

LANZAROTE COMO ESPACIO EN LA  
LITERATURA CANARIA CONTEMPORÁNEA

Zebensui Rodríguez Álvarez

*UNED, Lanzarote*

**Resumen:** la literatura escrita en Lanzarote y en torno a Lanzarote se ha caracterizado a lo largo de su historia por el enorme protagonismo del espacio. Piénsese, por ejemplo, en todos aquellos textos derivados del episodio de la Conquista, o en aquellos otros que han prolongado el aspecto mítico y misterioso que el imaginario grecolatino diseñó para el archipiélago –aún sin conocerlo– en sus descripciones de las islas afortunadas. Lo mismo puede decirse de la aportación que hicieron los escritores lanzaroteños a partir de la segunda mitad del siglo XIX, pues, para los regionalistas, la descripción del paisaje y el recuerdo de la historia fueron motores de la creación. Y, finalmente, a partir de la segunda década de la pasada centuria, se observa una nueva visión subjetivada y dinámica de la realidad, lo que no sólo implica una renovada mirada hacia el paisaje, sino también una moderna y existencial concepción del ser humano, hecho que, al mismo tiempo, trae aparejado, por una parte, un revitalizado interés por el estudio histórico y, por la otra, un no menos imponente posicionamiento del paisaje sobre el individuo.

En esta comunicación se pretende, por una parte, explicar de qué modo se ha producido este cambio en la mostración del espacio en la creación literaria contemporánea para, a continuación, analizar dicho elemento narrativo en varias obras que toman a Lanzarote, total o parcialmente, como eje de la acción.

**Palabras clave:** literatura canaria; Lanzarote; paisaje; historia; contemporaneidad.

Aunque, como se ha repetido hasta la saciedad, la historia de la producción literaria en torno a Lanzarote y a Canarias está aún por escribir, parece posible, sin embargo, postular ya la existencia de tres grandes etapas en su configuración. La primera de ellas, que podría llamarse de la *premodernidad*, abarcaría desde la Antigüedad Clásica hasta la mitad del ochocientos. De esta manera, la segunda etapa, que podría entenderse de *tránsito hacia la modernidad*, abarcaría lo que el historiador británico Eric Hobsbawm (1994) ha definido como “largo siglo XIX”. Así, finalmente, la *etapa de la modernidad* no comenzaría hasta la segunda década del novecientos.

En este trabajo, tras un breve repaso por las dos primeras etapas, se analizarán algunas obras de la narrativa canaria contemporánea que toman a Lanzarote como escenario.

## 1. LA ETAPA DE LA PREMODERNIDAD

Dentro de esta primera gran etapa habría que distinguir cuatro momentos fundamentales. El *primero* de ellos se correspondería con el periodo anterior a la Conquista del archipiélago, en el que, además de a la tradición indígena de la que muy poco se sabe, habría que mirar hacia el relato clásico y mítico de las Islas Afortunadas, importante por su repercusión posterior (sobre todo en cuanto a su asimilación local y a su carácter de guía para el foráneo) y no por haberse escrito entre las piedras isleñas. No en vano, fue a medida que los navegantes mediterráneos iban descubriendo las tierras del occidente más extremo cuando los lugares que la imaginación grecolatina había concebido durante siglos se fueron identificando con aquéllas, como si la fantasía hubiese sido concedora previa de una realidad geográfica probablemente aún inexplorada.

Por su parte, el *segundo momento* coincidiría con la emergencia de las crónicas de la Conquista, pues, en ellas, sus redactores, teniendo esta vez

de frente la contingencia insular, tendieron a verbalizar a ésta última con la dificultad de nombrar, definir y/o inventar un entorno inédito, conocido de antemano sólo por la fábula, y, sobre todo, poblado de elementos de difícil ensamblaje en las lenguas de Europa.

Sin embargo, en el *tercer momento* que aquí se propone, las «Endechas a Guillén Peraza» y los versos de Cairasco de Figueroa se erigen en los primeros productos estéticos que intentan plasmar escrituralmente sobre las islas una realidad “en sí misma” que, hasta entonces, había sido historiada (por los cronistas), pero no convenientemente literaturizada (por los poetas). Así, en la elegía anónima, la naturaleza se cubre de luto con un «ciprés de triste rama» y se ensombrece en maldiciones («no eres palma, eres retama»), toda vez que las tierras se visten de «arenales» de «tristes volcanes», y el conquistador –en el suelo de la «malandanza»– se deshoja junto a la isla en la «flor marchita de la su cara», hasta tal punto que el paisaje mismo se venga del ultraje invasor y se condena a la agonía de una «desdicha, desdicha mala» (Brito, 1998: 31).

Por su parte, el vate de Las Palmas implora al lector de su *Templo Militante* que reciba su obra «con ánimo benévolo/ En tanto que los campos desta ínsula/ Producen otra cosa de más mérito», lo que revela hasta qué punto aquél fue consciente del carácter (in)augural de su empresa. En efecto, como ha señalado acertadamente Padorno (2004: 322),

*Cairasco es indiscutible y sorprendentemente consciente del espacio en que tiene lugar su inaugural experiencia poética; pudo sumarse a la temática tratada por sus amigos sevillanos, o seguir el modelo estético, más conservador, de la poesía castellana; su opción es otra: emprender a solas el descubrimiento poético de su microcosmos.*

En definitiva, lo que caracteriza a esta etapa es la escasa distinción entre la realidad del entorno y la realidad poética, lo que, sin duda, puede entenderse como un síntoma más en clave artística del concepto de imagen única y estática del mundo que, hasta bien avanzada la segunda mitad del ochocientos, no se comenzará a sentir subjetiva y dinámica en un claro tránsito a la modernidad (Padorno, 2004: 320-321).

## 2. EL “LARGO SIGLO XIX”

En este tránsito a la modernidad al que antes aludía, desempeñó un papel fundamental el movimiento de la Ilustración, pues significó para buena parte de Europa la ruptura con los principios y valores del Antiguo Régimen, en tanto en cuanto logró someter a una crítica racional los ci-

mientos ideológicos, culturales, políticos, económicos, etc. hasta entonces vigentes. En efecto, para los ilustrados, el racionalismo –el asumir que sólo es real lo que se puede entender por la razón– fue una de sus principales bazas, siendo la búsqueda de la felicidad, la creencia en la bondad del ser humano, el optimismo y el laicismo una consecuencia directa de esta fervorosa devoción.

Sin embargo, dada la finalidad de esta trabajo, conviene centrarse más en la creación literaria del ochocientos. En este sentido, a pesar de que la nómina de autores canarios románticos (y prerrománticos) es más que sustanciosa, lo cierto es que el Romanticismo europeo llegó con retraso a España y, no por casualidad, mucho más tardíamente a nuestro archipiélago.

En cualquier caso, y soslayando ahora la datación del comienzo del Romanticismo en Canarias, lo cierto es que los escritores decimonónicos insulares tomaron la historia y el paisaje como temas predilectos, hecho que es posible intuir con tan sólo leer los títulos de las creaciones poéticas del momento: “Recuerdos de la patria”, de Fernández Neda (1833-1908); “Canarias” o “En la patria”, de Nicolás Estévez (1838-1914), “La cueva del rey Bencomo”, de Antonio Zerolo (1854-1923); “Mi valle” y “Mi patria”, de Patricio Perera (1856-1899); “Ecos de mi tierra”, de Guillermo Perera (1865-1926); “Canto a Agüere” o “El Mencey de Abona”, de Domingo Juan Manrique (1869-1934); “Del terruño”, “Al Drago de Icod, en la fiesta de su homenaje”, o “El 25 de julio”, de Diego Crosa y Costa (1869-1942)... Idéntica temática puede observarse también en la pintura, como demuestran, por ejemplo, los cuadros de Gumersindo Robayna: “Fundación de Tenerife”, “Fundación de Santa Cruz de Tenerife”, “Primera Misa en Tenerife”, “Desembarco de Lugo”...

Ahora bien, mientras en el Romanticismo europeo y peninsular el paisaje servía para expresar la subjetividad y los estados de ánimo, como si aquél fuera una manifestación primigenia capaz de provocar una sacudida emocional con su contemplación, ahora, en la literatura canaria del XIX, aquél se convierte en simple escenario y, más concretamente, en un marco poético en el que unos personajes, casi siempre de las clases más desprotegidas, pero satisfechos y exuberantes, se desenvuelven felizmente. No se trata por tanto de aquella presencia de un paisaje lúgubre y frío que acompañaba a la dureza de corazón de un personaje, o de la ambientación de un espacio sombrío y otoñal que expresaba la tristeza del protagonista, sino que, más bien, en este momento, en la literatura isleña, lo que se intenta es situar espacialmente a unos actantes en un medio insular capaz de exhibir sus encantos por sí mismo, dejando entrever paralelamente el carácter

afortunado de sus moradores, las más de las veces entretenidos en romerías y alegres faenas agrícolas de feliz laboreo.

Igualmente, la mirada hacia la historia, que, como puede intuirse, tenía bastante que ver con el nacionalismo que había propiciado el espíritu romántico, en Canarias se tornó muchas veces un tanto folclorista, toda vez que el guanche surgió de la pluma de los poetas bajo la aureola de la idealización, y, aunque en su dibujo se apuntaron varias de sus extraordinarias virtudes (nobleza, espíritu de independencia, fuerza, coraje, etc.), como supo ver Pérez Minik (1988: 166), «no por eso aquellos poetas dejaban de ser muy españoles, [sino que] se sentían muy vinculados de modo contradictorio a la metrópoli y no se les ocurrió nunca levantar ninguna bandera separatista en nombre de la raza aborígen».

En función de lo expuesto, puede hacerse para la creación literaria el mismo diagnóstico que, para las artes plásticas, ha hecho Abad (2001: 26) en su ensayo sobre *La identidad canaria en el arte*:

*Asimilación superficial de corrientes estéticas y culturales que llegan de Europa; se toma de ellas la temática pero vaciándola de contenido, de ese modo la situación vital de las clases más desprotegidas se convierte en himno de la exaltación del trabajo; el nacionalismo en recreación folclórica, y los acontecimientos más dramáticos de la historia en amable opereta o líricos entusiasmos fraternales de magnificación de los valores de los pueblos.*

Obviamente, todo ello vino marcado por el carácter costumbrista que pronto se adueñó de la creación romántica, lo que, como también defiende Abad (2001: 23), tuvo que ver con el hecho de que la llegada del Romanticismo a Canarias coincidiese con el auge de la nueva e incipiente burguesía<sup>1</sup>, ya que,

*efectivamente, este nuevo sentimiento regional tenía, desde su origen, una función precisa encubierta de populismo y de la que no siempre somos conscientes: arropar a la burguesía en su ascenso, proveerla de historia y de tra-*

---

<sup>1</sup> La consolidación de esta clase social en Arrecife durante la segunda mitad del ochocientos, hecho que se vio favorecido, entre otras circunstancias, por la promulgación de la Ley de Puertos Francos (1852), la demanda creciente en la actividad textil, el libre comercio inglés y la exportación de la barrilla y aguardientes. Pero, sea como fuere, interesa dejar constancia de cómo ésta se definió en todo momento por su afán de destacar y de «sobresalir a toda costa, fenómeno que está en estrecha relación con su poder económico y social» (Arbelo García, 1998: 162). Así, para evidenciar su constitución elitista, se separó del “populacho” concentrándose en el centro urbano, creando distintas sociedades privadas de recreo (Casino Club-Náutico y Sociedad Democracia), engrosando la lista de afiliados a las logias masónicas, y participando de las modas importadas del exterior.

*diciones, y apoyarla en sus deseos de independencia social y económica. Se asienta, pues, este naciente sentimiento patriótico, en la misma inseguridad de una clase emergente que se siente necesitada de un sistema de valores éticos y estéticos propios, de un lenguaje que la sustente y afiance en su nueva situación, acreditándola y prestigiándola.*

Efectivamente, como ha reconocido Castro Borrego (1988: 27), esta nueva clase social se vio pronto necesitada de unos rasgos que la definieran y diferenciara del resto, rasgos que encontró en el costumbrismo:

*la identidad burguesa sólo logra afirmarse en la medida en que se diferencia de la imagen del pueblo. Nace así la pintura<sup>2</sup> costumbrista: las faenas del campo y de la mar; los trajes típicos, las fiestas populares. Todo esto conforma el imaginario de la burguesía canaria.*

No en vano, son varias las razones que, junto a la ya expuesta, invitan a valorar la importancia de la burguesía isleña en el marco de la creación literaria. La primera de ellas es que, de acuerdo al nuevo panorama socioeconómico, la consolidación de esta clase social en Lanzarote (más concretamente en Arrecife) propició el nacimiento de un amplio grupo de escritores, intelectuales y políticos que se formaron al calor de las ideas ilustradas de progreso y razón, asumieron la ideología mercantilista y precursora del nuevo régimen liberal, participaron de los actos de las nuevas sociedades recreativas, recibieron la herencia anticlerical que se escondía entre líneas en la prensa isleña, y se incorporaron a los modernos hábitos de sello europeo. Obviamente, todos estos motivos, en su conjunto, posibilitaron la conformación de una nueva mentalidad que no podía dejar de plasmarse en la literatura.

La segunda razón es que los nombres de la mayoría de este grupo de escritores estuvieron notablemente vinculados al mundo de la prensa, lo que propició un fácil tránsito de la crónica al relato costumbrista y, propiamente, a la novela. Así, si en la etapa de la premodernidad se observaba el paso de la Historia a la Literatura (cuando no de su con-fusión), esta vez, como señala Páez (2004: 597), «el giro copernicano se produce desde la Historia con mayúsculas a la historia con minúsculas, elemental, cercana, inmanente [y] cotidiana» de la prensa, de modo que «las obras ahora participan a la par del libro de memorias y del análisis costumbrista que se presentan frecuentemente en perfecto sincretismo».

