presentes en la actualidad. Desde una óptica parecida,

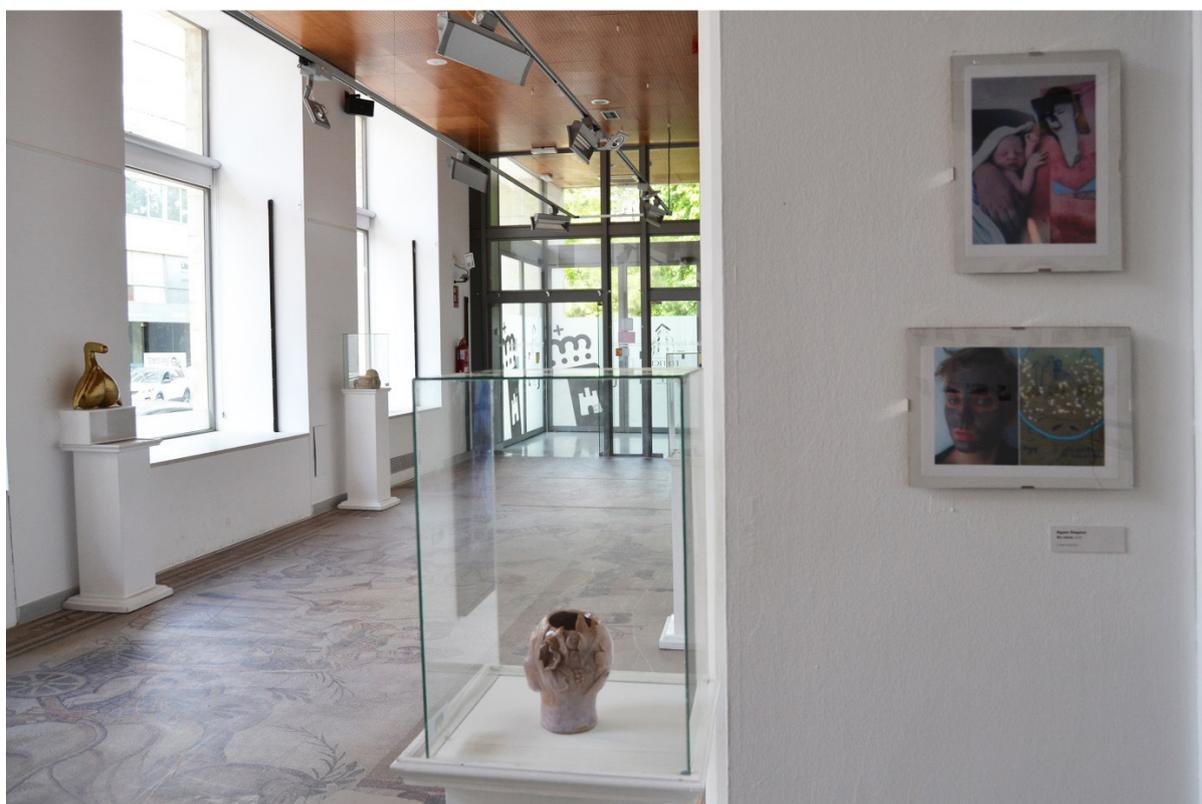


Fig. 2. Vista de la exposición *Crossroads: intersecciones e interseccionalidades*.

contraponiendo lo humano y la técnica, pero en un medio distinto, destacamos las ilustraciones digitales de Alina Nutiu y Verónica Padovano.

Como podemos inferir de todas las propuestas mencionadas, en este diálogo coral y polifónico nos encontramos con versiones muy diversas de lo que significa ser mujer en un «espacio otro», en una tierra extranjera. Más allá de caer en un recurrente esencialismo, todas estas obras prefieren aludir a la experiencia íntima y concreta, cotidiana, que a generalizaciones

abstractas. Finalmente, teniendo en cuenta dicho diferenciando en una exposición comisariada, de hecho, por una «mujer extranjera», como es AnaMaria Cobuleanu, nos damos cuenta de la enorme potencialidad de todo cuanto aquí se está debatiendo. Creemos que este ya es un logro, pero también es, a la vez, un punto de partida, una línea de fuga que nos permite pensar, imaginar, crear un tipo de encuentro con la alteridad no mediado por la desmesurada violencia que tristemente se ha hecho tan cotidiana —naturalizándose— en nuestro día a día.

La exposición ha sido posible gracias al apoyo de la Diputación de Cuenca, la Sala Edificio Iberia, la Delegación Provincial de Educación, Cultura y Deportes (JCCM) y a la Asociación hispano-rumana de la provincia de Cuenca.

1975
XXIX

LA BITÁCORA DE CARRIAZO

Noelia Lorenzo

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Datos de la página web:

Autor: José-Ramón Carriazo.

Título: *La bitácora de Carriazo*

Dirección: <https://carriazo.hypotheses.org/>

NEXC¹⁹
Reseña

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

Nº 19, año 2023

pp. (57-58)

ISSN: 2341-0027

<https://doi.org/10.56029/NX1957>

Existe un buen número de libros y artículos que nos pueden orientar sobre disciplinas relacionadas con la lengua que, por una u otra razón, no tienen presencia en los currículos de la mayoría de los planes de estudio. Sin embargo, es más difícil encontrar un blog que trate con esa misma objetividad, pero de manera más accesible, estas cuestiones. Por ese motivo el objeto de esta reseña es el blog académico *La bitácora de Carriazo*, de José-Ramón Carriazo, una plataforma elegida por su voluntad divulgativa y didáctica, así como por su tratamiento académico de la información.

En el blog destacan las diferentes categorías referidas a la investigación y estudios de la lengua como, por ejemplo, la Antropología lingüística, la Historia de la lengua española, o la Lexicografía. También se da cabida a cuestiones humanísticas en general, como en la categoría *Humanidades Digitales*. Siguiendo la descripción del propio blog, se encontrarán tres tipos de textos: en primer lugar, aquellos que estén relacionados con la actividad docente del autor; en segundo lugar, información sobre actividades de carácter científico y académico —como congresos, cursos, seminarios—; y, por último, textos relacionados con las lenguas en contacto con el español, vocabulario, lexicografía, etc.

