

Revista de

FILOLOGÍA

Universidad de La Laguna

42

2021

Revista de
FILOLOGÍA

Revista de
FILOLOGÍA
Universidad de La Laguna

DIRECTORA

Carmen Díaz Alayón (ULL)

SUBDIRECTORES

José M. Oliver Frade (ULL)

Francisco Javier Castillo (ULL)

SECRETARIA

Juana L. Herrera Santana (ULL)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Maravillas Aguiar Aguilar (ULL), José Juan Batista Rodríguez (ULL),
Manuel Bruña Cuevas (Universidad de Sevilla), Carlos Brito Díaz (ULL), Francisco M.
Carriscondo Esquivel (Universidad de Málaga), Gerda Hassler (Universität Postdam), Maarten
Kossmann (Leiden University), Blanca Krauel Heredia (Universidad de Málaga), Dámaso López
García (Universidad Complutense), Ricardo Martínez Ortega (ULL), Juan Antonio Moya Corral
(Universidad de Granada), Rafael Padrón Fernández (ULL), José Francisco Pérez Berenguel
(Universidad de Alicante), Félix J. Ríos (ULL), Javier Rivero Grandoso (ULL), Milagros Torres
Barco (Université de Rouen) y Juan Andrés Villena Ponsoda (Universidad de Málaga).

CONSEJO ASESOR

Carmen Yolanda Arencibia Santana (Academia Canaria de la Lengua), Ignacio Bosque (Universidad
Complutense), Georg Bossong (Universität Zürich), Patrick Charaudeau (Université Paris-XIII),
Aurora Egado (RAE), Juan Armando Epple (University of Oregon), Vita Fortunati (Università di
Bologna), Miguel Ángel García Peinado (Universidad de Córdoba), Joaquín Garrido (Universidad
Complutense), Juan Gil Fernández (Universidad de Sevilla), José Manuel González Calvo (Universidad
de Extremadura), Francisco Lafarga Maduell (Universidad de Barcelona), Humberto López Morales
(Asociación de Academias de la Lengua Española), M.^a Antonia Martín Zorraquino (Universidad
de Zaragoza), Dieter Messner (Universität Salzburg), José Luis Moralejo Álvarez (Universidad de
Alcalá), Maurilio Pérez (Universidad de León), Rafael Portillo (Universidad de Sevilla), Bernard Pottier
(Université Paris-IV), José Nicolás Romera Castillo (UNED), Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad
de Salamanca), Armin Schwegler (University of California, Irvine), Mahmud Sobh (Universidad
Complutense), Ramón Trujillo (Academia Canaria de la Lengua), Hernán Urrutia (Universidad
del País Vasco), Gerd Wotjak (Universität Leipzig) y Alicia Yllera (UNED).

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: 34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres/Luis C. Espinosa

MAQUETACIÓN Y PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2021.42>

ISSN: 0212-4130 (edición impresa) / ISSN: 2530-8548 (edición digital)

Depósito Legal: TF 734/81

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

Revista de
FILOLOGÍA
42

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2021

REVISTA de Filología / Universidad de La Laguna. –N.º 0 (1981)–. –La Laguna: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1981–.

Semestral.

ISSN: 0212-4130.

1. Filología-publicaciones periódicas I. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones 801 (05).

ACERCA DE LA REVISTA

La *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* nace en 1981. Es una publicación digital gratuita sujeta a revisión por pares que acepta contribuciones inéditas y originales en cualquier rama de los estudios lingüísticos y literarios, escritas en español, inglés, francés y alemán. Se publica en dos volúmenes anuales: uno de carácter monográfico, coordinado por un editor responsable, y otro de índole miscelánea, con artículos y reseñas. El plazo de entrega de originales para el volumen monográfico termina el día 30 de junio; y para el otro volumen acaba el día 30 de diciembre. Los trabajos recibidos serán valorados por, al menos, dos evaluadores externos especialistas en cada materia mediante el sistema de doble anonimato. El autor recibirá por correo electrónico las pruebas de composición, y dispondrá de un plazo de 10 días para su corrección, que deberá limitarse a la subsanación de posibles erratas y a pequeñas rectificaciones.