Finalmente, debe tenerse en cuenta que este dominio de la clase social burguesa en el terreno de la creación artística explica, asimismo, la timidez con la que el Realismo y el Naturalismo se hicieron presentes en las pá-

---

<sup>2</sup> Y la literatura.

ginas literarias del novecientos e, incluso, del primer cuarto del siglo XX. De hecho, estos movimientos que, tanto en buena parte de Europa como de la Península Ibérica, terminaron desplazando al Romanticismo, en nuestras islas se manifestaron a modo de amalgama, siendo el costumbrista el tono creativo de las letras insulares durante décadas<sup>3</sup>. De ahí, también, la diferencia entre los escritores finseculares del archipiélago y los (pre)modernistas peninsulares del mismo momento. Como bien ha sabido resumir Betancort (2002: 28-29),

*habría que recordar que a través de los textos de estos escritores insulares se respira una evidente preocupación por intentar conformar una voz literaria propia con que “apalabrar” su memoria y sus señas de identidad ante la idea de la pérdida y del olvido. [...] Creemos que hay que entender estas consideraciones literarias más cercanas a la idea de un continuismo estilístico vinculado a un “tardorromanticismo finisecular”, que al prelude de las páginas de los escritores modernistas de esa misma época que, en su afán de crear un nuevo lenguaje poético, vagan por escenarios a los que se “escapan” o “evaden”, embargados por la exaltación nostálgica de tiempos pretéritos y asombrados por el exotismo de lugares y países lejanos. Evidentemente, ambas manifestaciones literarias (los regionalistas canarios y los escritores modernistas) no son comparables. Mientras que la nostalgia del pasado histórico en los escritores modernistas del mundo hispánico posibilita la creación de un lenguaje poético renovado y vigoroso, los escritores regionalistas de estas islas hacen de la nostalgia del pasado y de la memoria isleña un recurso literario que guarda estrecha relaciones con la prosa realista<sup>4</sup>, donde todavía sueñan los modos estéticos del romanticismo a través de los trazos costumbristas que llenan sus páginas.*

En cualquier caso, todas estas cuestiones se analizarán con mayor de-

---

<sup>3</sup> A esta misma conclusión llega Abad (2001: 24) en su análisis de la creación pictórica contemporánea en el archipiélago:

Es preciso tener en cuenta que a la aparición en el contexto europeo del naturalismo pictórico contribuye, fundamentalmente, la toma de conciencia de los terribles problemas sociales que comporta la industrialización, el trabajo de los niños durante horarios extenuantes, las condiciones insalubres de vivienda y otras tantas situaciones que el artista se siente en la obligación moral de denunciar. Mientras tanto, Canarias continúa siendo una sociedad eminentemente agraria en manos de una oligarquía terrateniente, con una burguesía urbana y comercial que es, en general, inculta y cuya máxima aspiración consiste en integrarse en el círculo oligárquico. Así las cosas, **el rasgo fundamental del primer realismo europeo, la oposición a idealizar las imágenes utilizando un enfoque directo con pretensiones de dura denuncia, no puede reflejarse en Canarias.** (La negrita es mía).

<sup>4</sup> E, incluso, naturalista. En efecto, el caso de Miguel Pereyra de Armas es el más ejemplar a este respecto.

talle cuando se termine de estudiar con detalle la obra de Antonio María Manrique Saavedra, Miguel Pereyra de Armas, Francisco Fernández Béthencourt, Isaac Viera y Viera, Benito Pérez Armas, José Betancort Cabrera (Ángel Guerra) y de los hermanos Elías y Antonio Zerolo Herrera<sup>5</sup>, autores todos ellos en los que será posible encontrar un elemento común –i.e. el costumbrismo–, pero también notables peculiaridades. Así, en algunos será posible advertir cierta actitud creativa bastante más narrativa que la habitual en el costumbrismo decimonónico, en tanto en cuanto en algunas de sus obras aparecen esbozadas unas historias más o menos complejas que se acercan más al género de la novela que al descriptivo cuadro de costumbres romántico. Asimismo, se verá en escasas ocasiones un tímido esfuerzo por analizar psicológicamente a los personajes (y no siempre como recurso para plasmar los problemas socioeconómicos del archipiélago), aunque, eso sí, sin la profundidad y grado de fruición de la estética realista. Al mismo tiempo, en algunos casos, la realidad circundante, que en el cuadro de costumbres suele ser informada pero no significada, perderá la idealización y bucolismo de obras anteriores para ser explicada, toda vez que los personajes abandonarán su carácter prototípico (el de ejemplo de una virtud, vicio o cualidad) para transformarse en tipos y en individuos concretos. Éste será el caso de Ángel Guerra, Benito Pérez Armas, Miguel Pereyra y, sólo de manera muy incipiente, de Elías Zerolo.

Por su parte, la obra de Miguel Pereyra de Armas –concretamente su *Tipos de mi tierra*– constituirá el más claro ejemplo de querer superar intencionalmente el marco dominante para acercarse al Naturalismo, sin duda resultado de su avanzado espíritu filosófico e ideológico renovador, a la sazón latente en la prensa más progresista y liberal de la época en Canarias.

Finalmente, en los versos de Fernández de Béthencourt, junto al consabido regusto regionalista de los mismos, será posible encontrar un canto apostrofado a los ideales de la Restauración borbónica y a la historia reciente de la nación española, toda vez que, mientras Antonio María Manrique, con *El palacio de Zonzamas* o *Dos reyes cautivos*, se remonta a los orígenes históricos, protohistóricos y legendarios de Lanzarote con un gran sabor y deleite romántico, Antonio Zerolo dirigirá su mirada a la Conquista, a los ataques piráticos y a la conjunción emblemática y decimonónica del ser “canario-español”.

---

<sup>5</sup> Esta nómina de autores (y políticos, notarios, maestros, etc.) lanzaroteños se conjuga en el archipiélago con los nombres de José Tabares Bartlett, Domingo J. Manrique, Rafael Martín Fernández, Diego Crosa, Nicolás Estévez, José de Franchy Roca, Rafael Mesa y López, Francisco González Díaz, Santiago Beyro, Arturo Sarmiento, Antonio Goya, Adolfo Febles y Mora, los hermanos Millares Cubas (Luis y Agustín), los hermanos Perera (Guillermo y Patricio) y, por supuesto, Benito Pérez Galdós.

En conclusión, la misma actitud indagatoria de la creación literaria pre-moderna del archipiélago fue continuada posteriormente durante lo que en este trabajo se ha denominado “largo siglo XIX” y que, a la sazón, se correspondería con un cuarto momento, en el que el Realismo no sólo alcanzó sus más altas cotas, sino que se mostró intuido y perfeccionado desde tiempo atrás mediante un descriptivismo paisajista que terminaría provocando una larga prolongación del regionalismo en las islas. No en vano, si algo define la creación literaria del archipiélago hasta entonces es, precisamente, su fijación descriptiva y su vocación realista.

### 3. LA ETAPA DE LA MODERNIDAD

Por tanto, puede afirmarse que la irrupción de voces como las de Alonso Quesada, Domingo Rivero, Tomás Morales o Saulo Torón, entre muchas otras, supuso en las puertas del siglo XX un punto de inflexión en la historia de nuestras letras, pues a partir de entonces la realidad dejó de ser única y estática y, por el contrario, se comenzó a sentir subjetivada y dinámica, lo que, sin duda, puede interpretarse como un claro síntoma de modernidad. Ciertamente, como expone Padorno (2004: 328), «la entrada en la vida moderna consiste en la conciencia que distingue entre la realidad del entorno y la realidad literaria», de modo que «aquella está conformada con materiales geológicos; ésta con materiales lingüísticos».

Obviamente, esta nueva visión subjetivada y dinámica de la realidad no sólo implica una renovada mirada hacia el paisaje, sino también una moderna y existencial concepción del ser humano, lo que, al mismo tiempo trae aparejado, por una parte, un revitalizado interés por el estudio histórico y, por la otra, un no menos imponente posicionamiento del paisaje sobre el individuo.

#### 3.1. LA INVENCION LANZAROTEÑA DE AGUSTÍN ESPINOSA

Una de las primeras manifestaciones literarias en torno a Lanzarote en clave de modernidad fue la obra *Lancelot 28º 7º. Guía integral de una isla atlántica* (1929) de Agustín Espinosa, escritor vanguardista que, nacido en Tenerife en 1897, fue director en 1928 del Instituto de Segunda Enseñanza de Arrecife. Ya en sus primeras páginas, el autor da clara cuenta de que el cometido de su obra es el de abandonar la tradición regionalista imperante para, por el contrario, encajar el territorio isleño en el ámbito de lo universal, inventando para ello una «mitología conductora», «un clima poético», que definitivamente ofrezca una imagen integral de la isla, y no anecdótica como sucedía con la literatura precedente:

*Lanzarote ha sido explicado de manera anecdótica, inafectiva. Esto ha significado -significan- libros como "Tierras sedientas" de Francisco González, o "Costumbres canarias" de Isaac Viera. Únicos precedentes literarios (?) de mi libro.*

*La música que salve a un pueblo, a un astro o a una isla, no será música de esta clase. Sino música integral. Sino la creación de una mitología. De un clima poético donde cada pedazo de pueblo, astro o isla, pueda sentarse a repasar heroicidades.*

*[...] Mi intento es el de crear un Lanzarote nuevo. Un Lanzarote inventado por mí. Siguiendo la tradición más ancha de la literatura universal. (Espinosa [1929]/1988: 9-10).*

Tales propósitos formaban parte de un proyecto literario generacional que el propio Espinosa, junto a escritores como Juan Manuel Trujillo y Ernesto Pestana Nóbrega, había diseñado desde comienzos de los años 20 para auspiciar una nueva literatura canaria que, sin desprestigiar el espacio local, supiese adaptarse a las vanguardias europeas y al ámbito de lo universal<sup>6</sup>. Así, al calor de su señera revista *La Rosa de los Vientos* expusieron aquéllos que

*Somos marineros de todos los mares. Obreros de la Universalidad. Por siempre: Universalismo sobre regionalismo. Hemos bostezado con hartura, sobre las páginas labriegas de nuestra literatura; sobre los regionales portales de Belén de nuestra literatura. Saludemos emocionados todos los barcos que cruzan el Océano Atlántico, con rumbo a África, Asia, Oceanía, América y Europa. Saludemos con las manos, abanderadas con las banderas azules, rojas, verdes, amarillas, del júbilo. Saludemos con las manos sobre nuestras cabezas. Saludemos a todos: africanos, asiáticos, malayos, americanos, europeos. Por siempre el océano en nuestros ojos nuevos. Es este nuestro destino, ya entrevisto por los filósofos –Viera y Clavijo, Marqués de Villanueva, Graciliano Afonso– del siglo XVIII insulano, desechado en la centuria pasada, creadora de círculos y ateneos batuecasianos. Hemos de levantar un semáforo en cada isla. ("Primer manifiesto de *La Rosa de los Vientos*", La Prensa, 1 de febrero de 1928).*

---

<sup>6</sup> Es por ello por lo que Agustín Espinosa defendió el parentesco de la Dácil de Viana con otras protagonistas femeninas como la Elvira de Unamuno, la Minna de Walter Scott, y la Nausiaca de Homero, porque, para él, la del poeta fundacional de Canarias no era más que un insulario producto de un mito universal:

En el triángulo equilátero de la historia literaria del mito, Homero, Scott y Unamuno, ocupan los equidistantes ángulos. Y nuestro Antonio de Viana, al centro.

¡Qué grato para nuestra lozana Infanta saber que tiene una madre griega, una nieta hispana y una hija inglesa! Que aún sigue teniendo suerte su mito. Y que Contramito ha sido sólo juego insular de un su travieso y atrabiliario bisnieto. (Tomado de Armas Ayala y Pérez Corrales 1980: 173).

Se trataba, en síntesis, de un proyecto que trataba de hermanar lo universal con lo autóctono, y lo moderno con lo tradicional, recuperando para ello una estela de apertura iniciada en el siglo XVIII –e interrumpida en el XIX por el regionalismo– y, al mismo tiempo, tomando como lenguaje el propio de las vanguardias europeas<sup>7</sup>. De ahí que Espinosa rechace no sólo el costumbrismo de Isaac Viera, sino que además rehúse toda posibilidad de seguir describiendo a un Lanzarote real y, por el contrario, prefiera uno «inventado por mí». Lo primero no le interesa porque va en contra de su vocación de universalidad, y lo segundo porque le exigiría adoptar un lenguaje ya trasnochado, sencillamente el del costumbrismo de raíz romántica y el del Realismo. Es por ello por lo que, incluso, puede decirse que *Lancelot 28° 7°* vino a ser, en esencia, un juego más del autor en esa búsqueda de una nueva manera de hacer literatura. No en vano, cuando Juan Manuel Trujillo saludó esta *Guía integral de una isla atlántica* llegó a afirmar que

*Agustín Espinosa se ha encontrado; ¿a pesar suyo?; se ha encontrado pronto: ¿acaso por ser el más dotado para perderse? Lo que informa, lo que mueve, su obsesión, su tiranía interior es asociar objetos, maridar ideas, reunir figuras, por dispares, lejanas, extrañas o contrarias que parezcan, objetos, ideas y figuras. Remover, deshacer y rehacer todo este diccionario que es la naturaleza.*  
(Tomado de Palenzuela 1988: XVI y XXI).

Desasido, pues, del costumbrismo regionalista y del Realismo, crea Espinosa ese Lanzarote «inventado por mí» tomando como protagonista a un mítico Lancelot que, viniendo a morir a Lanzarote, se construye sobre las figuras del Odiseo de Homero, del Amadís de Gaula renacentista, del Alonso Quijano de Cervantes y del Polifemo gongorino, haciendo entonces del relato un tejido (universalista) de tradiciones intertextuales<sup>8</sup>. Ya el

<sup>7</sup> Debe insistirse en ello. A pesar de que ilustrados y prerrománticos como Viera y Clavijo y Graciliano Afonso constituyeron auténticos referentes para esta empresa de vocación universalista (la obra de Clavijo y Fajardo fue el tema de la tesis doctoral de Espinosa), el lenguaje que los modernos escritores decidieron adoptar no fue, como ya se ha expuesto, el de centurias pasadas, sino el de las vanguardias, por lo que puede decirse que su mirada hacia el siglo XVIII tenía más que ver con el espíritu aperturista de la época que con su estética.

<sup>8</sup> Como bien ha señalado Palenzuela (1998: xxvii) este «diálogo intertextual del que Espinosa era plenamente consciente» responde a una actitud propia de la modernidad. De hecho, señala Kristeva (1985: 184) cómo «para los textos poéticos de la modernidad [este diálogo] es, podríamos decirlo sin exagerar, una ley fundamental: se hacen absorbiendo y destruyendo al mismo tiempo los demás textos del espacio intertextual», pues «el texto poético es producido en el movimiento complejo de una afirmación y de una negación simultánea de otros textos».

propio nombre de Lancelot remite a aquel «héroe de la gran caballerescabretona; caballero de intensa prosapia; admirable coleccionador de aventuras; huésped famoso del medievo» (1988: 10), pero pronto se lo hace emparentar con el ido Alonso Quijano de la magna obra de Cervantes, pues «en su isla africana, leyó Lancelot anchos libros de viejas aventuras» (1988: 15), aunque con la salvedad de que, a diferencia de lo que ocurre en *El Quijote* con la tierras de Castilla, aquí el espacio no se transforma en terreno para la caballería andante, sino que se homeriza:

*Lancelot fue así homerizando, mediterraneanizando, su isla. Otra estación más. Para él, la última. La estación donde se toma ya el coche de la muerte. Pero él podía ponerla junto a las estaciones griegas. Alistarla. Su isla del Atlántico con las islas del Mediterráneo. Heroicizarla. Hacerla estación larga como la Ogiya: en lugar de los brazos ninfes de Calipso, los heterogéneos de un peine de marfil y un rizo dorado.* (Espinosa, 1988: 15).