La expresión y estilo empleados son de carácter académico, específico de la disciplina, pero con un vocabulario y redacción de fácil acceso para quien no sea una usuaria experta en estos términos, lo que da cuenta del objetivo didáctico-divulgativo del portal: ofrecer a las usuarias una alternativa a los libros, artículos y textos académicos que, en general, normalmente, no se encuentran disponibles, bien en la red, bien en librerías o bibliotecas. Además, para complementar la información, el autor ofrece también a las visitantes sus ponencias en congresos —en ocasiones junto con la presentación—, permitiendo la lectura de las comunicaciones y el acceso a su contenido.

Podemos destacar, a modo de ilustración, el contenido que se encuentra en *Diccionario y sociedad*, que coincide con una asignatura impartida por el profesor Carriazo en la UNED. En esta sección se encuentra «Este libro [que], aunque no lo parezca, pretende ser divulgativo y tiene, por tanto, algo de didáctico, aunque sin caer en lo escolar, y algo también de periodístico», donde se tratan aspectos capitales relacionados con la sociedad, los diccionarios, la Ethnohistoria o la Lexicografía. De esta manera, una usuaria puede encontrar información sobre la importancia que tiene la sociedad para la creación de una buena obra lexicográfica, desarrollando así una visión crítica que permita su mejor uso.

Esta plataforma, como hemos visto, presenta buenos recursos para las visitantes, tanto a nivel experto como usuario, lo cual fomenta el conocimiento de cuestiones lingüísticas por parte de la población general, más allá del odiado —con razón— Complemento Directo. Por otro lado, pese que a menudo los blogs tienen un carácter subjetivo o personal, en este caso se puede usar y consultar como fuente fiable de información, sometida a constante revisión y actualización. Sin duda, es importante encontrar, difundir y crear espacios como este: puntos de referencia que buscan describir, y no moldear a su gusto, la realidad, fin y consideraciones de los estudios sobre la lengua.

SOBRE *ANGOSTURA*, DE DOMINGO LUIS HERNÁNDEZ

Virginia Martín Dávila

Universidad de La Laguna

Datos de la obra:

Autor: Domingo-Luis Hernández

Título: *Angostura*

Editorial: Mercurio Editorial

Primera edición: mayo 2022

ISBN: 978-84-125343-2-0

NEXC¹⁹
Reseña

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

Nº 19, año 2023

pp. (59-60)

ISSN: 2341-0027

<https://doi.org/10.56029/NX1959>

«**D**ebo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar». Con esta sentencia abría Borges su relato «Tlön, Uqbar y Orbis Tertius» (*Ficciones*, 1944), una frase que debe tomarse en su sentido más literal, ya que, al enunciarla el personaje, se inicia el movimiento de la trama. Sin embargo, tras leer *Angostura* la cita que acabamos de señalar se torna determinante. Un espejo y una enciclopedia, dos objetos que no hacen otra cosa que mostrar el mundo: el espejo, la imagen en movimiento, invertida; la enciclopedia, la imagen fijada en la historia, mediada por el intelecto, interpretada. Entre estos dos objetos solo cabe el sujeto que los vive, que busca, lee e imagina; es la confirmación del hecho de ser humano. Ese pequeño espacio donde se encuentra el ser arrojado en el mundo es *Angostura*.

El libro se nos presenta como una conjunción de 66 relatos repartidos en 355 páginas, en el que se combinan diversos géneros literarios, y en el que la oposición de lo fantástico con lo realista genera grandes estructuras de sentido. Por un lado, los relatos pertenecientes al género fantástico los podemos distribuir en tres niveles: relatos con una fuerte impronta mitológica —que suelen centrarse en la mitología Maya o Azteca («La sonrisa de dios», «El arquero que disparaba a las estrellas»)—, y cuya descripción del mito se fundamenta como eje principal de estos; relatos propiamente fantásticos, que siguen la construcción canónica de la modernidad y en los que se vuelca parte del aparato mitológico que acabamos de señalar, cumplimentado con la inclusión de elementos propios del imaginario judeo-cristiano («El mundo», «El diablo») y árabe («El alma»); y, por último, relatos que parten de una premisa científica para reconstruir el mundo («Osiris», «El universo») —en este último caso podrían encuadrarse dentro de la ciencia ficción o formulaciones muy cercanas a la premisa de este género—. En este tipo de relatos se desarrolla la necesidad de la dicotomía como elemento configurador del mundo: dios solo existe en oposición al demonio, la identidad del sujeto solo se puede apreciar frente a la identidad del otro, lo real frente a lo imaginario, etc.

Por otro lado, el género realista también se encuentra distribuido en tres niveles: aquellos relatos de corte historicista, en los que se narran las vivencias de un personaje histórico («Sentencia», «El caballero del mar»), y que en algunos casos funcionan a modo de *exempla*, postulando las circunstancias singulares de estos sujetos; un realismo

documental, en el que se exponen hechos cercanos temporalmente al autor («Maldonado», «Malala»), que se encuentran muy emparentados al género periodístico, y que, aunque pueden funcionar como *exempla*, en este caso hacen hincapié en la relación del sujeto con la sociedad; y, por último, el realismo vivencial («La viudez», «Habión»), en el que el autor nos relata sus propias experiencias vitales, convirtiéndose en personaje para mostrarnos su vida y, con ello, generar un punto de subjetividad dentro de la obra: él es el ser que se encuentra entre la enciclopedia y el espejo, el intérprete del mundo.

Los relatos transitan distintos núcleos temáticos: la guerra, dios, el sujeto para consigo mismo y para con otros, el suicidio, el perdón, el estado, la injusticia, la muerte, el amor, el diablo, el lenguaje, el sexo, el papel del escritor, el machismo, la ciencia, el síndrome de Edipo, la historia, la isla, la música, la homosexualidad, el silencio, el destino, la virilidad, el arte, el deber... La diversidad del conjunto temático, combinada con la proliferación de géneros literarios, ha llevado a algunos críticos a postular que se trata de un «compendio de cuentos» más que de una obra con un sentido en sí misma. Nosotras, por nuestra parte, no podemos estar más en desacuerdo.