Está indexada, catalogada o repertoriada en las siguientes bases de datos: CBUC: Consorci de Biblioteques Universitaries de Catalunya. Base de dades de sumaris. CIRC: Clasificación integrada de revistas científicas de Ciencias Sociales y Humanas. Grupo B-Ciencias Humanas (Granada). COMPLUDOC: Base de Datos de Artículos de Revistas (UCM). DIALNET: Portal de difusión de producción científica especializado en Ciencias Humanas y Ciencias Sociales (Universidad de La Rioja). DICE: Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas (CSIC). ESCI: Emerging Sources Citation Index. Journal List (EE. UU.). ERIH PLUS: European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (Norway). FECYT: Sello de Calidad de Revistas Científicas Españolas (Ministerio de Economía, Industria y Competitividad). GERES: Groupe d'étude et de Recherche en Espagnol de Spécialité (Francia). GOOGLE SCHOLARS METRICS: Buscador. INSTITUTO DE VERBOLOGÍA HISPÁNICA: Bibliografía de la Base de Datos. ISOC: Bases de datos bibliográficas de Ciencias Sociales y Humanidades. Directorio y Sumarios (CSIC). LATINDEX: Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (UNAM). LLBA: Linguistics and Language Behavior Abstracts (ProQuest, EE. UU.). MIAR: Matriu d'informació per a l'avaluació de revistes (Universitat de Barcelona). MLA: Modern Language Association. Directory of Periodicals; MLA International Bibliography (USA). REDIB: Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (CSIC). RESH: Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades (CSIC). SCOPUS: Elsevier B.V. (NL). ULRICH'S: Ulrich's International Periodical Directory (ProQuest, EE. UU.). ZDB: Zeitschriftendatenbank (Deutschland).

Número DOI. A cada artículo publicado en *Revista de Filología* se le asigna un número DOI. El DOI de esta revista es <https://doi.org/10.25145/j.refull.2021.42>.

ISSN (en línea) 2530-8548; (impresa) 0212-4130.

DECLARACIÓN DE BUENAS PRÁCTICAS

La *Revista de Filología* defiende, demanda y garantiza el comportamiento ético en todas las etapas por las que pasa la elaboración de cada número hasta la publicación final, por lo que cualquier acción no ética está estrictamente prohibida, manteniéndose especialmente vigilante para que no se produzca la práctica del plagio. No se admitirán contenidos manifiestamente racistas o sexistas, o cualquier otro que atente a los derechos fundamentales de las personas.

Nuestro código en este sentido está basado en el *European Code of Conduct for Research Integrity* de la ALLEA, 2017.

AUTORES

Los autores deben asegurarse de que han escrito obras originales. Cuando utilicen materiales que no sean propios, las fuentes deben estar debidamente citadas y es necesario obtener los permisos de reproducción correspondientes.

Los autores deben evitar la práctica de presentar el mismo trabajo o describir básicamente la misma investigación en más de una revista. La presentación del mismo manuscrito a más de una revista constituye un comportamiento poco ético, a menos que se justifique debidamente.

La *Revista de Filología* da por bueno que el autor que figura expresamente como tal al frente del manuscrito enviado es el responsable intelectual de la contribución y que se compromete a estar disponible para colaborar con el equipo editorial en todo momento en el proceso de evaluación y de publicación. Sucede lo mismo cuando la autoría es múltiple. En este caso, la revista entiende que cada autor ha participado en grado suficiente para asumir la responsabilidad pública del contenido del trabajo y que su contribución ha sido esencial en lo que se refiere a 1) la concepción y el diseño del estudio, o recogida de los datos, o el análisis y la interpretación de los mismos; 2) la redacción del artículo o la revisión crítica de una parte sustancial de su contenido intelectual; y 3) la aprobación final de la versión que será publicada. Estos tres requisitos 1, 2 y 3, se tienen que dar simultáneamente.