De esta manera, logra Espinosa no sólo universalizar al protagonista de su *Guía*, sino que, además, hace lo propio con la isla que habita, hecho que se acentúa a lo largo de la obra en una escritura que bien podría denominarse palimpsestica. Así, por ejemplo, no escatima en analogías cuando intenta poner de manifiesto el carácter bizantino de Tinajo,

*Las palmeras de Tinajo son las palmeras que hacen mejor la rueda. Esconden su orientalismo mítico, para descubrir el tema horizontal de las higueras y de los viñedos. Pero más que palmeras enanas son molinos experimentales. Verdes molinitos de juguete. Preciosos paradigmas fitográficos para ensayos maquinistas de los Leonardos de Lanzarote. Molinos verdes. Molinos vegetales. Enanos de barbas giratorias, cabeza calva y pies subterráneos. Aprendices de molino. Muchachos jugando a los molinos sobre la baya estepa descamisada. Molino: signo de Occidente. Palmera: signo de Oriente. Las palmeras de Tinajo –las palmeras que hacen mejor la rueda– han sumado los dos signos para visar el bizantinismo cercano. Son los carteles anunciadores de la exposición bizantina de Tinajo.* (Espinosa, 1988: 43).

O cuando ve, confunde y simultanea en la naturaleza isleña ciertos cuadros de artistas universales:

*Muchos cielos de alba de Lanzarote han sido pintados por Correggio. Sobre las tardes quietas del puerto de Arrecife el pincel de Puvis de Chavannes se disfraza de mástil o botalón. Las Montañas del Fuego se espejan en los lienzos de Rousseau y de Schrimpf.* (Espinosa, 1988: 44).

Incluso, este juego analógico trasciende más allá de lo fónico (como cuando se fusionan Lancelot y Lanzarote) y de lo visual (al simultanearse

los estilos artísticos en el paisaje), pues, de hecho, alcanza también al plano de lo conceptual, por ejemplo cuando, en su “Elogio del camello con arado”, compara los «andares despaciosos» del animal con un «general retirado», y hace de su herramienta un «sable de madera» (1988: 21). Y, además, al mismo tiempo, logra Espinosa conjugar la creación artística con la crítica literaria, pero no sólo para seguir vulnerando normas y sacudiendo nombres, sino, lo que es más importante, para dar a sus referencias un nuevo sentido, hasta el punto de que podría decirse que la crítica se deviene en literatura. Así, cuando llega en su *Guía...* al pueblo de Tegui se, sale inmediatamente a saludar al ilustre e ilustrado Clavijo y Fajardo, y, observando la fisonomía de su lugar de nacimiento<sup>9</sup>, logra entrever el origen de su osadía al burlar el fracasado amor con Luisa Carón,

*En este pueblo –Tegui se– jovial y esperanzado, nació José Clavijo y Fajardo. Hacia los finales del primer tercio del siglo XVIII.*

*Esta fianza en sus destinos, esta tranquilidad, de escolar con Ángel Custodio, de Tegui se, explican una gran parte de la obra y de la vida aventurera de Clavijo y Fajardo. En esa escuela sin maestros del fiar; el hijo del parto más jubiloso de Lanzarote aprendió a saltar audazmente los dobles obstáculos peligrosos de la vida. En sus correrías de infante por las calles de Tegui se, recogió Clavijo y Fajardo la prodigiosa cosecha de valentías confiadas, futuros salvavidas para los naufragios imprevistos de los días. (Espinosa, 1988: 52-53).*

Para, luego, en una nueva analogía de estilos artísticos, situar su prosa en una «mediana: signo exacto de su literatura» entre Feijoo y la generación del 98 (Espinosa, 1988: 53), hecho que, obviamente, evoca una nueva –simultaneísta y universal– lectura de *El Pensador*.

Consideraciones análogas a las ya expuestas cabe establecer con el capítulo “Final” del libro, en el que el autor muestra ahora su erudición al reproducir «unas cuartillas, que deben referirse a pinturas religiosas de Lanzarote». Aunque él mismo señala que no se trata más que de un «capítulo en esquema» y que, además, «estoy ya camino de literaturizar, si no me escabullo a tiempo tras el punto más próximo» (Espinosa, 1988: 91), lo cierto es que aquél sí es literario y sí parece estar acabado. Decir que en el

---

<sup>9</sup> Esta influencia de la isla sobre sus habitantes se hace mucho más evidente cuando, al describir al cura de Tinajo lo termina (con) fundiendo con su iglesia:

Ha vivido desde tan temprano en la iglesia de Tinajo que es ya como un auténtico aditamento eclesiástico. Su palabra, órgano. Su reír, campanario. Su sombrero, cúpula. Incensario su pipa.

Tomás Romero tiene el aroma de su iglesia. Tiene su arquitectura. Un buen observador hubiera presentado el bizantinismo de la iglesia de Tinajo después de una charla rumorosa con Tomás Romero. (Espinosa, 1988: 45).

cuadro de la Magdalena la santa «llora lágrimas de madera mientras acaricia los pies de Jesús» es ya una prueba del tono poético de las notas, toda vez que la comparación de aquella con una «trotaconventos mefistoleada» devuelve al lector una imagen en que simultanean la Magdalena y el personaje de La Celestina de Rojas, una muestra más de esa actitud hacia la analogía vista con anterioridad y que, en estas mismas páginas, se repite al describir un cuadro de Ánimas:

[ÁNIMAS]

*Dicen al pie: «Mar [in] Antonio de la Cruz fecit». Y luego: «1[70]2». Aparece citado en el Inventario parroquial de Tinajo de 1764.*

*No sólo Purgatorio. Sino también Infierno. San Miguel baila el charleston sobre la barriga del Diablo. Lección para Josefina Baker. Unos ángeles nadan entre nubes. Otros se tiran de cabeza al Purgatorio a salvar las almas que naufragan. Influencia del mar. (Espinosa 1988: 92-93).*

Y es éste, además, un capítulo acabado porque es un manuscrito encontrado «entre mis papeles mejor guardados» que, simplemente, el autor reproduce «textualmente aquí». Se trata de un artificio literario más, el de la recurrencia al “manuscrito encontrado” que, como en *El Quijote*, lo único que puede hacer el autor es reproducir y, en todo caso, continuar. Apuntar que su incorporación a la *Guía* es «el único modo de que tenga mi libro el final que yo no sabía cómo inventarle», «el final que pudiera hacer olvidar al lector la desapacible *literatura* precedente<sup>10</sup>» (Espinosa, 1988: 91) no es más que una confesión encubierta (y subversiva) de su intencionado simultaneísmo de tipologías textuales.

Y he aquí una nueva posible analogía: la del autor del *Lancelot 28º 7º* con la del creador de *El Quijote*<sup>11</sup>. Como es sabido, Cervantes comenzó su obra confesando haber encontrado una “Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe”, mostrándose a partir de entonces como un mero traductor, lo que le sirvió para desacreditar las ficciones de las novelas de caballerías; y es que el propósito del levantino no fue otro que «derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más» y, más concretamente, «poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y dispartadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi ver-

<sup>10</sup> ¿No resulta al menos llamativo que previamente diga que ha añadido este capítulo cuando su libro ya está en prensa?

<sup>11</sup> No me refiero ahora a las posibles analogías entre un personaje de *El Quijote* de Cervantes y otro de la *Guía* de Espinosa, sino a la analogía entre un autor y otro como creadores de una obra literaria que pretende renovar la tradición que llega hasta sus días.

dadero don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna» (tomado Riquer, 1997: XXXIII). Por su parte, el objetivo último de Espinosa fue el de superar la cansina literatura regionalista, teñida unas veces de idílicos pasajes románticos y, otras, de provincianos productos realistas. Hay, pues, una clara concomitancia entre un autor y otro: la de superar la literatura precedente.

Asimismo, de igual manera que el propósito cervantino de acabar con los libros de caballerías no fue «un mero pretexto para escribir *El Quijote* ni el disimulo de otra ambición inconfesada, sino un empeño literario de acuerdo con la manera de pensar de los más graves autores españoles del siglo XVI» (Martín de Riquer, 1997: XLIV), también Espinosa convirtió su *Guía* en un juego literario para superar la tradición escritural que arrancaba del XIX y que, aún a comienzos del XX, disfrutaba de amplia aceptación (tal vez la misma que debían tener los libros de caballerías en la época del escritor manco).

Pero además, con el manuscrito árabe logró Cervantes dar a su obra una estructura interna que parodiara a los libros de caballerías, y tal vez tengan un efecto paródico las notas encontradas por Espinosa. En primer lugar, el hecho de incluir en la descripción de Lanzarote una serie de pinturas que, no en vano, pertenecen a la isla, bien podría entenderse como una comparación con los regionalistas cuadros de costumbres que, al fin y al cabo, no eran más que pinturas de la realidad canaria. Se trataría, entonces, de una nueva analogía (esta vez en el plano del significado léxico): la de las pinturas con los cuadros de costumbres. En segundo lugar, decir que este capítulo tan erudito (como gustaban ser los escritores decimonónicos) no es literatura, después incluso de haber dudado (tipográficamente, con un signo de interrogación) del carácter literario de la obra de Isaac Viera y Francisco González, no hace más que resaltar el descrédito de la tradición precedente, toda vez que Espinosa se erige (y autodefine) creador de una nueva manera de hacer literatura, como, ciertamente, lo fue el propio Cervantes. Este hecho, justificaría, además, otro guiño tipográfico del canario en este último capítulo. Recuérdese:

*Es un hallazgo del que no sabré nunca regocijarme bastante. Porque me ha traído el único modo de que tenga mi libro el final que yo no sabía cómo inventarle. El final que pudiera hacer olvidar al lector la desapacible literatura precedente.* (Espinosa 1988: 91).

Resaltar con letra cursiva la palabra *literatura* no haría, pues, más que ennoblecer el contenido de las páginas de su libro, que, frente a la duda que le supone la prosa de los regionalistas, sí serían literarias.

Paralelamente, debe repararse en que hasta el Capítulo IX, «Cervantes ha fingido ser una especie de erudito que recopilaba datos de otros autores y de los archivos de La Mancha para ordenar la historia de don Quijote» (Riquer, 1997: 99), y precisamente eruditas y documentales pretenden ser las notas encontradas por Espinosa.

Finalmente, cabe advertir que si Cervantes combinó la prosa con la poesía, también Espinosa hizo lo propio en su *Lancelot 28 ° 7°*, sin que en ninguno de los casos este hecho fuera casual para sus propósitos de renovación literaria.

### 3.2. LA ISLA VIRGEN, EN MARARÍA, DE RAFAEL AROZARENA

Con posterioridad a la publicación de *Lancelot 28° 7°* de Agustín Espinosa, y con respecto a la plasmación literaria del paisaje lanzaroteño, destaca en el seno de las letras canarias la novela *Mararúa*, del tinerfeño Rafael Arozarena, autor que, nacido en 1923, comenzó su creación artística en el seno de la que Enrique Lite llegó a denominar “generación del bache”:

*Vivíamos más de acuerdo con Inglaterra que con España. Por esa parte teníamos una ventaja. Lo que ocurre es que, y ahí es dónde estuvo el bache, equivocadamente, no se hizo demasiado caso de los pioneros de la cultura extranjera, que eran Westerdahl y la facción de los surrealistas. Deberían haberles dado mayor importancia porque eran nuestra llave, la espita para poder expresarnos con una actualidad. La mala suerte fue nos tocó la “generación del bache”, que cuando queríamos expresarnos así, nos dieron el golpe [a causa de Dictadura] y dijeron: “No, de eso nada, usted se expresa como Campoamor y calladita la boca”. De ahí ese nombre, porque no teníamos la expresión que necesitábamos para nuestro momento. (Recogido por García de Mesa, 2004: 92).*

Sin embargo, y a pesar de las limitaciones impuestas por la Dictadura, logró Arozarena conformar en Tenerife el grupo “Fetasa”<sup>12</sup>, junto a Anto-

<sup>12</sup> El propio Arozarena revela el sentido del nombre del grupo:

La gente cree que “Fetasa” proviene del título de la novela de Isaac de Vega, pero no es así; el nombre del grupo se creó mucho antes, se me ocurrió a mí. Nos solíamos reunir desde las dos de la tarde hasta las dos de la mañana todos los días, con vasos de vino... Eran unas reuniones preciosas. Llegábamos a unas alturas filosóficas muy especiales. Un día, mientras tratábamos de ligar el pensamiento de Pitágoras con el de Kierkegaard, llegó un momento en el que, como en toda filosofía, nos trabamos, llegamos a la cúspide (Dios) y no podíamos seguir. Así que dije: “¿Y por qué no? Después de todo esto está fetasa”. Verdaderamente, ni yo mismo sabía lo que era. (Recogido por García Mesa, 2004: 60).

nio Bermejo, José Antonio Padrón e Isaac de Vega, adalides de una profunda indagación y genuina redefinición de los conceptos más básicos de la tradición filosófica de Occidente. En efecto, todos ellos habían advertido que si conceptos como Dios, Infinito y Eternidad existían para el ser humano era porque, en última instancia, formaban parte de la lengua (y del pensamiento) debido a que la tradición los había hecho estar ahí con una configuración determinada, por lo que, al usarlos ellos mismos, entendían que no les pertenecían íntimamente: eran resultado de un tradicional sedimento intelectual, y, por tanto, meros significantes con que encauzar la vida cotidiana por los derroteros continuamente allanados por la humanidad, pero no vehículos para expresar la existencia única e irrepetible de cada individuo. En palabras del propio Arozarena,

*Cuando llegáramos a un punto culminante tendríamos el comodín “Fetasa”. Esto quiere decir que hay conceptos que no alcanzamos, a los que les damos una talla superior: Un ejemplo es la idea de Dios. Fetasa representa a un dios superior a Dios, una especie de padre de Dios. Partiendo de este concepto te das cuenta de que al descender puedes ver mejor los defectos. Por ejemplo, la pureza de “Fetasa” se manifiesta en el concepto de religión: somos tan humildes que decimos que no comprendemos a Dios. Sabemos que ahí está, que a veces es entendido por la gente, puesto que le hablan, le oran, dicen que es bueno, que es malo, que tiene bigote o barba... Nuestro dios es superior a eso, es un dios abstracto, el punto culminante de Dios.*  
[...] *No se trata de huir de las tonterías, porque para nosotros no existen, sino de crear una vida paralela.* (Recogido por García de Mesa, 2004: 60-61).

Por tanto, y como puede verse, el objetivo último de los componentes del grupo “Fetasa” no fue otro que el de hallar a un dios particular, cuya definición estuviese libre de todo ingrediente religioso, culturalista y/o filosófico tradicionales, esto es, que fuese puro, virgen; de ahí que, no en vano, la obra poética (y narrativa) de todos estos escritores no haya tenido otro fin que el de intentar plasmar la realidad en toda su pureza o virginidad.