El libro comienza con una serie de relatos en los que tanto los juegos de opuestos (y su necesidad para la construcción de la existencia) como el enfrentamiento del sujeto con elementos ajenos se muestra como mecanismo dador de movimiento para la trama, este mecanismo sirve al escritor para empezar a construir el mundo, a definir el juego de la realidad, los límites de *Angostura*. Entre estos primeros relatos se ubican cuatro que guiarán a la lectora en el entramado de significación de la obra, y que tratan, según su orden de aparición, la creación de *Die Kunst der Fuge* por parte de Bach, en «La secta de los Omars», un relato que versa sobre la perfección de la obra musical, pero que también esconde las distintas variaciones que crea Bach de la Fuga. En «Sentencia» presenciamos la injusticia histórica que han padecido las mujeres, tomando como referencia a tres de ellas: Teresa de Cepeda y Ahumada, Olivia Sabuco de Nantes y Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana. En «El traidor» se nos muestra el síndrome de Edipo de Dostovieski, el problema con el padre y con la propia virilidad. Por último, en «El alma»

encontramos una referencia literaria, *La tempestad* de Khalil Gibrán, que plantea el problema del sujeto con uno mismo. Estos cuatro elementos que acabamos de señalar se encuentran combinados con la obra literaria de Borges, especialmente «Tlön, Uqbar y Orbis Tertius», sobre todo en lo referente a la construcción y las reglas que rigen el mundo, de tal manera que la aparición de estos elementos a lo largo del libro crea una serie de ejes vertebradores que dotan de significación a la obra, permitiendo que pueda ser leída como una unidad. Asimismo, la repetición de estos genera una tensión dentro de la obra que termina por configurar una red de definición textual, llegando con ello al nivel de concepto. Así, *Die Kunst der Fuge* se transmuta en la perfección artística; *La tempestad* por el sujeto; Edipo por Dostoiévski; mujer por injusticia; Uqbar por mundo.

Configurados dichos conceptos, estos nos permiten triangular nuestra posición en la frontera que es *Angostura*: el sujeto obsesivo se repite a sí mismo una palabra, una idea para ordenar su existencia, para no perderse entre la enciclopedia y el espejo. En la segunda parte de la obra asistimos a la universalidad, a la problemática del mundo y de la propia existencia, la cuestión del suicidio, la muerte y la justificación de esta. Elementos que encuentran su oposición con el relato vivencial del autor, pues, ubicado en la frontera lo humano, solo puede recordarse, reconocerse a sí mismo.

El libro se cierra con dos relatos que clausuran la configuración simbólica de la obra: «La maravilla», expresión máxima de lo que nosotras hemos llamado «la enciclopedia» y que configura el sentido: «La humanidad es sus libros» (p. 359); y «Alcohol» en la que se narra la lucha del sujeto contra el tiempo, contra la propia redención, nuestro «espejo». Tras esto, el libro se cierra, y la lectora solo puede detenerse y reflexionar sobre *la angostura*, sobre lo humano y qué la configura como tal.

ENTREVISTA A
RAFAEL-JOSÉ DÍAZ
Antonio Martín Piñero
Universidad de La Laguna

Biografía: Nació en Tenerife en 1971. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de La Laguna, fue lector de español en la Universidad de Jena y en la Universidad de Leipzig (1995-2000). Como poeta ha publicado los siguientes libros: *El canto en el umbral* (1997), *Llamada en la primera nieve* (2000), *Los párpados cautivos* (2003), *Moradas del insomne* (2015), *Bajo los párpados de quien se aleja* y *La penúltima agua* (2021). En 2007 apareció *Le Crépitement*, una antología en francés, a las que se unieron, más tarde, las traducciones *Un suaire* y *Demeurer suspendu*. También ha publicado entregas de su diario, entre las que destacan *La nieve, los sepulcros* (2005) y *Dos o tres labios* (2018). Como ensayista ha publicado *Rutas y rituales* y *Al borde del abismo y más allá*. Asimismo, como narrador, ha publicado cuatro libros de relatos: *Algunas de mis tumbas*, *Las transmisiones*, *El letargo* y *De un modo enigmático*; libros en prosa son también *Duérmete*, *cuerpo mordido* y *Luz que se escapa*. Recientemente ha publicado en Chile el libro de poemas en prosa *Y le sopla en los ojos para que vuelve a mirar*.

Antonio MP. En tus textos es fácil encontrarse, de pronto, con una esquina o recoveco que nos resulta familiar. ¿Qué papel juega el barrio, la ciudad, lo local, en la estructura de tus textos?

Rafael-José D. En primer lugar, muchas gracias, Antonio, por invitarme a participar en esta entrevista. Creo que la escritura es un viaje que comienza en lo que nos rodea y que no se sabe nunca dónde termina. Hace poco, tras un paseo por las montañas de Anaga, pensé que, en un lugar tan pequeño como el que habitamos, cualquier recoveco cuenta. La isla, que es como un micromundo que reflejaría el universo entero, se deja ir descubriendo únicamente en los detalles. Me parece, en este sentido, que la observación debe ser minuciosa, pero que, como alguna vez he afirmado, al mismo tiempo necesita de cierta distracción, de un *dejarse llevar por el azar caprichoso*. El viaje es al mismo tiempo una espiral, pero no únicamente en el sentido simbólico que esta figura adquirió, al parecer, en nuestras culturas prehispanicas, sino también en su trazado físico: vamos ampliando el campo de visión a medida que avanzamos. Una piedra que encontremos en una calle nos puede estar queriendo llevar a la azotea desde la que cayó, donde quizás tuvo lugar hace muchos años un acontecimiento trascendental como pudo ser un encuentro amoroso, un suicidio, un crimen o una revelación. En realidad, todo está conectado con todo. Por eso no me gusta despreciar los espacios marginales, al contrario: creo que en ellos es donde podemos toparnos con lo que ha desaparecido de los lugares convencionales —«gentrificados», diríamos hoy—. Busco, por un lado, la autenticidad, lo originario, pues creo que puede conectarme con un tiempo desaparecido que tiene que ver con mi propio pasado desaparecido e incluso con lo que se ha llamado el *inconsciente colectivo*. Sin embargo, al mismo tiempo me gusta también sumergirme en la grisura de esos lugares recorridos una y otra vez, hasta la saciedad, pues es en ellos donde puede fulgurar el inesperado chispazo que dé sentido, por un instante, a la vida. Como sabes, he traducido mucho a Philippe Jaccottet, quien hablaba de los pasajes, las aberturas, que para él eran lugares intermedios, capaces de conectarnos con el otro

NEXC¹⁹
entrevista

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

Nº 19, año 2023

pp. (61-65)

ISSN: 2341-0027Z

<https://doi.org/10.56029/NX1961>

lado de la realidad. Yo me fijo en las grietas, las fisuras, los umbrales, los túneles, los barrancos, las alcanzarillas. Me gustó mucho la última novela de Enrique Vila-Matas, *Montevideo*, pues explora con maestría todas estas conexiones entre lugares y tiempos aparentemente distantes entre sí. La literatura es una gran grieta que se abre en el cuerpo por la que sopla a veces la melodía de un instrumento desconocido.