El orden en que figuran los autores dependerá de la decisión que de forma conjunta adopten los coautores.

La participación exclusivamente en la obtención de fondos o en la recogida de datos o la supervisión general del grupo de investigación no justifica la autoría. Las personas que contribuyan al trabajo y que no sean los autores deben citarse en la sección de agradecimientos.

Cuando un autor detecte un error o inexactitud significativa en su propia obra publicada debe notificar oportunamente al editor de la revista o editorial y cooperar con el editor para proceder a corregir el documento.

REVISORES

Los revisores de la *Revista de Filología* ayudan a los editores a tomar la decisión para publicar un manuscrito presentado.

Los revisores están obligados a tratar de manera confidencial el manuscrito recibido para revisarlo y no deberán utilizar la información obtenida a través de la revisión por pares como una ventaja personal.

Los revisores no deben evaluar los manuscritos en los que tengan conflicto de intereses con alguno de los autores, empresas o instituciones relacionados con el documento.

Las revisiones deben llevarse a cabo con objetividad. Son inapropiadas las críticas personales al autor o autores. Deben expresar sus puntos de vista con claridad, con argumentos de apoyo, así como llamar la atención sobre cualquier trabajo publicado relevante en el tema que no haya sido citado por el autor.

Cualquier revisor o lector puede y debe notificar al editor sobre cualquier similitud sustancial o superposición entre el manuscrito en cuestión y cualquier otro documento publicado de los que tenga conocimiento.

DIRECCIÓN Y EQUIPO EDITORIAL

La directora y el equipo editorial de la *Revista de Filología* son los responsables de decidir cuáles de los artículos enviados a la revista son aceptados y finalmente publicados.

La directora puede consultar con otros editores o revisores en la toma de esta decisión. Los manuscritos se deben evaluar siempre por su contenido intelectual sin distinción de raza,

género, orientación sexual, creencias religiosas, origen étnico, nacionalidad o la filosofía política de los autores.

La directora y todo el personal editorial no deben revelar información sobre un manuscrito enviado a cualquier persona que no sea el autor correspondiente, revisores, revisores potenciales, otros asesores editoriales y el editor de sección, en su caso.

Cuando se detecte un intento de plagio, se procederá a retirar el manuscrito presentado.

Los materiales no publicados que figuran en un manuscrito enviado no deben ser utilizados por ningún miembro del equipo editorial para su propia investigación sin el consentimiento expreso y por escrito del autor.

La dirección y el equipo editorial velarán para que todos los trabajos presentados (excepto las reseñas, que son evaluadas por el equipo editorial) estén sujetos a un proceso de revisión por al menos dos evaluadores externos, nacionales o internacionales, expertos en el área de la contribución.

En la revisión se tendrá en cuenta si se trata de una contribución de interés y su metodología es adecuada, si está bien estructurada, con referencias bibliográficas pertinentes, así como el manejo del lenguaje y cualquier comentario de interés para mejorar el trabajo.

Los resultados de la evaluación serán los siguientes: publicable, publicable con modificaciones y no publicable.

Los artículos rechazados no serán objeto de nueva evaluación.

La aceptación de una contribución está limitada por el respeto a los requisitos legales vigentes en materia de difamación, derechos de autor y plagios.

© Los trabajos publicados en la *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación. Se permite el uso para fines docentes e investigadores de los textos, datos e informaciones contenidos en la misma. Se exige, sin embargo, permiso de los autores para publicarlos en cualquier otro soporte o para utilizarlos, distribuirlos o incluirlos en otros contextos accesibles a terceras personas. En todo caso, es necesario citar la procedencia de cualquier producción parcial o total.