A este respecto, la estancia en Lanzarote de nuestro escritor jugó un importante papel. Como es sabido, en 1940, y después de haber aprobado unas oposiciones para trabajar en la compañía Telefónica, Arozarena fue destinado a la más oriental de las Canarias para montar en el pueblo de Femés una estación receptora que debía conectar con Las Palmas. Sin embargo, y por razones poco conocidas, la estación de la isla capitalina, situada en Monte Osorio, dejó de funcionar, permaneciendo el poeta en Femés olvidado por las autoridades de su empresa. Allí permaneció durante todo un año, logrando sobrevivir gracias a la generosidad de las gentes del pueblo, quienes les ofrecían porretos y vino de La Geria como sustento. Pues

bien, esta convivencia con el paisaje árido de Lanzarote, sumido a la vez en un estado de verdadera soledad, no sólo invitó al tinerfeño a reflexionar sobre los problemas metafísicos que pronto darían forma a los planteamientos de “Fetasa”, sino que, paralelamente, le permitió descubrir lo que puede denominarse “paisaje del sur”, esto es, la sequedad y personalidad dolorosa y árida de las islas que, posteriormente, invadiría buena parte de su creación literaria. Así, por ejemplo, en *Alto crecen los cardos* (1959), canta el poeta «al cardo, precisamente a lo doloroso y árido del sur», lo que «coincide con mi primera estancia en Lanzarote», pues «ya venía con la sensibilidad de la isla seca y esquelética», hasta el punto de que «me enamoré de esa sequedad, porque encontré la profundidad<sup>13</sup>» (recogido por García de Mesa, 2004: 63).

No es casual, entonces, que el sentido último de la novela *Mararía*, escrita por el autor durante su estancia en la isla<sup>14</sup> –aunque publicada en 1973– sea el de presentar una imagen esencial de Lanzarote a través de la descripción no sólo de su paisaje, sino también de María-Mararía, una mujer de Femés a la que el autor tuvo oportunidad de conocer durante su estancia en el pueblo. No sorprenden, entonces, las múltiples referencias

---

<sup>13</sup> Nótese, una vez más, el cambio de postura con respecto a los escritores decimonónicos:

Posiblemente, se pudiera ver un giro fetasiano al apartarme de la vida fácil, abundante y frondosa del paisaje verde, y al encandilarme algo que parecía horrible, pero que ahondaba una gran belleza. Por eso, en este poemario doy pie a una problemática, a una seriedad, no hablando, pues, de las flores, ni de las amapolas que parecían copas de vino tinto, ni de las cañas de manzanilla que parecían las cañas de trigo... Boberías de esas, como las que hacía José María Pemán: “Mi niña, flor de trigo./ ay mi niña que sí./ Mi niña es una flor de trigo/ porque lo digo yo.” Usted lo dirá, pero su niña no lo es. (Recogido por García de Mesa, 2004: 63).

<sup>14</sup> Mucho se ha especulado sobre la fecha de composición definitiva de la novela. Según su propio autor, el proceso de redacción y publicación de la misma es el siguiente:

Transcurrieron treinta años desde que la escribí hasta que la publiqué. La guardé en una gaveta y un amigo, Leopoldo O’Shanahan, la descubrió, la leyó y me dijo que le había entusiasmado mucho. Para mí era una bobería. Aún así, la envié al concurso “Nadal” y resultó finalista, concretamente en quinto lugar. [...] Entonces, la editorial Noguer se interesó en publicarla en 1973, pero la escribí en 1940. [...] La escribí en 1940, aunque renové algunos detalles entre 1944 y 1945, y le di un “toquillo” cuando se fue a publicar, pero ya estaba hecha... Se puede decir que la terminé en los años 40.

La segunda edición de la obra, en la Editorial Interinsular Canaria, tuvo lugar en 1983, contando entonces con un magnífico prólogo de Manuel Torres Stinga. Por otra parte, en 1988 se tradujo al rumano; en 1995, al italiano; y en 1998, al alemán.

a la sustancialidad de la isla (al menos a la que le era propia a comienzos de los años cuarenta): las fiestas con lámparas de carburo, los barcos que cargan la cal en Fuerteventura, la compraventa ambulante de los árabes, el ir y venir de hombres a la costa africana en busca de trabajo, los emigrantes retornados y sumidos en el fracaso, la superstición y el curanderismo, las leyendas populares... Tómense los siguientes fragmentos como ejemplo de lo expuesto:

*Cierta vez me encontraba trabajando en el cementerio cuando llegó Jesusito a buscarme [a Marcial]. Se sentó cerca de mí y estuvo quietecito mirando cómo yo hacía un hoyo para seña Agustina, una buena señora (que en el cielo esté), que iban a enterrar aquella misma tarde. Por el cielo cruzaron unos cuervos y quiso la mala suerte que la sombra de aquellos pájaros pasara sobre el cuerpo de Jesusito. Yo soy supertre... ¿Cómo se dice?*

– Supersticioso –dije despacio.

– Eso. Bueno, pues yo soy... eso ¡jee!, y no pude reprimir el susto, porque la sombra del cuervo es de mal agüero y anuncia alguna desgracia a la persona sombreada. (Arozarena, 1983: 97-98).

*La mujer de señor Sebastián trabó la aguja en el pantalón y se arregló el nudo del pañuelo. Luego me dijo:*

–Estos trapos son de mi hijo. Son los que se pone en las faenas de a bordo. Con el salitre se acartonan y los remiendos se pasan. ¡Ay –suspiró cansada–, cuánto mejor estaría aquí, cerquita de nosotros! El padre se empeñó en que se fuese a la mar, que trabajase en los barcos, porque la mar, dice mi Sebastián, hace a los hombres duros para el trabajo y resignados para la vida. Les tiempla los ánimos. (Arozarena, 1983: 87).

*Del camión comenzaron a descender unos seres extraños, como personajes salidos de un sueño: mujeres con niños enfermos de viruela, de sarampión, de ronchas; hombres con facciones de piedra, cabras, un camello joven, un cojo y tres viejas silenciosas, forradas de negro, con grandes sombreros de paja trenzada.*

*Se acercaron dos muchachos para comenzar la descarga del camión. Sacaron sandías, sacos de garbanzos y lentejas, cestas de uvas, barricas de vino y buena cantidad de cántaros lecheros. Los chicos se habían agrupado alrededor y también se reunieron los perros y las moscas. (Arozarena, 1983: 47).*

Ahora bien, más allá de la *mostración* de este ambiente depauperado, interesa a Arozarena, ante todo, la sensación que el lector puede terminar adquiriendo a través de la virtualidad del mismo: concretamente, la de que los personajes son inactivos, incapaces de librarse de las circunstancias que los acogotan (salvo María, que intenta huir de la isla con su enamorado árabe); y es que, en efecto, como ha señalado ya Torres Stinga (1983: 27-28), esta sensación de inactividad, de conformismo, aparece en la novela como resultado «de un tiempo objetivamente imparables, que va dejando

huellas físicas y psíquicas que acaban sumiéndoles [a los personajes] en una especie de modorra, de monotonía, que les incapacita para luchar por su redención individual y colectiva». No en vano, la narración llega en múltiples ocasiones a detenerse, toda vez que se suceden los fragmentos en que se insiste en el carácter reiterativo y cotidiano de los personajes<sup>15</sup>, quienes muchas veces son presentados al lector como si estos permanecieran impasibles ante lo que sucede a su alrededor<sup>16</sup>:

– *Voy a Femés –dije–. Quiero ir a Femés.*

*Miró mi maleta. Una maleta de madera, tosca, mediana, sin etiquetas de hotel.*

– *Hay que esperar. Falta gente. Sobra tiempo. Siéntese. Descanse.*

*Volvió a cerrar los ojos, a dormirar. (Arozarena, 1983: 44-45).*

– *Ahora son las nueve –dijo–. La mujer de señor Sebastián siempre envía el perro a esta hora. No quiere que su marido se retrase. Si el perro lo pilla aquí dentro le muerde los tobillos. Es un perro enseñado. (Arozarena, 1983: 56).*

*La noche era agradable, silenciosa y tibia. El pueblo dormía envuelto en una gran soledad, en el abandono sugerente de su mortal destino. Sólo vi una figura, una sombra que cruzó el espacio descampado que había en el centro del pueblo. (Arozarena, 1983: 60).*

*Señor Alfonso, el cartero, solía tumbarse junto a la tapia de su casa, sobre la cómoda pelusa de los cerrillos en sombra, a pasar la modorra de la tarde masticando la hierba anisada del hinojo. Señor Afonso, el cartero, acostumbraba a echarse boca arriba, con las manos cruzadas tras la nuca y engurruñando los ojos para mejor contemplar el cielo de Femés. (Arozarena, 1983: 101).*

*La tarde de mi primera visita hallé a don Ermin en el huerto de su casa. Dormía como un bendito a la sombra de un hermoso y viejo granado. [...] Los insectos, en su constante ir y venir, habían formando un estrecho sendero entre las diminutas hierbas, un caminillo calvo que empezaba en la portada y llegaba justo a las botas de don Ermin. Luego, la oscura cinta de hormigas ascendía por la pierna derecha del médico, se desviaba poco a poco para no escalar el movedizo vientre, y subía hasta el hombro y parte del cuello y como una delgada serpiente se deslizaba hacia el tronco del árbol, ascendiendo con rapidez hasta las ramas más altas. Don Ermin, con sus manos enormes cruzadas sobre el estómago y la cabeza apoyada en el granado, roncaba a pierna suelta, emitiendo al final de cada respiración un feliz gorgoriteo. En verdad que su aspecto era el de un gigantesco sapo panza arriba, rojo y humanizado*

<sup>15</sup> De hecho, en no pocos casos, se recurre al presente habitual para incidir, aún más si cabe, en lo acostumbrado de las conductas de los habitantes de Femés.

<sup>16</sup> Tiene razón Torres Stinga (1983: 28) cuando señala que

Rafael Arozarena, al igual que García Márquez con muchos moradores de Macondo [en *Cien años de soledad*], sitúa a sus personajes en la modorra de la siesta, bajo un sofocante calor e indiferentes al mundo circundante.

*por la fantasía de La Fontaine, por ejemplo*<sup>17</sup>. (Arozarena, 1983: 148).

Paralelamente, a esta inamovilidad temporal se superpone el profundo aislamiento e incomunicabilidad de los habitantes, lo que, además de ser señalado explícitamente por el propio narrador, viene marcado a lo largo de toda la novela por la casi ausencia de diálogos, un claro índice del mutismo de los protagonistas en sus relaciones interpersonales.

En consonancia con lo hasta ahora expuesto, la isla es descrita mediante asociaciones metafóricas que remiten al mundo de lo muerto y de lo estéril, lo que acentúa aún más la ya aludida sensación de fatalidad del mundo de los personajes:

*El de la cachimba miraba hacia el lado del mar y el otro contemplaba la muerta, sequerosa, tierra.* (Arozarena, 1983: 49).

*Había una paz infinita en el horizonte y del lado del mar llegaba una suave brisa, tibia y salada. Tenía la isla una muerte dulce, lenta y animal, como si se hubiera cortado las venas.* (Arozarena, 1983: 51).

*Los hombres del pueblo se levantan a la par y sin excepción se dirigen a lo que ellos llaman su casino, en busca del primer trago de la mañana, para humedecer quizá aquella tierra resequida y huraña que se les presenta en los sueños y donde cada uno, irremisiblemente, cava su propia fosa.* (Arozarena, 1983: 62).

Asimismo, cabe añadir que la descripción del paisaje no sólo complementa y da sentido a la de los personajes, como acaba de verse, sino que, además, en numerosas ocasiones, se erige en respuesta al carácter de aquellos, hasta el punto de que puede hablarse de una profunda identificación entre el medio y el habitante, hecho que no puede pasar inadvertido a la hora de intentar entender la figura de María:

*Los perros ladran mirando hacia arriba, hacia el campanario. La gente del pueblo dice que los perros a esa hora confunden la torre de la iglesia con Mararía la bruja, porque ella tiene la silueta alta y oscura y los ojos le brillan como los bronce de esas pequeñas campanas. [...] Las mujeres todas son iguales. Todas menos una: Mararía. Mararía es larga y seca como la isla de Lanzarote.* (Arozarena, 1983: 62).

*Estaba descalza y sus pies secos y arenosos, delgados y fuertes, parecían agarrarse al piso. También sus manos quedaban descubiertas y eran como garras de milano, garras amarillosas, largas y surcadas de arrugas. Pero en la parte alta*

---

<sup>17</sup> He aquí una analogía que bien recuerda a las acostumbradas por Espinosa en su *Lancelot 28° 7°*.

*de aquel árbol quemado, algo surgía incandescente aún; algo como una brasa encendida surgía de aquellos ojos negros, árabes, jóvenes y hermosos. ¿Fuego? ¿Acaso la ira? Contemplando aquellas ascuas fijas y resplandecientes pensé en un rostro terso y blanco y unos labios carnosos y sensuales de leves rosas, dulces y tibios como las uvas de volcán. Años atrás, desde luego, años atrás, cuando por las cañadas de aquel cuerpo joven cruzaban los alisios erizando el fino triguillo de la piel, formando las dunas arenosas del torso. Años atrás, desde luego. Antes que el mismo viento pasara huracanado sobre la arcilla y dejara el paisaje convertido en un erial desamparado y rugoso, antes que los ojos se convirtiesen en pavesas de rabia, cuando el fuego surgía de la montaña y encendía la isla toda y los hombres salían de sus casas y atravesaban la noche pretendiendo carbonizarse en la extraordinaria valentía. Entonces sí, entonces el fuego.* (Arozarena, 1983: 153).

En efecto, a lo largo de la novela es fácil advertir la presencia de una María-mujer que, paulatinamente, se metamorfosea en una María-isla<sup>18</sup>, hasta el punto de que la purificación<sup>19</sup> de Lanzarote mediante el fuego de los volcanes se erige en correlato de la purificación de María en la hoguera<sup>20</sup>, por lo que puede afirmarse junto a Torres Stinga (1983: 25) que

---

<sup>18</sup> Esta misma identificación estaba ya presente en uno de los poemas del libro *A la sombra de los cuervos* (1947) dedicado a *María la de Femés*:

[...] Tronco torcido de vid  
el tiempo calcó en su cuerpo  
arrugas de malpaís.  
Secas sus piernas reseca,  
lo mismo que a los camellos  
se le volvieron de arena.  
Hoy la crucé en el camino.  
Flaco mástil. Con el viento  
silbaba igual que los mirlos.