AMP. La literatura parece dividirse entre contar lo íntimo, lo propio, o contar lo universal. Tu elección parece clara, ¿hay necesidad de contar lo íntimo o es mejor tender a lo universal?

RJD. Me parece que toda intimidad puede aspirar a formar parte de lo universal desde el momento en que es compartida, desde el momento en que deja de formar parte exclusiva del ser individual y pasa a incorporarse al patrimonio espiritual de un lector, por ejemplo. En lo que escribo —verso o prosa— parto siempre de un dominio privado, me interrogo por vivencias que no he podido entender bien o intento profundizar en algo que me ha impactado sin que yo mismo sepa muy bien por qué. Es entonces cuando puede producirse ese pequeño milagro que convierte ese texto puramente íntimo en una reflexión más amplia, en una imagen con la que otros pueden empatizar, reflejarse en ella para apalabrar lo que desconocían de sí mismos. Hay algo al mismo tiempo profundamente solipsista y profundamente dialógico en toda literatura. Incluso cuando he logrado inventar algunos personajes, estos se relacionan oblicua o tangencialmente con una parte de mí; y si no lo hacen, tanto mejor, pues querrá decir que hay todavía mucho de mí que sigo sin conocer. Lo que está dentro aflora. Lo que está fuera entra. En esa ósmosis entre la intimidad y la exterioridad, o entre lo invisible y lo universal, reside una de las claves de lo que he intentado escribir. No estoy diciendo, sin embargo, que me considere tan importante como para que mis problemas puedan interesar a todo el mundo. Al contrario: creo que parto de un vacío, de un desconocimiento, de una ausencia, y, al intentar llenarlos con palabras —y las palabras, lo sabemos, son patrimonio de todos los hablantes—, ya estoy entrando en el juego de lo compartido, que tal vez al final no sea sino un juego de espejos pessoano en el que los otros son otros de

mí mismo. Pero es esa alteridad precaria, fragmentaria, acaso ilusoria, la que da sentido a la escritura. El otro que duerme detrás de cada página.

AMP. Si queremos contar lo íntimo parece inevitable exponerse, tú y tu entorno, ¿cómo se consigue el equilibrio entre biografía y ficción? Si es que lo hay...

RJD. Desde que, en algún momento indeterminado o borroso de la adolescencia, dimos a leer a algún amigo, a algún profesor o a algún familiar lo escrito la noche antes, o meses atrás, rompimos ese cordón umbilical que nos unía a la escritura como a un útero en el que solo habitábamos nosotros. Hasta entonces, escribíamos y escondíamos lo escrito —al menos yo lo hacía así—, quizás porque la escritura, de la que entonces teníamos poca conciencia y a la que no sostenía ningún armazón teórico, era para nosotros como una secreción, un fluido corporal, algo hasta cierto punto vergonzoso que, si era exhibido, nos colocaba en la posición de quien es descubierto en flagrante delito. El escritor adolescente es siempre un criminal que actúa con alevosía, nocturnidad y cuyo único atenuante es que mucho de lo que ha escrito lo ha hecho como entre sueños, sonámbulo. Pero un día ese adolescente, que ya ha cumplido un par de años más, que estudia tal vez el último curso del bachillerato, siente que la carga es excesiva. Las gavetas rebosan de papeles garabateados de todos los tamaños. Los hay incluso escritos con una letra ilegible, a oscuras, entre un sueño y otro. Copia con buena letra o a máquina (temo que soy tan mayor que mis primeros textos los pasé a limpio a máquina de escribir, cuando ni siquiera existían las eléctricas, no digamos ya los procesadores de texto) uno de sus poemas, el que le suena más auténtico, o el que más le recuerda a un autor al que admira. Se lo entrega a alguien cercano que le dirá, por ejemplo, que deje de escribir «poemas de laboratorio» (primera opinión que me dio un profesor de secundaria) o que «sobran unas cuantas palabras» si es que no «convenría darle más ritmo a la música de las imágenes» (opiniones diversas de amigos de entonces). Y el joven escritor ya está perdido. Ahora sentirá permanentemente sobre él la mirada de los otros. Cuando escriba, tendrá que ejercitar cada vez con más vehemencia ese estado de vacío interior, de desprendimiento del mundo, de olvido de los demás, pero, claro, como sabe

muy poco de budismo o de mística quietista, solo consigue catapultarse a sensaciones embrionarias, estados imperfectos, mezcolanzas de efusividad e incertidumbre. Pero he ahí que en ese momento, si además se le suman un par de decepciones amorosas, el descubrimiento de la soledad que todo lo corroe y la separación definitiva, no solo de aquel útero en el que tan placenteramente escribía como los ángeles, sino de todo el mundo que lo rodea, pues resulta que se ha vuelto un joven arisco, medio autista, atribulado, ojeroso, raro, en definitiva; he ahí, te decía, que en ese momento es posible que haya nacido de verdad a la poesía. A partir de ahí, él y la poesía serán como el ratón y el gato. Muchas veces se inventará a sí mismo, pues le repugnarán lo que ve o cree ver de su personalidad en el espejo de la mente; otras, en cambio, se sumergirá en la memoria personal para componer poemas que lo traduzcan. Y lo confundirá todo. No sabrá quién ha sido ni qué parte de biografía o de ficción hay en sus textos. Incluso cuando, obligado por las circunstancias (un desplazamiento al extranjero en pleno invierno), comience a escribir un diario, se confrontará con su propia vida sin creer demasiado que lo que le ocurre tenga alguna consistencia. Y, aun así, decidirá anotarlo, pues la palabra, como muchas veces el sexo o el amor, es un dolor que da placer y un placer que da dolor. Muchos años después, cuando relea aquellos fragmentos, descubrirá que no era él quien los escribía o que cada día los escribía una persona distinta. El dolor de morir en cada página. El placer de renacer en cada línea.