<sup>19</sup> En esencia, la quema de Mararía constituiría un acto fetasiano que, con determinadas variantes, se repite a lo largo de la obra de Arozarena para trazar «una mitología basada en la purificación de la belleza»:

En *Mararía* se purifica la belleza del cuerpo mediante el fuego; en *Cerveza de grano rojo*, a través del mar, y en *El señor de las faldas verdes*, con la muerte, que es la máxima prueba que puede existir. En esta [última] novela sucede algo muy dramático. Todas las reinas eran muy guapas y nadie sabía con seguridad quién podría ser la más bella. Descubren que una de ellas se había quemado. Paradójicamente, los habitantes del pueblo buscaban con desesperación la máxima belleza sin saber que encontrarían una especie de monstruo. (Recogido por García de Mesa 2004: 125).

<sup>20</sup> En cualquier caso, y a pesar de este simbolismo, no puede perderse la intencionalidad que en la historia mueve a María a quemarse:

Continuamente la asediaban todos los hombres de Lanzarote, pero ella deseaba

*esta correspondencia simbólica viene a representar las dos fases de la truncada felicidad de unos hombres [los enamorados de María] que ansían la posesión y disfrute de la hermosura de una mujer seductora y esquiva; y anhelan el dominio de una tierra que niega sus frutos a unos hombres apegados a ella.*

Ahora bien, no obstante lo dicho, no conviene perder de vista el hecho de que Mararía no es simplemente el comienzo más firme de las exhibiciones fetasianas por parte de Arozarena en lo concerniente a la presentación de la esencialidad isleña, sino, tal vez consecuentemente, una de sus más tempranas indagaciones en el tema de la belleza encerrada en el tiempo. En palabras del propio autor,

*el clásico concepto de amor no me vale como poeta. Tengo que indagar más, debo trabajar un concepto negativo que trate de luchar contra el amor. De este modo, surgirá algo más verdadero: la exigencia de llegar a una sublimación, de salir de lo común y de darle una coronación original, con más altura, nueva. De ahí surge el sentido de Mararía: destruir esa belleza con un acto fetasiano para crear una belleza superior. (Recogido por García de Mesa, 2004. 43).*

De hecho, es esta actitud investigadora la que, entre otras razones, justifica el peculiar tratamiento del tiempo en la obra. En líneas generales, la novela se construye gracias a la presencia continuada de un narrador primario que reproduce los testimonios ajenos de los habitantes de un pueblo que, en un pasado cercano, se sintieron atraídos por María, la joven hermosa que, en el tiempo de la narración (o tiempo presente) es una anciana, y en el tiempo de la ficción (o tiempo pasado) es una joven. Hay, pues, una disposición de la novela en dos secciones temporales –la del pasado (propia de la ficción) y la del presente (propia de la narración)–, con la que en buena medida se logra un doble objetivo: por un lado, metaforizar la indagación personal del autor sobre la belleza encerrada en el tiempo (Mararía no es sólo hermosa en su juventud, sino que también lo es en su vejez y en el recuerdo que se tiene de ella), y, por otro, dar a la obra un carácter casi documental que, como supo ver Torres Stinga (1983: 17), se acerca al tono testimonial de la novela española de los años 50.

Al mismo tiempo, debe repararse en la presentación fraccionada de los relatos de los confidentes del narrador primario, pues, peculiarmente, estas historias no aparecen ordenadas de acuerdo al transcurrir cronológico de los hechos que se recogen, sino que son presentados al lector en el mismo

---

encontrar un compañero noble con el que hacer amistad y poderse casar. Harta de esa situación, en una persecución tremenda, en una fiesta, se prende fuego para arrancarse su belleza. Pensaría que el hombre que la quisiera después de esa forma, con cicatrices, sería el de su vida porque vendría con cariño. (Recogido por García de Mesa 2004: 44).

orden en que el novelista conoció (o quiere que se conozca) la historia a través de la discurso de sus relatores. Puede verse entonces cómo a la linealidad temporal en el tiempo de la narración (o presente) se superpone una discontinuidad en el tiempo de la ficción (o pasado), y ello nuevamente con dos objetivos muy claros. El primero es el dar cabida a las prolepsis o anticipaciones, sugiriendo en un capítulo una serie de acontecimientos que sólo se concretan más adelante, lo que, además de guardar claras concomitancias con las novelas policíacas tan del gusto del escritor, hacen que el narrador deje de ser un simple forastero para convertirse en una especie de detective que esclarece un “caso” gracias al relato de los lugareños. Como ejemplo de lo expuesto puede tomarse el comienzo de la obra, cuando el conductor del camión que recoge al narrador a su llegada a Lanzarote, Pedro el Geito, se niega a acercarse a Femés porque «allí pasan cosas», sin que de momento sepa el lector cuáles son aquéllas. Lo mismo puede decirse de la noche en que Marararía y Manuel Quintero mantienen relaciones sexuales, aunque concretamente en esta ocasión puede intuirse a través del testimonio del propio relator lo que se intenta ocultar hasta este instante:

*Aquella noche acompañé a María hasta su casa. La tía, aquella vieja que era su único familiar, cumplió como buena celestina. Salí del pueblo entre las luces del amanecer y ya estaba el sol en alto cuando llegué a Playa Blanca y embarqué en “La Sabina”. El lunes, temprano, estaba completa la tripulación a bordo. Pedro me aconsejó que dejara pasar el tiempo sin volver a Femés. (Arozarena, 1983: 78).*

No obstante lo dicho, la superposición temporal anteriormente definida sirve, además, para transmitir la idea de que no interesa «la vida total de María, sino su intensa y azarosa trayectoria amorosa en el pasado y su presencia actual como víctima doliente y silenciosa de su propia hermosura» (Torres Stinga, 1983: 19), lo que se convierte, paralelamente, en un medio más con que indagar, en el plano de lo real, en ese apresamiento eterno de la belleza en el tiempo.

### 3.3. EL TESTIMONIO CREACIONISTA DE PEDRO PERDOMO ACEDO

En la estela literaria de Agustín Espinosa<sup>21</sup>, debe mencionarse en esta antología del siglo XX los *Recitados lanzaroteños* de Pedro Perdomo Ace-

<sup>21</sup> No parece desatinado entrever con Padorno (2004: 335) una clara referencia al *Lancelot 28<sup>o</sup> 7<sup>o</sup>* en unos versos de la «Oda a Lanzarote»:

mar que me duele viéndolo en secuestro  
como el libro que hogaño descubriera  
las áridas bellezas de tu cuerpo.

do (1897-1977), periodista y poeta grancaario que dirigió su mirada vanguardista a la isla de Lanzarote tras varias estancias en ella en los años sesenta. A pesar de que la fecha de composición de los versos que pueblan este poemario parece bastante cercana a la de sus primeras visitas a la más oriental de las Canarias, lo cierto es que su edición conjunta es posterior a la muerte del poeta, debiéndose a Perdomo Hernández (1997) la recopilación de aquellos:

*Para la edición de este poemario se ha tomado como punto de partida un índice encontrado entre los papeles del escritor en que se detallan tanto los poemas que lo conforman como la ordenación que habría de tener el libro. [...] De los veintitrés poemas que constituyen la presente edición, cuatro habían aparecido con anterioridad: «Oda a Lanzarote», «Semejantes al metro» y «Espárrago amarguero» lo hacían en un cuadernillo de la colección «La fuente que mana y corre» en 1966; ese mismo año «Rumbo a la soledad del año cero» hacía de pórtico al libro de Agustín de la Hoz Cueva de los Verdes, pero en este último, al existir variantes posteriores a su publicación, hemos considerado necesario incorporar esas modificaciones al texto editado. (Perdomo Hernández, 1997: 11-12).*

Al igual que a Espinosa, a Perdomo Acedo le interesa menos la realidad lanzaroteña que lo que ella puede evocar literariamente. No hay realismo en sus versos, sino una actitud de vanguardia que transforma al camello en un «búcaro cuatripede», a sus gibas en cráteres, y a su andar en una cinta métrica:

*TRANSPORTAN los camellos sus espartos errantes  
y al asentar sus montes  
en los llanos de líquenes donde se gasta el pueblo  
imitando a los cráteres alinean sus jibas (sic)  
y aflojando el resto, semejantes al metro,  
pasivamente pliegan sus articulaciones  
cansadas de medir tanto desierto.*

Así, la realidad lanzaroteña no es la exterior al poeta, sino, más bien, la que crea el poema, toda vez que los signos lingüísticos adquieren valor por su capacidad para resultar bellos en sí mismos, en su combinatoria, en su álgebra, en su expresividad y eufonía, y no por los objetos a los que puedan hacer referencia. Como señala Padorno (2004: 335),

*Asistimos a la audición de los sonidos de la tierra conjuntados, por así decirlo, con los de la letra de la canción: Pedro Perdomo parece haber alcanzado con este libro la conciencia de que la poesía se hace en la boca, y allí hace estallar sonidos y los expulsa, como hace la tierra ardiente con llamativos minerales.*

Sin duda, el quehacer de Acedo en este poemario resulta claramente creacionista, lo que, paralelamente, se percibe en la práctica supresión de los signos de puntuación, en la yuxtaposición de imágenes y, cómo no, en la casi ausencia de lo anecdótico, de lo descriptivo.

Pero lo que realmente singulariza a sus versos es el carácter existencialista de los mismos, lo que acerca los Recitados lanzaroteños al conjunto de su obra lírica. En efecto, cuestiones como el tiempo, la muerte o, muy sencillamente, el sentido de la vida están presentes en casi todas las composiciones de este poemario. Así, por ejemplo, en «Liquen» asevera el poeta

*pues ni aun el hombre nace solamente de un parto;  
sin pausa autorrepite su primer nacimiento.*

Y en «Piconera» se lamenta de que «no he sabido hacerle ninguna jaula al viento», esto es, al tiempo, al que luego dedica en «Partida» cadencias como las siguientes:

*SIEMPRE charla que charla, recalcitrando el tiempo,  
harás que el dado ruede;  
y ha de seguir el hombre en su banco de juego  
con las cuitas de siempre  
y un montón de recelos  
que le lleva a jugarse las pestañas divinas  
cambiándose de mano la fuente del deseo.*

Pero lo realmente significativo reside en los dos últimos versos de la primera parte de la «Oda a Lanzarote»:

*Para justipreciar lo que te pido  
no pongas torpemente ningún precio;  
cuanto más pobres seamos  
hemos de ser más ricos herederos  
y la corona de humo que nos dejen  
monte su paje de hace en alba de ébano,  
que estoy buscando a Dios en tus volcanes  
y Dios no gusta de perder el tiempo.*

A través de esa ilación de imágenes —a veces sorprendidas— que dan forma a los *Recitados lanzaroteños*, y mediante ese quehacer creacionista y sumamente expresivo del poeta, la obra en sí edifica, crea, un Lanzarote

que es nido de la perfección, cual si fuera fruto de la mano de Dios. Los caprichosos aspectos volcánicos, las palmeras *sesteantes*, los hoyos de La Geria, las salinas de «arenoso silencio», y todos los demás elementos que el autor encuentra en la geografía física de la isla-real, se convierten ahora, gracias a la palabra, en una transfigurada y poética isla-de-la-perfección, trasunto de una perfecta y creada obra poética que es bella en sí misma. Precisamente por eso, para la voz poética, la creada Lanzarote se convierte en lugar de sacrificio, celebración y muerte. He aquí los fragmentos finales de tan mencionada oda:

*En días tormentosos,  
consumidor continuo de mi cera,  
sólo pude morder la propia carne  
viendo cuantos caminos el fin quema,  
pero hoy, quietamente,  
la fibra luminosa me renuevas  
al proyectar con luz irreprochable  
el testimonio vivo de la flecha;  
y en el silencio cantador del alma  
inquieta mar escarda la mies de las arenas.  
Y entonces vira mi emoción radiante:  
¡Mozas de Sóo, vestidas de azucena  
como las clavellinas visten de sevillana;  
dromedarios nacidos de un cepellón de tierra,  
cráteres de volcán, mártires cabras!  
La plenitud se acerca,  
¿quién puede imaginar lo que nos trae  
al dar el salto que nos ponga a prueba?  
¿Paró la Cruz tus lavas sin quemarse?  
¿dará el árbol idéntica hoja nueva?  
¿es verdad que mordido por los perros  
el Centauro desposa a la Sirena  
y el monstruo de los Verdes  
ha dado ya a sus cíclopes la suelta?  
¡Igual que en Guanapay  
para defenderme no dispongo de fuerza  
y antes de que la muerte, como el hueso del fruto,  
acabe de injertar tierra con tierra  
en un puente de insomnio  
que nos cambie de forma, de tiempo y residencia,  
avive al pecador el Impecable  
su relámpago eterno de inocencia!*

### 3.4. AGUSTÍN DE LA HOZ Y EL “SELLO HUMANO”

Nacido en Arrecife en 1926, Agustín de la Hoz ha destacado en la isla de Lanzarote por una incesante dedicación al periodismo, a la creación literaria, a la recuperación del patrimonio histórico y a la difusión cultural, lo que explica que, no en vano, su municipio natal haya querido recordarle dando su nombre a la Casa de la Cultura y a un poco explotado premio de investigación histórica.

En el ámbito de la creación literaria –el que aquí interesa–, deben citarse al menos los títulos de sus obras más relevantes: el poema en prosa *El Alba Detenida*, que bajo la inspiración de Platón y San Agustín, vio la luz en 1954; *Lanzarote* (1962), en la que la historia, la etimología y la dilucidación personal convergen con la palabra literaria; *La Cólquida* (1963), en la que recogió el arrecifeño algunas de sus vivencias en la Bahía de Galgo con los “roncotes” lanzaroteños, y con la que fue finalista del Premio de Novela Pérez Galdós; y *Cueva de los Verdes* (1966), una personal expresión del alma lanzaroteña, y con la que de la Hoz obtuvo el Premio Nacional de Interés Turístico.

Del conjunto de su ya mencionada obra literaria, interesa detenerse aquí a analizar *Cueva de los Verdes* (1966), en tanto en cuanto con ella demuestra de la Hoz una madura toma de conciencia de la belleza del paisaje insular, toda vez que reclama una exhibición de la misma:

*Seguimos, pues, por el caminillo que se dijo, impacientes, tropezando a cada paso, aquí, allí y más allá, con multitud de lascas, percutores y raederas, que yacen dispersas y a la mano sabrá de Dios desde cuándo. “No es preciso ver cosas estupendas -dice Laín- para que las piedras hablen; basta contemplarlas con retina sensible”. Esto es, viendo en ellas, en su externa aridez, un posible relicario de recuerdos. Y sobre todo, su ser posible. ¿No vibra aquí, entre estas escorias, el alma toda de la isla? **Cierto que hasta ahora no se había visto así.** La tierra madre no era más que gea, tierra madrastra. El hombre moderno, durante siglos, pasó por ella sin mirarle la entraña, sin apreciar en ésta su pálpito ancestral. No quiso ver lo que tenía a la vista. En suma, distinguió antes el erial de cabras que la espiritual simiente. (De la Hoz, 1990: 116; la negrita es mía).*

En efecto, en una época en la que el turismo comienza a ser avizorado como alternativa de desarrollo económico, el periodista arrecifeño supo participar del cúmulo de propuestas que por entonces se venían realizando para promover el despegue turístico de la isla y, así, capitaneó en 1960 una excursión a la Cueva de los Verdes para, acto seguido, reclamar a la insti-

tución pública un acondicionamiento y explotación de la misma<sup>22</sup>, hecho que, no en vano, recuerda el propio autor en su obra:

*¿Cuándo se va a sentir, a desentrañar, el verdadero “ser” de la Cueva de los Verdes? Llega un momento, mayo de 1960, en que una sonada campaña reclama otro trato para la gruta famosa: expediciones, conferencias y jaleos en los periódicos. Se expone la idea de iluminarla. Poco a poco, la isla va tomando conciencia de su importancia. Todo es ya deseo y acción unánime. Como súbitamente alumbrada por la sangre de un astro moribundo, se abre ante los ojos del espectador la monstruosa flor de fuego. Esto es todo. La Cueva de los Verdes, sin renunciar a nada, persevera en su ser alucinado y alucinante. Un mito secular, borroso, que se convierte en auténtica, arrebatada realidad. El mundo de las sombras en el mundo de la luz: un tema eterno y aún necesario.* (De la Hoz, 1990: 50).

Ahora bien, una exacta valoración de *Cueva de los Verdes* quedaría incompleta si ésta se limitase única y exclusivamente a señalar el carácter propositivo de la misma en lo concerniente a la explotación turística del suelo isleño, pues, desde mi punto de vista, muy por encima de ello, se encuentra la mirada que su autor sugiere para el paisaje, que no es otra que la de intentar aprehender sensorialmente de sus eternas e inmutables formas el verdadero significado de aquél. Para ello, participa de la Hoz de una tradición filosófica que arranca de Platón y se matiza con San Agustín, Ortega y Gasset o Laín Entralgo, entre otros. No en vano, del filósofo griego retoma el autor el mito de la caverna, hasta tal punto que identifica la gruta platónica con la Cueva de los Verdes, toda vez que asemeja el recorrido que hay hasta aquélla desde el Malpaís de la Corona con el que Platón trazó para que el filósofo caminara desde el estado de *opinión* –en el que se encontraría la mayor parte de la población– hasta el de *conocimiento*. Así, una vez en el interior de las inmediaciones de la cueva, de la Hoz se pregunta:

*¿Qué es este mundo extraño, de formas incipientes, genesiáticas, y qué propone al espectador cuando éste, menesteroso y deslumbrado, contempla su naturaleza ideal, de raíz y trascendencia platónica? Tras la sombra hirsuta, el súbito pensamiento. No es otro el mudo lenguaje del misterio. El mundo de la caverna sólo se percibe después del conocimiento de la luz, y sólo entonces revela su secreto.*

---

<sup>22</sup> Las colaboraciones en la prensa de Agustín de la Hoz reclamando el desarrollo turístico de Lanzarote han sido numerosas. Baste a modo de ejemplo citar aquella de 1964 en la que, bajo el título “Lanzarote y sus caminos”, expuso en *Isla* (número 25), su convicción de que «sería engañoso afirmar aquí que Lanzarote [es] una realidad turística; nada más falso; es, sí, una auténtica promesa, que no es lo mismo».

*[...] La gea se hace aquí jerarquía bajo el divino manto de Platón: reflejo de reflejos y todo reflejo. La caverna da noticia inmediata de cuanto se ha creído violento y en apretado cerco de tinieblas, presentando un contenido ideal que, en su mayor parte, supera y aun domeña la superficie del mundo exterior. Como una larga noche que se despierta, la Cueva de los Verdes expande su potente bellaza, intacta y “terrible”, a través del primigenio idioma de las formas y los colores. La voz misteriosa se hace evidente a los sentidos, y la piel del antro toma un “expresionismo” superior; sin precedentes, sin explicación ni alegoría. Es algo que está, espontáneo y admirable, siempre en fáfara. (De la Hoz, 1990: 60).*

Debe insistirse, una vez más, en que Agustín de la Hoz se entiende a sí mismo pionero a la hora de mirar Lanzarote sensorialmente: «Cierto que hasta ahora no se había visto así. La tierra madre no era más que gea, tierra madrastra». Pero al mismo tiempo, debe tenerse en cuenta que el propio autor deja claro desde un principio que no busca crear una «“mitología geográfica”, muerta», sino una descripción de «auténtico sello humano». De esta manera, confiesa que quiere crear una mitología para Lanzarote, pero ésta no es fabulosa, como antaño, ni «conductora», como la que años atrás había imaginado Agustín Espinosa, sino, más bien, sensorial.

Así, mientras el autor de *Lancelot 28° 7°* creó una isla «inventada por mí» para ensayar una estética vanguardista y superar la tradición decimonónica, el otro Agustín, el de la Hoz, lo que pretendió fue admirar sensorial y platónicamente su isla, recordando para ello su historia, apreciando los múltiples elementos de su paisaje, desentrañando el significado de sus topónimos y, cómo no, verbalizando las sensaciones que su contemplación le producían, dejando claro que la Cueva era, cual Idea platónica, «un monumento intemporal, como la pirámide o la catacumba», pero, eso sí, «sólo expresión del alma de un pueblo que, desde sus primeros balbucesos, ha vivido acosado» (de la Hoz, 1990: 158). Sirva a modo de ejemplo el siguiente fragmento de *Cueva de los Verdes*:

*Un laberinto de sendas, borroso, fijo no más que por hitos ancestrales, lleva a las pobres ruinas del Mahío: un lugar incitante y revelador. Los signos de piedra, meras lascas, persisten delatadores. Son tan abundantes que no parece este paraje sino el vertedero de una industria lítica, y de ahí que, a contrapelo, lo llamen actualmente “Lajío”; una perdonable vulgaridad. Sobre encostraduras cordiformes, salpicadas de céspedes blanquecinos, yacen amurallamientos elípticos de base antiquísima, y en ese firme, edénico asfalto aguazales igualmente cercados. En un recodo, el hálito auroral: casas-viviendas, subterráneas, que evocan una vida pastoril, pobre y pequeña. Son ha-*

*bitáculos que, sin complicaciones mayores, se acomodan a los tubos lávicos subyacentes en el Malpaís: más que recintos de humanos suponen enormes toperas. En derredor, y como a voleo, se ve cerámica hecha añicos; espini-llas de pescado, tabonas atípicas y punzones afilados, todo junto a concheros marginales, como prueba inequívoca de que sus dueños también recolectaban mariscos.*

*En el Mahío priva una civilización neolítica, incipiente y, por lo mismo, mucho más poética. Impresiona la incógnita cernida sobre este noble y espiritual paisaje. Hay que elegir sensaciones porque las sugerencias son fuertes y se atropellan unas contra otras: “No es exagerado sentar -dice Almagro Basch- el principio de que tanto en Prehistoria como en Arqueología o Etnología, la simple conclusión tipológica no significa mucho. Ni cultural ni cronológicamente. Un hacha neolítica es mucho más antigua en Egipto que en España y puede durar más tiempo en un lugar que en otro”.*

*La ruta arqueológica del Malpaís se inicia en el Mahío, lírica entrañación que canta aún el agobio y reciedumbre del aborigen. No “mitología geográfica”, muerta, sino auténtico sello humano (de la Hoz, 1990: 37-38).*

### 3.5. FÉLIX HORMIGA Y EL COMPROMISO CON EL TERRITORIO

Nacido en Arrecife en 1951, Félix Hormiga es desde los años ochenta uno de los personajes más relevantes del ámbito de la gestión cultural lanzaroteña<sup>23</sup>, a la vez que uno de los más fecundos y variados creadores literarios de la isla. En el terreno de la poesía, sería conveniente rescatar del olvido aquellos viejos pliegos *Cordadas* que, en la segunda mitad de los ochenta, editaba y distribuía el I. B. Blas Cabrera Felipe (de Arrecife), y en los que Hormiga se prestó a contribuir en no pocas ocasiones demostrando ciertas ansias de renovación estética. Baste como ejemplo un fragmento de su composición «Epigramas», en el que la experimentación del autor alcanza no sólo a la palabra, sino también a la disposición tipográfica:

---

<sup>23</sup> En los inicios de la Democracia, y desde una postura amasighista, militó en el partido Pueblo Canario Unido, luego reconvertido en Unión del Pueblo Canario, y, posteriormente, en Frente del Pueblo Canario, bajo cuyas siglas obtuvo un acta de concejal en el Ayuntamiento de Arrecife. A partir de ahí logró la dirección de la Casa de la Cultura “Agustín de la Hoz”, también de Arrecife, toda vez que prolongó su trabajo como director teatral de los grupos Epidauru y Regartija. Colaborador con César Manrique del Centro Cultural “El Almacén”, Hormiga ha sido además editor de las revistas *Litoral* y *Litoral Elguinaguaria*, así como de las editoriales *Litoral* y *Cíclope*.

## Palabras para una mujer

Oí decir que bajarías mañana al puerto.  
¡Dios, anula el tiempo hasta esa hora!

abrigarme

Algún día naufragaré  
en tus costas,  
espero tus rubios cabellos para

y tu dorada piel para el descanso.

En estos días la lluvia  
trajo a mi casa tu perfume,  
pequeños trozos de tu cuerpo  
y palabras colgadas de las nubes.

Tu primer beso  
debe tener el sabor del orto  
y la fuerza de impedir el ocaso.

Dame una sola palabra  
y verás qué grande  
resulta el libro  
que escribo con ella.

Puede que llegue a cruzar la llanura del Asfódelo  
y los verdes prados del Érebo,  
y ser juzgados por Radamantis, Minos y Éaco,  
más aún, puede que mi destino sean los paseos  
por los Campos Elíseos o el olor de la compañía  
de Sísifo en el Tártaro, pero donde quiera que esté  
junto al óbolo estará tu nombre en mi boca.

Cuando termino  
de escribir algo sobre ti  
me gustaría que llegaras  
y al ver el papel en la máquina  
preguntaras a quién van dirigidas  
las palabras.  
¡Es tanto el deseo de descubrirme!

Igualmente experimentales, toda vez que alegóricas, resultan sus dos obras teatrales, *El Minotauro* (o la pesadilla de un imperio) y *Shitela*, ambas publicadas en un único volumen en 1989 por *La Voz de Lanzarote* después de haber sido puestas en escena por el grupo Regartija, cuya dirección corría a cargo del propio Félix Hormiga.

Por otro lado, resulta mucho más abundante su obra en prosa, en la que cabe abrir un espacio propio para el ensayo histórico (por mucho que éste tenga en ocasiones ciertos tintes narrativos<sup>24</sup>): *Barquilleros y roncotés* (1995), *Lanzarote antes de César* (1995), y *José Ramírez y César Manrique. El Cabildo y Lanzarote*<sup>25</sup> (1995, junto a Mario Alberto Perdomo). Como puede intuirse a partir del título de estos tres libros, con ellos intenta Hormiga plasmar su visión de la historia reciente de la isla, prestando especial atención al mar, al paisaje agrario y a sus gentes. Y es que, no en vano, uno de los propósitos fundamentales del autor ha sido siempre el rescate de las señas de identidad lanzaroteña. En efecto, como bien señala Fernández Benítez (2001: 20-21),

*parece que Hormiga se empeñara en recordar a sus paisanos y, de paso, al orbe, en qué se cifra el ser un hombre de Lanzarote y de Canarias en el mundo de finales del siglo XX, repitiendo quiénes fueron sus padres, cómo se desarrollaba su vida, con qué claves ordenaban su pensamiento y sus creencias. En una isla en que, a consecuencia del turismo, la evolución histórica se ha precipitado en pocos años, no sólo en lo que respecta a la economía sino a las relaciones sociales y a su modo de vida, el escritor, próximo a actitudes didácticas, recuenta la historia reciente de su isla [...].*

---

<sup>24</sup> Así, por ejemplo, en *Lanzarote: antes de César* prepondera el tono ensayístico, mientras que en *Barquilleros y roncotés* la poeticidad del texto es permanente. Sirvan los siguientes fragmentos como ejemplo:

De entre todas las islas Canarias, todas ellas en mayor o menor medida embarcadas en la singladura turística, es Lanzarote la que mejor muestra un *antes* y un *después* de la llegada del turismo. Esa especie de *border-line*, franja temporal en la que todo se redibuja fue la mesa de trabajo de César Manrique, sobre su tapiz reordenó los materiales ígneos de la tierra y todas aquellas contribuciones que el nativo aportó durante años, construcciones, muros, terrenos de cultivos, socos, pesquerías, etc. (Hormiga, 1995a: 4)

Cada casa tenía una ausencia. Muchas de ellas crudas y definitivas ausencias, manifestadas en el rigor doloroso del negro luto. Los hogares crecían en la soledad angustiosa, como si el palpito del vientre fecundo no fuera otra cosa más que el dolor solidario con las penurias del hambre. (Hormiga, 1995b: 15).

<sup>25</sup> Esta obra fue editada por el Cabildo Insular de Lanzarote coincidiendo con el nombramiento como Hijo Predilecto de Lanzarote del artista César Manrique y del expresidente del Cabildo José Ramírez.

Desde esta atalaya debe entenderse el contenido de «Proscritos en la frontera», una página semanal en *La Voz de Lanzarote* con la que, en clave literaria, el agitado artista intentó a finales de los ochenta devolver a sus paisanos parte de sus viejos recuerdos de sal, costas, arenas, gentes, misterios y sinsabores. Sirva de ejemplo el siguiente fragmento de uno de sus escritos, “Con el mismo entusiasmo”, en el que los conceptos de frontera y desarraigo territorial cobran especial relieve para el isleño de antaño (y hogaño):

*Volver como quien a desganas fabrica veleros sin proas. Soldado de ninguna contienda. El mundo de golpe se le hizo al miedo: países de sutiles fronteras, más hirientes que los lazos puntiagudos de las alambradas. Tener todo el peso y camino del orbe pegado a las espaldas, al mismo tiempo que se desea poner al remojo de la escalinata de la niñez los pies colgando con un fondo de voces conocidas.*

*Harto de marcar en las extremidades el trabajo y los senderos, abandonó un atardecer la mísera pensión de paredes chorreadas de humedad y frío. Preparó el exangüe equipaje; la fuerza se había ido en tinas frías con lejías; de la camisa blanca de los domingos quedaba un raído lienzo con más toscos zurcidos que tejido original. Poco antes de salir, se dirigió al baño común con la finalidad de rasurarse, llevaba la camiseta abrochada en las magnas con gemelos de débiles reflejos bronceados. Escasamente una hora después, la sangre buscaba salida por el bajo de la puerta.*

*[...] Fue enterrado con una oración en lengua extraña. Nevaba esa mañana. Era verde el suelo del camposanto. Pocas personas en el funeral: la dueña de la pensión, un conocido turco, dos nietos de la dueña y tres obreros que vivían en la pensión, pero que nunca le habían dirigido la palabra.*

*Quisieron mandar noticias a las islas, mas ninguna dirección se encontró a sus pertenencias. Todo fue entregado a la embajada. A partir de ahí, la vida se dio por finiquitada. (Hormiga, 1989: 41).*

En función de lo hasta ahora expuesto, cabe señalar que, con su obra, Félix Hormiga ha venido a incrementar tanto la larga nómina de autores que han dirigido su mirada hacia el pasado en aras de impedir su olvido, como la lista de aquellos creadores que han intentado recomponer ante la mirada del lector una imagen propia y literaria de Lanzarote; tómense a modo de ejemplo a los regionalistas, para el primer caso, y a Espinosa y Arozarena, para el segundo.