AMP. Has dedicado poemas al momento anterior a la escritura, al mirar la hoja en blanco. ¿Qué te despierta del letargo y te hace volver a escribir? Una vez escrito, ¿hay una reflexión sobre si merece o no la pena haberlo hecho?

RJD. Esta pregunta no es fácil de contestar. Publiqué hace unos años un libro de relatos titulado *El letargo*. Quizá ese estado de somnolencia y de sopor esté cercano a lo que antes nombré como vacío, una de las condiciones de la escritura. Cuando escribo no formo ya parte enteramente del estado de vigilia. Es evidente que tampoco estoy soñando cuando escribo, aunque en lo que escriba haya multitud de sueños o de fragmentos de sueños reales o inventados. El desencadenante del acto de escribir, muchas veces, no se me revela. Quiero

decir que, como quien de pronto se halla inmerso en una aventura imprevista —alguien que por lo general lleva una vida ordenada—, la escritura es un vértigo que descentra cualquier equilibrio y desbarata todo intento de explicación. Es como un agujero por el que caemos a un lugar que se abre de pronto bajo nosotros, Perséfone incautas, y que habitaremos durante un tiempo de ruido y furia. La escritura es siempre una travesía por el lenguaje. Pero este, el lenguaje, no es simplemente un código instrumental que nos permite comunicarnos, sino una fruta podrida, una herencia envenenada, una maceración de memorias y un lavadero para la ropa sucia. Nos servimos del lenguaje como una herramienta que en cualquier momento, lo sabemos, puede traicionarnos. No solamente porque una cierta afasia, el bloqueo de hablar o de escribir, puede producirse en cualquier momento (la página en blanco es una centrifugadora de palabras), sino porque lo que queremos decir no siempre se corresponde con lo que decimos, y viceversa. Por cierto, que tanto peligro hay en la afasia como en la verborrea. La miga de las palabras es que primero hay que comerse toda la corteza. Y a veces hay que masticar muy fuerte para acabar encontrando esa blandura deliciosa, esa fluidez casi mágica, la sintonía entre la mano y la música de las palabras que van brotando como por sí solas. Es entonces, y solo entonces, cuando el poeta, como decía Huidobro, «es un pequeño dios».

AMP. La literatura permanece. ¿Vuelves a tus textos pasados como quien ve un álbum de viejas fotos? ¿Qué buscas al volver?

RJD. La verdad es que vuelvo poco. Suelo hacerlo con ocasión de alguna lectura pública. Dependiendo del tipo de acto, considero que a veces es bueno poner a dialogar lo antiguo y lo reciente. Cuanto más alejado en el tiempo es el material que rescato, más exótico me parece. La metáfora del álbum de viejas fotos es muy acertada. Me veo allí en otro mundo, bajo circunstancias completamente distintas, en lugares a los que ya no volveré, con personas que han dejado de formar parte de mi vida, con un aspecto físico que no podré recobrar nunca. Me digo, sin embargo, que todo eso es lo que me ha traído hasta aquí. Intento buscar los vasos comunicantes. Y me ocurre algo curioso, sobre todo en los últimos años: recupero algunas imágenes, algunos momentos, sobre todo los que más me marcaron

u obsesionaron, y reaparecen en textos actuales, pero absolutamente transformados, pues el lenguaje de ahora no tiene demasiado que ver con el de entonces. Resulta fascinante comprobar cómo el mismo paisaje o el mismo encuentro queda completamente modificado cuando se lo aborda desde la perspectiva de la memoria. Lo que era un momento de mi presente ha quedado convertido en un fragmento del recuerdo. Pero es la escritura la que se beneficia de estos recorridos retroactivos, pues se alimenta de las muchas capas que configuran un mismo núcleo de vivencia.

AMP. La juventud ha parecido ir siempre a la vanguardia y querer destruir el canon establecido, ser el tiempo de la rebeldía. ¿Eras un «joven rebelde»? Ahora, ¿crees que la rebeldía y las ganas de cambio son solo de la juventud? ¿Qué ves cuando miras a la nueva generación joven de escritores y escritoras de Canarias?

RJD. Yo fui un joven muy modosito, en realidad. Cuando adolescente, iba del colegio a casa y de casa al colegio. Hasta los dieciocho años practiqué el tenis tres veces por semana. No salía nunca los viernes ni los sábados, y cuando alguna vez me invitaban inventaba excusas para no ir. Creo que desarrollé cierta fobia social que ha permanecido siempre en mí. Podría pensarse que la rebeldía, si la había, era invisible, íntima. No participaba de nada que tuviera que ver con lo que hacía la gente de mi edad. No fumaba, no bebía, no me drogaba. Era un bicho raro, un lector empedernido, un joven de costumbres ascéticas. Durante mis tiempos universitarios apenas cambió nada esta dinámica. Sin embargo, la experiencia alemana, entre 1995 y 2000, supuso un antes y un después. Fue entonces, hacia mis 24 años, cuando empecé a vivir experiencias que la gente de mi generación había vivido diez años antes. Y cuando, con casi 30 años, regresé a Canarias, viví lo que podría considerar mi segunda juventud. Hubo luego una tercera, que comenzó hacia 2007, cuando me fui a Madrid con casi 36 años. A mi segundo regreso a Canarias, en 2015, no podría considerarlo ya una cuarta juventud, pues pasados los cuarenta uno entra ya en lo que Richard Ford (o, más bien, su maravilloso personaje Frank Bascombe) denomina el Periodo Permanente, que se contrapone al Periodo de Existencia, esa fase que yo viví en mis varias y diversas «juventudes» intempestivas.

En cuanto a la segunda parte de la pregunta,

debo decirte que no sigo con exhaustividad lo que escriben en Canarias los jóvenes. Si acaso, he picoteado aquí y allá, he leído algunos libros y he tenido noticia de los encuentros que las nuevas generaciones han organizado para intercambiar ideas y experiencias. Por eso lo que diga aquí es estrictamente provisional y seguramente rebatible. Me parece interesante la gran diversidad de voces que están apareciendo. Y también valoro positivamente que se promueva el diálogo entre distintos escritores jóvenes de las diferentes islas que componen el archipiélago. Sin embargo, veo algunos peligros en los que no profundizaré por falta de espacio, pero que sí creo oportuno al menos mencionar aquí. En primer lugar, percibo un excesivo apego a las convocatorias oficiales, a las subvenciones públicas, al respaldo gubernamental; la escritura debe permanecer siempre vigilante frente al poder y difícilmente podrá estarlo si recibe permanente financiación pública. En segundo lugar, me parece que hay una cierta endogamia: los mismos escritores jóvenes están siempre en todos los encuentros, jornadas, congresos, mesas redondas, viajes, publicaciones y concursos que se organizan. Un tercer peligro es la facilidad con la que estos jóvenes escritores se ponen en manos de padrinos y madrinas, muchas veces vacas sagradas de las letras canarias, pero también personalidades vinculadas con el poder, lo que, en definitiva, redundará en la parálisis crítica y en la mordaza consentida a que estas prácticas abocan. Por otra parte, echo en falta a veces criterios más estrictos de calidad literaria: algunos poetas jóvenes que han adquirido ya un cierto renombre y que figuran, como digo, en todo tipo de actos, han publicado apenas dos libros de poemas de dudosa calidad; respaldados por el oficialismo, por los padrinzos y madrinanzos tóxicos, por el aplauso de sus pares y por la casi total ausencia de una crítica seria, estos poetas son Ícaros contemporáneos: el único vértigo poético que llegarán a sentir es el de la caída, que podemos traducir aquí como la irrelevancia de sus obras. Por último, ha habido —y seguirá habiendo— algún caso de éxito viral, inesperado y que, por muy acorde que pueda estar respecto de la calidad de la obra —pues lo viral no es necesariamente sinónimo de lo insulso—, se enfrenta al peligro de las altas expectativas depositadas en escritores de veintipocos años que, por mucho que fueran nuestros nuevos Rimbaud, todavía tendrán que escribir —si las redes, el

postureo y la fama no se los comen— su *Temporada en el infierno*. Y, a pesar de todo esto —que enfadará a unos y a otros, a quienes se sientan «humillados y ofendidos» por Rafael-José Díaz—, repito, como decía al principio, lo interesante de algunas propuestas que van surgiendo y que, casualmente, suelen estar apartadas de los circuitos oficiales. Creo que fue Clarice Lispector quien dijo que la escritura es secreto.

AMP. Ser escritor es un trabajo que ocupa las 24 horas del día, aunque no se escriba, porque se recopila información. En esa observación de la realidad, ¿qué sabor de boca queda? ¿Qué tipo de texto puede salir de la imagen social actual?

RJD. Vivimos tiempos convulsos. Si el escritor fuera un pararrayos, a diario recibiría estímulos de todo tipo: el cambio climático, las guerras, las pandemias, las catástrofes naturales, el narcotráfico, las derivas totalitarias de muchos países, etc. Pero, más que el símil del pararrayos (expuesto permanentemente a los acontecimientos del exterior), prefiero el del submarino de Julio Verne, que explora un mundo oculto, subacuático, muchas veces invisible, y que de vez en cuando se asoma a mirar por el periscopio lo que ocurre allá afuera. Vivimos muchas experiencias virtuales, y no seré yo quien les reste importancia, pero, al final, y mientras no nos acabemos convirtiendo plenamente en cibernéticos, creo que la escritura parte de las sensaciones corporales, inmediatas, de esos datos primarios de la conciencia o de esos mundos formados en el subconsciente. Los textos serán, me parece, cada vez más híbridos, extraños, convulsos, impredecibles y subversivos, como corresponde a un mundo como el nuestro.

1975
XX
W
Z

ROBLE, CANTO Y ALMA

Gara García Pérez

Canarias y sus vinos, Canarias y sus cantos. La tierra de un canario, sus raíces, su legado. Islas con infinidad de riquezas, historia, cultura, vino y música popular.

Roble, Canto y Alma es un proyecto de moda que pretende dar visibilidad e importancia a la cultura popular canaria, y que está enfocada hacia la sociedad de las islas en la horquilla entre 18 y 40 años.

Combinando música tradicional y popular, así como sus vinos, elementos destacados de las mismas, se realiza una colección de moda con una fusión en la que se explique las características más relevantes de cada pieza.

Las Islas Canarias recogen en su haber infinidad de elementos que hacen de ellas unas islas únicas: su música popular, su vestimenta tradicional, su viticultura... que no dejan de ser señas de su identidad. Y aun así, pese a poseer todas y cada una de estas riquezas culturales, existe un gran desconocimiento por parte de la población de las islas capitalinas, donde el paso de un entorno rural al urbano que conocemos hoy en día ha propiciado cierta ruptura en la relación entre cultura tradicional y población. Una ruptura debida, en su mayor parte, a los cambios e influencias que han llegado a las islas en las últimas décadas.

Actualmente, una parte de la población de las islas intenta conservar su cultura popular siendo partícipe de la misma en las distintas manifestaciones culturales que tienen lugar, pero aun así hay un gran porcentaje de población joven que desconoce su propia cultura e ignora la importancia de preservar el legado culturas de Canarias.

Si las generaciones futuras no preservan la riqueza cultural de las islas, llegará un momento en el que esta desaparezca y, consigo, la identidad de todo un pueblo.

El desconocimiento que hay en la actualidad sobre la cultura de Canarias, sobre su música y sus vinos, es algo que se debe solucionar. Por ello, para que llegue a la población de una manera amena y visual, este proyecto fusiona ambos del tal manera que se pueda reconocer el significado de una folía, una malagueña o una isa acompañado de una variedad de vinos de una manera única y diferente, proyectando, de manera visual, en una colección de moda con el fin de que la gente pueda ver, interpretar y entender a través de los diseños.

Roble, Canto y Alma representa el amor con la elegancia absoluta de la folía, que canta a amores y a la que acompaña un vino rosado aromático, brillante y con toques de frutos rojos.

También habla de festividad de un pueblo con la alegría de la isa, con un buen vino blanco de malvasía volcánica con tonalidades almidonadas y ribetes dorados, aromas tropicales y cristalinos.

Finalmente muestra su parte más trágica, la muerte de un ser querido en el tono de una malagueña, algo que impone respeto y silencio, ahogando las penas en vino tinto de tea, con su intenso aroma y su rojo cereza...