Ahora bien, a pesar de estos parecidos, es fácil advertir notables diferencias entre el moderno escritor de Arrecife y aquellos otros que tal vez le hayan podido servir de referencia. Así, en primer lugar, a pesar de que Hormiga comparte con los escritores decimonónicos cierta mirada hacia el pasado isleño en busca de los símbolos identitarios, no faltan en la obra de

aquél ejemplos en los que la nostalgia romántica desaparece ante la comprensión de los beneficios que pueden aportar los cambios, como cuando, por ejemplo, una de las voces de *El rabo del ciclón* (1992) no duda en apuntar la mejoría en su vida con respecto a «los tiempos de antes»:

*Generalmente nunca se comía pan, sólo gofio y, a veces, lo que llamábamos “escaldones”, aunque algunas personas se sientan molestas al recordar. El “escaldón” era un caldo que se hacía metiendo en la caldera unos callaos con musgo de la marea: luego se colaba el agua y se echaba gofio, dejándolo espesar a fuego. Es triste porque, tratándose de un pueblo marinero, en ocasiones no podíamos disponer del pescado, ya que todo se vendía para otras necesidades.* (Hormiga, 2000: 148).

Hermosa resulta la metáfora que da sentido a uno de los cuentos de la *Descripción de una isla oceánica y sus habitantes* (2000) y en el que se narra cómo unos piratas abandonan la pillería para dedicarse a nuevas labores, como la agricultura o la jardinería, después de comprobar que de las maderas de su barco nacían frondosos árboles frutales:

*El barco en su ausencia también se transformó: cada clase de madera con las que estaba fabricado echó sus ramitas. Los mástiles se convirtieron en unos robles portentosos; por la cubierta las tablas de manzano echaron sus frutos, también nacieron mangos olorosos, aguacates verdes y morados, nenúfares en las tablas que estaban en medio sumergidas, ciruelas, melocotones, peluditos kiwis, aromáticas mandarinas y un sinfín de frutos y flores...* (Hormiga, 2000: 62).

*Decidieron dejar el oficio de piratas y recorrieron los puertos y las bahías en donde fondeaban diferentes flotas para descansar de las largas travesías y para avituallarse de agua y alimentos. Encontraron en el Caribe una espléndida ensenada protegida de los vientos y allí anclaron al Delfín Plateado. [...] Allí, con sus armas hicieron útiles regaderas y todo tipo de herramientas y se convirtieron en agricultores y excelentes jardineros, y vendían toda su producción a los demás barcos, que estaban encantados del buen hacer de los antiguos piratas.* (Hormiga, 2000: 67).

Como ha podido verse hasta ahora, en esa búsqueda de las señas de identidad lanzaroteña se mueve Hormiga entre el realismo testimonial de *El rabo del ciclón*<sup>26</sup>, la fabulación de la *Descripción de una isla oceánica y sus habitantes*, y la reconstrucción intensa de los recuerdos en “Proscritos en la frontera”, por lo que atrás parecen haber quedado las idealizaciones decimonónicas que, con mayor o menor fortuna, intentaban camuflar la esquelética realidad isleña. Incluso, su *Descripción de una isla oceánica y sus habitantes* representa un tránsito desde la figuración idealizada regio-

<sup>26</sup> Téngase presente que este libro transcribe el testimonio de personajes reales.

nalista hacia una práctica *utopización* del espacio que, lejos de disimular la verdadera condición isleña, parece cuestionarla. Así, en esta comunidad ficticia, que Félix Hormiga describe «atendiendo al encargo del Centro Superior de Investigaciones de los Territorios Ignotos», sus habitantes se desenvuelven en la absoluta placidez de un microcosmos capaz de proporcionarles todos los valores materiales y espirituales deseados,

*Fui a la isla a realizar un censo y un pequeño estudio acerca de la forma de vida de sus habitantes. También me habían encargado la elaboración de un listado de las necesidades que pudieran tener. Respecto a lo último no descubrí ninguna; por el contrario, pude comprobar que a la isla y sus habitantes les sobra lo que en la mayoría de los lugares del mundo se echa en falta. (Hormiga, 2000: 37).*

hasta el punto de que a los mismos les importa lo que ocurre más allá de sus fronteras sin que, al mismo tiempo, les suponga un trauma que allende los mares no se sepa de su existencia:

*Cada vez que el Corona del Mar, pues así se llamaba el buque, fondeaba sus pesadas anclas en la bahía frente a Seis Casas, las seis familias de los marineros se vestían de guapo y con sus tres barquitos se acercaban a darle la bienvenida, agitando sus pañuelos en señal de bienvenida.*

*[...] El barco sólo estaba de visita dos o tres horas; el tiempo suficiente para intercambiar las mercancías y dejar noticias de los lugares por donde pasaba en su singladura. (Hormiga, 2000: 9).*

*Para la clase de geografía usaban un mapa donde podía verse la isla rodeada por el inmenso océano y, junto a la isla, los nombres de cada uno de los lugares. Había también láminas en las que estaban dibujados todos los peces del litoral insular, con sus nombres y la medida necesaria para poder capturarlos.*

*[...] La afición de los isleños por las láminas demostraba su interés por el mundo del que formaban parte y, pese a conocer exactamente lo alejados que estaban de los lugares habitados, eran conscientes de que el resto de los humanos sabían o sospechaban de la existencia de su pequeña isla. (Hormiga, 2000: 13-15).*

De esta manera, parece como si el autor intentase contraponer las ambiciones de los habitantes de su arcádica isla con la de los canarios que, en una dirección contraria a la de aquéllos, se preocupan por promocionarse en el extranjero sin percatarse primero de la urgencia de reconocerse a sí mismos<sup>27</sup>, idea ésta que ha sido reflejada más fielmente por el de Arrecife

---

<sup>27</sup> De ahí la insistencia del narrador en que los niños saben recitar «emocionados y de memoria» los versos de poetas como Agustín Espinosa o Tomás Morales, toda vez que son capaces de reconocer los peces del litoral insular, de hablar de cualquier animal, etc.

en su carta *Querida isla*<sup>28</sup>, la cual, a pesar de llevar el nombre de Lanzarote escrito en el destinatario, en realidad va dirigida a sus pobladores:

*Querida, a estas alturas me parece tan insolidario ser únicos. Seguir con la misma traquina de las mejores playas del mundo, el mejor clima del mundo, la mejor arquitectura integrada del mundo... Mientras, aún no hemos resuelto fabricarnos como entidad. Lo único que aportamos al resto de los seres de este planeta es un folleto propagandístico de nuestras excelencias; evidentemente el folleto está diseñado por nosotros, un pueblo que parece no tener abuela. Lo único que hemos articulado es un cierto y pútrido fundamentalismo, que se activa cuando alguien no entiende a mis dioses, cuando a alguien el decorado le parece desmesurado. ¡Ay!, nuestra feérica isla... de mampostería. (Hormiga, 1998: 40).*

Otra peculiaridad de la obra de Hormiga reside en su tendencia a mezclar lo real con lo mágico-onírico en un mismo relato sin que, por ello, la existencia de los personajes se vea en modo alguno violentada, hecho que, sin duda, acerca su escritura al realismo mágico de la novela hispanoamericana y, al mismo tiempo, a la tradición literaria de África<sup>29</sup>. En este sentido, es necesario advertir ciertas concomitancias entre la obra del lanzaroteño y la novela *El bebedor de vino de palma*, de Amos Tutuola, considerada por los africanistas como pieza clave de la literatura tradicional contemporánea del continente vecino. En esencia, el relato del nigeriano es la alucinada historia de un sujeto cuya única especialidad y ocupación es beber vino de palma, y que, al ver morir a su tabernero (tapster), decide seguirlo al mundo de los muertos para traerlo de vuelta, lo que sitúa en un mismo plano, sin solución de continuidad, lo natural y lo sobrenatural. Paralelamente, en el cuento *La noche mágica* (1996), de Félix Hormiga, sus protagonistas pueden entrar y salir de mundos diferentes al suyo sólo con pronunciar sobre un determinado cruce las palabras “entrada quiero” y “salida quiero<sup>30</sup>”:

*Entramos, la primera vez, en un mundo de piedra. Los cuatro quedamos sobre una gran pirámide de bloques lisos; comenzamos a bajar; mirando a todos lados. [...] Fue Chicho el que vio que, en una de éstas, una multitud de personas bajaban y subían. Al acercarnos vimos que eran como nosotros, quiero decir humanos, pero tenían mucha fuerza ya que cada uno cargaba con una enorme piedra sin que se notara mucho su esfuerzo.*

<sup>28</sup> ¿Una metonimia con la que identificar isla y habitantes?

<sup>29</sup> Se hace necesario anotar aquí la conocida militancia amazigh de Hormiga.

<sup>30</sup> Debe citarse también el cuento *El Príncipe Tiqqit* (1990), el cual recoge de la literatura tradicional la figura del príncipe encantado para, entonces, situarlo en un contexto africano, viéndose perfectamente la intencionalidad amazigh de recurrir a la fórmula bereber del narrador del zoco.

[...] *Seguimos a los hombres que cargaban las piedras, y que no parecían percatarse de nuestra existencia, hasta un enorme espacio donde construían una ciudad. Nos adentramos por sus calles, todas perfectamente labradas. Lo curioso es que para nosotros había algo familiar que tal vez no podíamos adivinar dado que todo era del mismo color ceniciento. Llegamos a un lugar donde, sobre un remanso de agua petrificada unos cantareros trabajaban en el Puente de las Bolas. Claro, estábamos en Arrecife, al fondo podíamos ver el Castillo de San Gabriel.* (Hormiga, 1996: 62).

– *Lo que han visitado es el mundo de la memoria. Los cantareros van edificando las imágenes que ustedes ven mientras van viviendo, aquello que jamás volverá. La gente que vieron como esculturas son las personas que han muerto y que ustedes, como son muy chicos, no llegaron a conocer.*

– *¿Y todo el que se muere va a ese sitio, seña Juana?* –preguntó Eulalia.

– *Sí, todo el que se muere y todo el que se quede mucho tiempo atado a lo que está muerto. ¿Entienden lo que les quiero decir?* (Hormiga, 1996: 64-65).

Al mismo tiempo, en la obra de Tutuola destaca el entretreído de ciertos mitemas del folclore yoruba a los que, paralelamente, se logra dar una nueva mirada. En este sentido, también es posible establecer cierta concomitancia con la narrativa de Hormiga, pues, en esencia, *La noche mágica* constituye una literaturización del mito fundacional de la Nación Canaria<sup>31</sup>, según el cual los primeros pobladores del archipiélago habrían llegado a las islas convertidos en aves, algo que se encarga el autor de recordar con una cita de *Historia de las siete islas de Canaria*, de Tomás Marín de Cubas, que no casualmente prologa el relato y, al mismo tiempo, explica el apodo de pajaritos que una de las matriarcas da a los protagonistas:

– *Son muchas cosas que explicar... Allá, en la tierra que hay enfrente a las islas, se alza una gran cadena de montañas y entre ellas una zona a la que llaman los Montes Claros. Pues bien, desde allí vinieron los primeros canarios convertidos en pájaros. No me pregunten por qué, pues desconozco la razón; sólo sé que un día los antiguos canarios se reunieron en esos montes y que su dios les dio el poder de convertirse en pájaros, y que volando se acercaron hasta estas tierras y que aquí habitaron para siempre. Por eso yo les llamo a ustedes «pajaritos». ¿Entienden ahora?* (Hormiga, 1996: 42).

No menos llamativo resulta, además, la estructura con la que, en la mayoría de los casos, ha construido Hormiga buena parte de sus narraciones, pues de manera semejante a lo observado en *El bebedor de vino de palma*, el de Arrecife emplea la técnica del narrador del zoco, según la cual es un único personaje el que da voz a los demás, el que repite las palabras de los

<sup>31</sup> Recuérdese, una vez más, la militancia amazigh de Hormiga.

otros; este hecho, por otro lado, permite insistir en el carácter de cronista muchas veces pretendido por el autor.

Paralelamente, debe resaltarse el concepto poliédrico de la realidad que con sus relatos intenta transmitir Hormiga, lo que, aún dentro de la fabulación literaria, le permite devolver al lector lanzaroteño una imagen personal del Lanzarote del pasado a través de unas voces muy diferenciadas. Así, en *La noche mágica* –recuérdese que está ambientada en un municipio marinero como Arrecife– se plasma la realidad de un pueblo que tiene lejos a sus hombres, embarcados en la zafra, mientras que en *El rabo del ciclón* son los varones quienes hablan. Por su parte, en la *Descripción de una isla oceánica y sus habitantes* cada uno de los personajes encubre un rol social (el de maestro, enfermera, cocinera, marinero, poeta, etc.) muchas veces no explicitado, pero sí parafraseado. Y en *Enigmas* (2000), donde los propios interrogantes de cada uno de los relatos que componen esta obra desvelan los entresijos de la sociedad lanzaroteña, los personajes vienen y se van, vienen y se quedan, o están por siempre escribiendo nuevas anécdotas para la historia insular.