NEXC¹⁹
arte

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

Nº 19, año 2023

pp. (67-75)

ISSN: 2341-0027

<https://doi.org/10.56029/NX1967>

Roble, Canto y Alma es el reflejo de cuidar y preservar nuestra cultura y defender nuestras raíces. Es por ello que, a lo largo de la colección, se verán reflejadas las definiciones de cada vino y cada tipo de música en todos los diseños, con texturas, volúmenes y colores que describirán a la perfección el significado del vino y la música popular canaria.

Algunos aspectos técnicos de la colección:

La folía se representa, junto al vino rosado, el amor, la delicadeza y la elegancia. Además, aporta brillo, pureza y limpieza características propias de este tipo de vinos.



En cuanto a sus tejidos, se crea la unión entre el crepé y la organza para transmitir la unión de dos polos opuestos: el amor y la pasión, donde la rigidez de uno choca con la vaporosidad del otro, características propias también del vino rosado que, en su fase olfativa, muestra un aroma agradable, con fondo volcánico, notas a frambuesa y frescura, mientras que en boca se muestra fresco, ligero, con sabores del atlántico y de paso fácil.



La isa se representa con el vino blanco, aportando colorido y diversión a la colección. Predomina el color blanco, en alusión al lino utilizado en gran parte de nuestra vestimenta, y que resalta los otros colores utilizados, de tonalidades almidonadas y tropicales, en alusión a las características propias del vino blanco. La isa se define por ser festiva y alegre, y por ello se plasma con colores llamativos.



Sus tejidos se perciben ligeros, frescos, con movimiento, mostrando así la libertad y alegría que refleja la isa y el vino blanco. Es por ello que para esta ocasión los tejidos utilizados son el lino, el tul, el crepé y la organza.



La malagueña, acompañada del vino tinto, muestra la tristeza y la melancolía mediante colores rojizos oscuros, al igual que el uso del negro para expresar la muerte y la soledad, lo intenso y lo sufrido. Adjetivos comunes al vino tinto ya que aporta acidez y color, un intenso aroma y el sabor característico de la resina.



Sus tejidos se muestran en los diseños con pesadez, agobio, seriedad; estructuras marcadas y tristeza para representar el significado de la malagueña, con tejidos como el crepé y el cuero.



Roble, Canto y Alma es una colección con sentimiento de pertenencia, que enaltece la importancia de defender nuestras raíces y cuidar nuestro legado, que busca dar voz y visibilidad a lo que somos, lo que nos importa y nos preocupa.

Mi objetivo con este proyecto es defender la cultura canaria al darle voz, forma, textura y color. Un legado cultural por el que doy gracias a familiares y amigos, pues gracias a la impronta que han dejado en mí, he podido realizar este proyecto para mostrar, de una manera visual diferente y comprensible, nuestras raíces, nuestro folclore y nuestra viticultura.



BIOGRAFÍA



Gara García Pérez recuerda su infancia entre costuras, alfileres, telas y una máquina de coser Singer de las antiguas.

Toda su vida académica, hasta los 18 años, la pasó en el Colegio Luther King de La Laguna. Donde impartió el bachillerato de Ciencias Técnicas con las asignaturas de Física y Química y Dibujo Técnico. Una vez finalizada la etapa estudiantil empezó sus estudios en el Grado de Diseño de Moda en la EASD Fernando Estévez. Una vez terminado el grado (y hasta la actualidad) se ha seguido formando, realizando el curso de Protocolo, Eventos y Relaciones Públicas en la Universidad Iriarte, así como el Máster en Comercio Electrónico y Marketing Digital en la Universidad Europea de Canarias.

1975
XXIX

PAS DE CHAT

Ana Marante González

Decadente como la gravedad de las margaritas, pisa la sangre del anís. Está vestida con un chándal amarillo que huele a lejía y galletas María. No es un amarillo bonito. No es el sol. Su chándal es un plátano podrido, un espagueti frío, una mancha de aceite marca blanca. Sandra, paciente número 540 de la Residencia de ancianos de Cuesta de Sal es ahora una mucosidad gigante que se prolonga hasta unas sandalias duras y feas, talla 40.

Cómo ha podido acabar así. Ella, que era capaz de ejecutar un *pas de chat* en los teatros más famosos de la capital, es ahora un gato reducido a sus vísceras. Pequeñita, chiquitita, minusculita y enanita. Todo lo que era y ya no es. Lo que bailó y bailaba. Todo eso ya se fue. Está muy lejos de la miniatura que es ahora. Culpaba a la residencia, pero ahora que se ha escapado y sus arrugas le inmovilizan los huesos, se culpa a sí misma de su quietud. Se escapó para bailar, pero no está bailando. Se va a la playa, se baña en el mar, escupe pompas de salitre y se enreda entre las algas. Pero no baila.

Luego, se sienta en los campos de margaritas, girasoles y azucenas cercanos a la costa. Y se dice a sí misma, con la misma sensación que le deja el alprazolam del hospital, que esto es la libertad. La decepción le pica muy fuerte en el esternón mientras pisa el anís. Esa adrenalina de sentirse como cuando de chica se comía a escondidas el chocolate que la abuela guardaba en la despensa ha sido pasajera. Ahora se siente mal. Se acabó el chocolate y sigue teniendo hambre.

Esto. Es. La. Libertad. Lo repite con las pausas que le recuerdan su creciente incapacidad. Piensa rápido. Habla lento. Por eso la encarcelaron en Cuesta de Sal. Su lengua es inútil. Se la muerde. Sin fuerza. Es solo un toque de atención. La condena a un nanosegundo de silencio, pero después la perdona. Su lengua no es el problema porque el verdadero enemigo son sus pies. Son sus dedos amontonados quienes no la dejan hacer un *pas de chat*. Ella se escapó porque se cansó de que todo fuera peligroso, perjudicial, nocivo, de que todo fuera un constante *Sandrita estate quieta que ya tienes unos años y no se puede bailar en la residencia y lo sentimos, pero es lo mejor para ti*.

Sandrita. Ella. Sandrita ella que había llenado escenarios cuando los trabajadores de ese hospital no sabían ni caminar. Diminutivos a ella que nunca había sido de esas. Teme que ahora sí lo sea. Sus noventa años le han arrancado la piel espina a espina hasta convertirla en el vaho de las ventanas frías: es una gotita de agua que se desliza por un coche que marcha a 100 kilómetros por hora. Silenciosa, pero rápida, se vierte en el diminutivo.

Sandra nunca había sido rebelde. En la academia de ballet, la maestra Pepita le enseñó a despreciar la anarquía. Cuando rompió la ventana de su habitación de madrugada, sobornó al conserje don Tomás con su anillo de casada y robó cuatro barras de pan de la cafetería, no perseguía un impulso fructífero de rebeldía. Únicamente estaba siendo víctima de la melodía de *El lago de los cisnes* que su subconsciente había depositado con toda la delicadeza y mimo posibles.

La culpa melódica subiendo poquito a poquito por sus venas, hormiguita a hormiguita, levantándola del colchón blanco, poniéndole las zapatillas, agarrándola de la mano y guiándola hacia el vals. Y un dos tres y un dos tres y un dos tres. La culpa melódica es un jugo de melocotón que no te deja intacta la obediencia, te rompe

NEXC¹⁹
creación literaria

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

Nº 19, año 2023

pp. (77-79)

ISSN: 2341-0027Z

<https://doi.org/10.56029/NX1977>

NEXC¹⁹

Nº 19, año 2023 | ISSN: 2341-0027Z

las cadenitas que te construyó la maestra Pepita y te convierte en la bandolera de Antena Tres. Y un dos tres y un dos tres y un dos tres.

Pero ahora qué. Volver a la residencia o mudarse a ese campo lleno de flores. Buscar ayuda. ¿Coger un tren? Llamar a su familia. No llamar a nadie. Escondarse detrás de una azucena. Comerse una manzana. Huir. Quedarse. ¿Llorar? ¿Gritar? ¿Morir? Todas las opciones del universo se le dibujan en la frente. Todo. Todo y a la vez nada. Si la libertad no es bailar, entonces qué es.

Se mira los pies y se enfurece. Qué feas son esas sandalias. ¿Comprarse unas zapatillas de ballet? No, eso no. Eso no nunca más. Sus dedos ya no caben en ellas. Nunca más cabrán. Se le arremolina esa imposibilidad en las pupilas y gira y gira y gira. Su vista cansada es ahora un torbellino de confusión. La nebulosa de la infinitud. Que ella no comprende los nunca, que no comprende los siempre, que el Alzheimer le está construyendo castillos en las nubes de sus sienas. Y gira y gira y gira.

Esto. Es. La. Libertad. La libertad como quietud, silencio y sed. Qué sabor más amargo es la ausencia de movimiento. Sequías en sus arterias. Sequías en sus estrías. Sequías en su artritis. Sequías en las mariposas muertas en el estómago seco en el cuerpo seco. Ansía la humedad del *pas de chat*. El chorro torrencial del salto a través de sus pliegues musculares. La onda expansiva. Quiere volver a derretirse mientras vuela.

Es necesario tomar una decisión. Mira las millones de posibilidades a la cara, con la furia de todas las noches de estreno. Su mirada confusa borbotea ahora una fiebre melosa. Agarra la infinitud con las manos, sin tembleque y le grita con aspereza que ahí está ella. La golpea, la machaca, la estira, la pliega, la pinta de color añil. Sandra 1, la infinitud 0.

Se acuerda del viejo guanche. Prefiero morir siendo libre que vivir siendo un esclavo. Se saca el teléfono del chándal amarillo, el plátano frío, el espagueti podrido. Marca el número de emergencias y despacito, con toda la claridad de su querida lengua, pide una ambulancia para la playa de Cuesta de Sal. *Hay una señora muerta en la orilla. Creo que se llamaba Sandra. Era bailarina. Vengan rápido a recoger su cuerpo.*

No vaya a ser que los peces le coman el alma.

Se quita la ropa, se arranca las sandalias y se sumerge dentro del mar. El agua se le introduce por la boca, la nariz y los oídos. Está llena. Completamente mojada. Una vez solucionada la sequía, ya puede bailar. Su último *pas de chat* tiene que ser el mejor. Por esto la recordarán.

Flexiona las rodillas, toca con los dedos la arena y planea la caída. Nota el palpito de su desnudez acartanada y los escalofríos de sus huesos chiclentos. Mientras se agacha, se le rompen uno a uno los ligamentos, por fin es expansiva, ligera y elástica. Sabe que una vez en el suelo no se volverá a levantar. Es la actuación infinita. Ahora ella es eterna.

Así que eso era la libertad.



Biografía:

Empecé a escribir en el verano de 2010 porque los domingos no subían mis primas a jugar a casa de mi abuela. Necesitaba entretenerme porque siempre me ha agobiado el vacío de las tardes aburridas. Así comencé a crear historias sobre sirenas, piratas, duendes y hadas con rotuladores de colores en hojas arrugadas que encontraba desperdigadas por el cuarto de costura. Se me aceleraba el corazón con cada nuevo personaje y sentía las historias borboteando en mi estómago, con muchas ganas de salir disparadas hacia el exterior. Cómo no iba a engancharme a esa sensación.

Años más tarde, me apunté a La Escuela Literaria de La Laguna, donde viví algunos de los momentos más bonitos de mi adolescencia. Las clases allí fueron, junto con los libros que he leído, mi principal formación para

la escritura. Por ello, en ese lugar, donde escuché en las voces de mis compañeros algunos de los mejores textos que recuerdo, empecé a tener claro que quería dedicarme a las letras. Así, hoy en día, estudio el cuarto curso del Grado en Español: Lengua y Literatura en la Universidad de La Laguna.

Además, he tenido la suerte de recibir el segundo premio de Narrativa Breve Lorenzo Silva en 2017, la mención especial del Premio Internacional de Poesía y Narrativa Miguel Fernández en 2019, el segundo premio del III Concurso Literario La Laguna orgullosa en el año 2022 y el primer premio del XVIII Concurso Universitario de Relato Breve de la Universidad de La Laguna.

Escribo casi todas las semanas. A veces lo sigo haciendo con rotuladores de colores y en hojas arrugadas. También estoy obsesionada con el color azul, la canela, el tiempo, el mar, la libertad, el chocolate y el ballet. *Pas de chat* es todo eso.



NEXC¹⁹



INSTITUTO DE ESTUDIOS
HISPÁNICOS DE CANARIAS