Obviamente, nada de esto desentona con el compromiso de Hormiga con el análisis –crítica– social que, más allá de los títulos de ensayo, desembarca en la literatura ya sea mediante la alegoría, como en la ya comentada *Descripción de una isla oceánica*, ya sea a través de reflexiones en voz alta, como las muchas que pueblan *El rabo del ciclón*, y de las que cito la siguiente:

*Así fue el mundo antes de que se empezara a ofertar otro tipo de ocupación en la isla: el tránsito entre el medio de ganarse la vida y la vuelta al hogar, sin más salida posible que la repetición. Esta especie de corto y definido nomadismo es probablemente la causa de no haberse creado ninguna o escasas infraestructuras sociales y culturales en la isla, pues aun cuando comenzó una mayor agilidad económica a partir del final de los años sesenta, el territorio humano no había creado factores sociales estables. A partir de ese momento, con la llegada de la explotación turística, el dinero fue lo único importante y la gente estuvo bien entretenida ganándolo, sin preocuparse del futuro. La isla fue entonces como un poblado de la fiebre del oro: sólo tiendas de campaña, algún saloon y, eso sí, mucho dinero para gastar y poca conciencia de ahorro. (Hormiga, 2001: 98-99).*

Incluso, tiene tiempo el autor para opinar sobre su propia modalidad de habla, tras cuyo análisis, cual sociólogo avezado, sabe concluir la existencia de fuertes redes sociales que la comprometen<sup>32</sup>:

---

<sup>32</sup> En este sentido, cabe apuntar al mismo tiempo la naturalidad con la que los canarismos aparecen en la obra de Hormiga, pues, si en buena parte de los autores canarios de tendencia costumbrista las unidades léxicas más privativas de esta modalidad de

*El costero, su lenguaje y forma de percibir el mundo, no eran sólo el fruto de una época. La herencia cerebral y la coacción o el empuje natural entre ellos hacían que de vez en cuando surgieran muchachos que mostraban comportamientos y maneras de hablar más acentuadas que otros, o sea, que eran más trompúos.*

*El aislamiento, la transmisión en un medio cerrado y poco renovado, conformaba el lenguaje. Podía observarse cómo muchachos de quince años daban un salto hacia atrás y se expresaban como individuos de cincuenta o sesenta años, dejando por medio un buen número de gente que ya no hablaba como costeros.*

*[...] Estos casos no son exclusivos de núcleos familiares determinados, sino que se dan también en personas que han navegado con gente que hablaba de tal modo. La presión de esa forma oral en muchachos que eran casi niños cuando comenzaron a trabajar y el hecho de no haber, prácticamente, pasado por la escuela daban como resultado una tendencia hacia las peculiaridades lingüísticas de viejos costeros. (Hormiga, 2001: 97).*

Y, entre las páginas escritas por este conocedor del viejo y marinero Arrecife, no falta la crítica al patrón, que no es sino otra manifestación más del (re)conocimiento y repulsa de la desigualdad social de la que en su vida política y literaria ha sabido hacer gala Hormiga:

*El casi total analfabetismo entre los costeros creó una jerarquía de fuerza cercana al esclavismo. El respeto a los patrones llegaba al extremo de pedirseles la bendición; pero si bien el patrón era una especie de “padrito”, también era cierto que, raro salva excepción, habían salido del mismo nido que el resto de los costeros, de la misma escuela de aprendizaje: el hambre. (Hormiga, 2001: 63).*

Pero este compromiso del autor con su realidad circundante va más allá de lo estrictamente sociocultural y trasciende hacia el plano ecológico<sup>33</sup>, tal vez porque, a diferencia de lo que metodológicamente suele hacer el investigador académico, aquí el creador literario concibe ambas esferas (la de comportamiento humano, y la del territorio) desde una indisociable unidad con la que explicar artística e íntegramente su particular visión de Lanzarote.

Finalmente, debe repararse en el contenido humorístico que muchas

---

habla suelen amontonarse de manera exhibicionista, en los relatos del escritor arrecifeño las variantes isleñas se ajustan al cometido de caracterizar a los personajes sin que, en ningún momento, se agolpen exageradamente hasta terminar ridiculizando al hablante.

<sup>33</sup> Debe citarse aquí su relato *El guincho que volvió a El Puerto* (1988), en la que la típica ave de Arrecife metaforiza la preservación ambiental de la ciudad.

veces preside la obra de Hormiga<sup>34</sup>, y que, como ha sabido ver oportunamente Fernández Benítez (2001: 25), entronca con la creación de Pancho Guerra (concretamente con los cuentos en torno a su famoso personaje Pepe Monagas) y con los «abigarrados retablos» de Víctor Ramírez. El siguiente fragmento de *El rabo del ciclón* permite valorar esta aseveración:

*Marcial Cabrera Toledo, conocido por Marcial, «Papas Menúas», fue uno de esos hombres que, junto a Perico, «el Verano» y José, «Treinta Nudos», pasaron por el aula a ser examinados por don Pedro Cantero. A Marcial apenas se le hicieron dos preguntas, pero lo ocurrido pasó a engrosar la lista de ocurrencias de tal personaje, y pronto se contó en la isla como un chiste más.*

– *Vamos a ver, Marcial, si usted está fondeado y se levanta viento, ¿qué hace?*

– *Pues arrió cadena.*

– *¿Y si se levanta más viento?*

– *Pues arrió más cadena.*

– *Pero... ¿si se sigue levantando más viento?*

– *Pues sigo arriando cadena.*

– *Siño Marcial, a mí me da la impresión de que lleva usted el barco lleno de cadenas.*

– *¡Oh!, tiene usted la cabeza llena de vientos y ¿no puedo yo tener el barco lleno de cadenas?*

*De esta forma obtuvo Marcial el título de patrón. ¿Se conoce otra tan digna?*  
(Hormiga, 2001: 57).

En definitiva, además de ser un prolífico autor que ha correspondido con su pluma a todos los géneros, puede decirse de Félix Hormiga que ha sabido apalabrar, fundamentalmente con su prosa, una personal visión de Lanzarote en el marco de una incesante búsqueda de las señas de identidad de sus paisanos. Así, hurgando en un pasado poblado de anécdotas y recuerdos –tamizados por el paso del tiempo y el ingenio literario–, ha querido recordar a los lanzaroteños quiénes eran y quiénes son en una permanente invitación a definirse integralmente. Para ello, ha huido del dramatismo regionalista que tanto denostaba los cambios, y, por el contrario,

---

<sup>34</sup> En ocasiones, el autor, que quiere ejercer de moderno cronista, advierte al lector de que muchos de los pasajes humorísticos están, en efecto, tomados de la realidad. Así, en *El rabo del ciclón*, cuando se narran las comunicaciones por escrito entre los marineros y sus familias, cuenta Hormiga que

El verdadero protagonista de la relación escrita era el telegrama. Algunos de estos textos se transformaron en chistes, como el tan célebre de “Manda dinero, las chicas desnudas, San Ginés encima”; pero también la angustia, en ocasiones, sobrepasaba a la realidad. Querer saber las noticias de primera mano dio pie a la creación de textos como “Han díchome que eres muerto, contéstame si es verdad”. (Hormiga, 2001: 63).

ha cuestionado la realidad circundante, sin negarla, sino, en todo caso, llevándola al terreno de una utopía didáctica y, de paso, recontarla en su mayor policromía. Y en este proceso, siempre de acuerdo a su abarcadora mirada, no ha querido perder de vista la necesidad de inculcar la preservación del espacio físico.

En consonancia, también ha sabido Hormiga adoptar un posicionamiento estético que lo particularice, no sólo con respecto a los escritores decimonónicos, sino también en relación a otros más modernos como Arozarena o Espinosa. De esta manera, ha hecho un uso natural y no artificioso de la modalidad de habla canaria, reflexionando incluso sobre su variación sociolingüística, toda vez que se ha arrimado a autores como Pancho Guerra o Víctor Ramírez a la hora de “humorizar” sus textos. Igualmente, ha sabido buscar referentes en las tradiciones literarias de Hispanoamérica y África, dando cuenta así de su conciencia mestiza y, al mismo tiempo, de su militancia amasik<sup>35</sup>. De este modo, ha mezclado lo mágico-onírico con lo real, ha acudido a la técnica del narrador de zoco, y no ha dudado en redefinir viejos mitos o crear espacios casi místicos.

Tiene razón entonces el tan citado Fernández Benítez (2001: 11) cuando arguye que Hormiga

*al especializar sus textos en los temas del entorno y establecer una fuerte corriente política en el cauce de su palabra, [...] circunda dos peligros y huye de ellos: de un lado, el costumbrismo cerrado y excluyente que sólo interesa al paisanaje reflejado en el espejo de cada página; de otro, del abaratamiento del producto literario al someter a los fines lingüísticos, estructurales y gnosológicos del discurso otras metas extraliterarias, de corte panfletario, lícitas desde luego, pero devoradoras, por lo general, del hecho estético.*

---

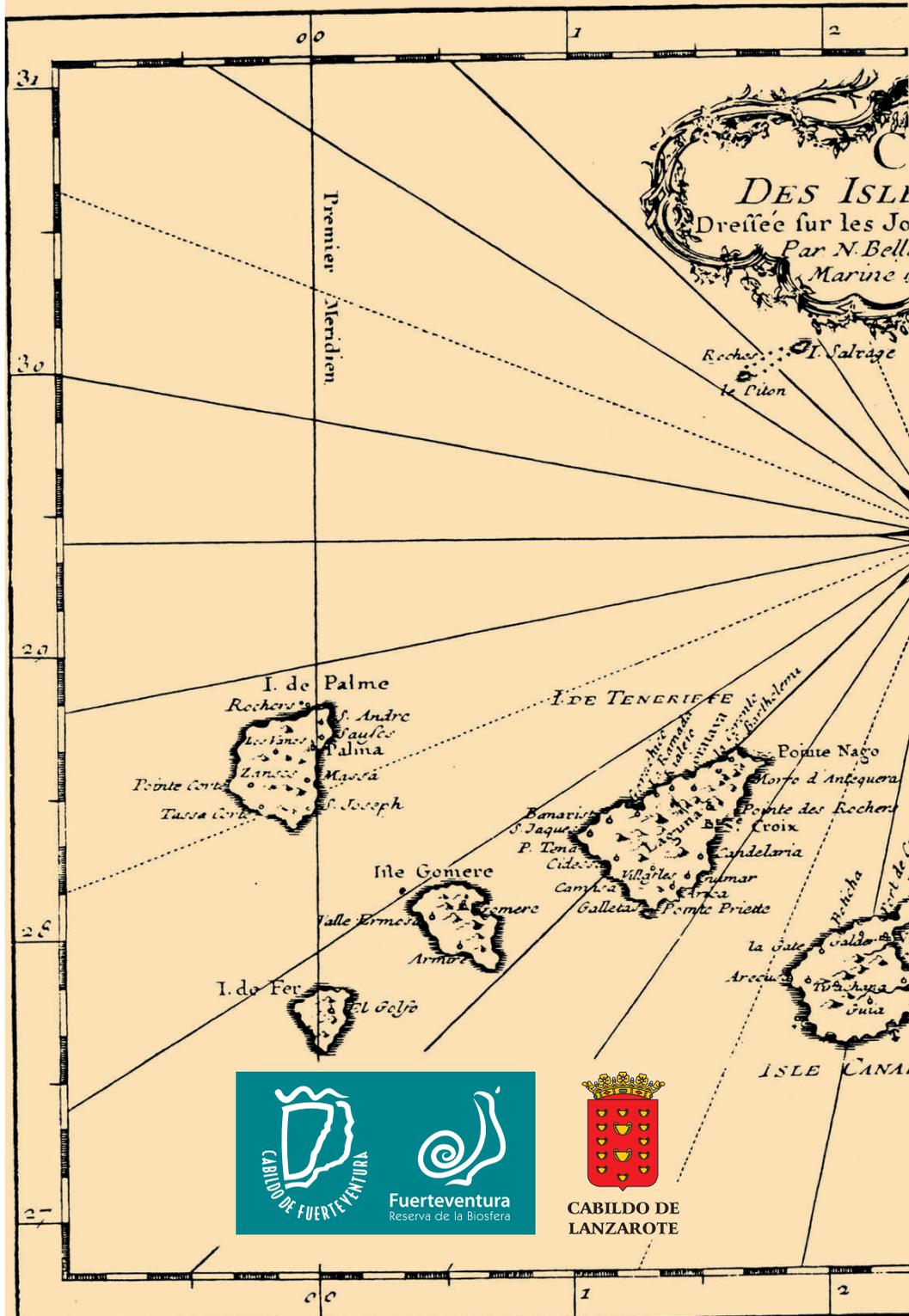
<sup>35</sup> Véase también el cuento infantil *El tesoro de Lubary* (2001), historia de la búsqueda de un tesoro en el interior de una vieja casa de Arrecife. En él, las referencias a Alí Baba, al laberinto misterioso del Minotauro, o a Jasón y al vellocino de oro permiten profundizar en la justa mirada de Hormiga hacia las tradiciones oriental y occidental, pues no por amazigh pierde el autor conciencia del amplio trasfondo cultural que le embarga. Tal vez convenga hacer esta aclaración.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Ángeles (2001). *La identidad canaria en el arte*. La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- ARMAS AYALA, Alfonso y PÉREZ CORRALES, J. Miguel (1980). *Agustín Espinosa: textos (1927-1936)*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura.
- BETANCORT, José (2002). “Introducción”. En PEREYRA DE ARMAS, Miguel José. *Tipos de mi tierra*. Lanzarote: Cabildo de Lanzarote.
- BRITO, Carlos (1998). “La mirada hacia el interior”. En BRITO, Carlos y CASTELLS, Isabel. *Tópicos y argumentos en la literatura de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Ordenación e Innovación Educativa de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- CASTRO (1988). *La pintura canaria del siglo XIX en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*. Catálogo de la Exposición celebrada entre el 16/V y el 10/V de 1988. Santa Cruz de Tenerife: Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife.
- ESPINOSA, Agustín (1988). *Lancelot 28°-7°: (guía integral de una isla atlántica)*. Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria.
- HOBBSAWM, Eric (1994). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- PADORNO, Eugenio (2004). “La variante hispánica de la literatura canaria en Lanzarote y Fuerteventura”. En *XI Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, pp. 315-343. Tomo II. Fuerteventura: Cabildo de Fuerteventura.
- PÁEZ, Jesús (2004). “Lanzarote: Mito-Historia-Crónica-Crónica costumbrista-Paisaje”. En *X Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*, pp. 585-600. Lanzarote: Cabildo de Lanzarote.
- PALENZUELA, Nilo (1998). “Introducción”. *Lancelot 28°-7°: (guía integral de una isla atlántica)*. Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria.
- PÉREZ MINIK, Domingo (1988). *Isla y Literatura*. Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros de Canarias.
- RIQUER, Martín de (1997). “Introducción”. CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Planeta.







DES ISLES  
 Dressée sur les Journaux  
 Par N. Bellin  
 Marine

Rochers  
 I. Sauvage  
 de Pilon

I. de Palme  
 Rochers  
 S. Andre  
 Saules  
 Palma  
 Lances  
 Masca  
 S. Joseph  
 Pointe Corbe  
 Tassa Corbe

I. DE TENERIFFE  
 Pointe Nago  
 Puerto d Antequera  
 Pointe des Rochers  
 Croix  
 Banarista  
 S. Jaques  
 P. Tenia  
 Cidex  
 Camelia  
 Galletas  
 Pointe Priette  
 Villavieja  
 Calmar  
 Arca  
 B. de S. Romado  
 S. Juan  
 S. Pedro  
 S. Mateo  
 S. Agustin  
 S. Sebastian  
 S. Bartolome

Ile Gomere  
 Valle Fermosa  
 Arriba

I. de Fer  
 El Golye

la Gate  
 Arecife  
 P. de la Cruz  
 S. Juan  
 S. Pedro  
 S. Mateo  
 S. Agustin  
 S. Sebastian  
 S. Bartolome

ISLE CANARIAS