NÚMERO MONOGRÁFICO / SPECIAL ISSUE



BAJO EL SIGNO DE ESPINOSA /
UNDER THE SIGN OF ESPINOSA

SUMARIO / CONTENTS

Presentación / Presentation <i>Isabel Castells Molina</i>	11
Agustín Espinosa. El movimiento de una recepción / Agustín Espinosa. The movement of a reception <i>Nilo Palenzuela</i>	19
Agustín Espinosa y el Siglo de Oro: cartografías literarias de un crítico / Agustín Espinosa and the Golden Age: literary cartographies of a critic <i>Carlos Brito Díaz</i>	35
Viera y Clavijo en la mirada de Agustín Espinosa / Viera y Clavijo in Agus- tín Espinosa's gaze <i>Victoria Galván González</i>	51
«Es signo de islas»: Agustín Espinosa y el romancero canario / “Es signo de Islas”: Agustín Espinosa and the Canarian romancero <i>Sabina Reyes de las Casas</i>	61
A propósito de <i>Media hora jugando a los dados</i> / On <i>Media hora jugando a los dados</i> <i>Isidro Hernández Gutiérrez</i>	79
Repensando a Espinosa: su papel en los debates sobre la reivindicación estética del cubismo y la producción plástica de Picasso en el contexto cul- tural canario (1920-1930) / Rethinking Espinosa: his role in the debates on the aesthetic vindication of Cubism and Picasso's art in the Canarian cultural context (1920-1930) <i>Beatriz Martínez López</i>	95
A propósito de <i>Lancelot, 28°-7°</i> : artealización y pedagogía del espacio / About <i>Lancelot, 28°-7°</i> : new readings of space <i>Alicia Llarena</i>	115
<i>Lancelot, 28°-7°</i> de Agustín Espinosa. Isla, mito, contemporaneidad y hu- mor / <i>Lancelot, 28°-7°</i> by Agustín Espinosa. Island, myth, contemporaneity and humour <i>José Ramón Betancort Mesa</i>	131



Agustín Espinosa, espectador del espacio insular: la influencia del cine en <i>Lancelot, 28°-7°</i> (1929) / Agustín Espinosa, spectator of the insular space: the influence of cinema in <i>Lancelot, 28°-7°</i> (1929) <i>Alberto García-Aguilar</i>	159
«Un monumento al escupitajo, asesino del ballet»: impresiones, imágenes y perversiones en torno a la danza por Agustín Espinosa / “Un monumento al escupitajo, asesino del ballet”: Agustín Espinosa’s impressions, images and perversions on dance <i>Alejandro Coello Hernández</i>	177
<i>Grand Guignol</i> , Artaud y surrealismo. Breve estudio sobre la violencia en <i>Crimen</i> y <i>La Casa de Tócame Roque</i> , de Agustín Espinosa / <i>Grand Guignol</i> , Artaud and surrealism. Brief study about violence in <i>Crimen</i> and <i>La Casa de Tócame Roque</i> , by Agustín Espinosa <i>Roberto García de Mesa</i>	195
Agustín Espinosa y el «crimen» de la escritura: notas para el estudio de su figura autorial / Agustín Espinosa and the “crime” of writing: notes on the study of his authorial figure <i>Alejandra Acosta Mota</i>	207
El paisaje insular en la vanguardia: la creación del mito atlántico / The Canary landscape in the avant-garde: the creation of the Atlantic myth <i>Vanessa Rosa Serafín</i>	227
Bajo el signo vanguardista: las otras voces de un sueño en libertad / Under the avant-garde sign: the other voices of dreams in freedom <i>José Manuel Martín Fumero</i>	241



PRESENTACIÓN

En 2019, Agustín Espinosa fue elegido como protagonista del Día de las Letras Canarias. Esta decisión del Gobierno autónomo impulsó el reconocimiento de una figura cenital, imprescindible, bien analizada y editada, especialmente en el ámbito académico por parte de diferentes investigadores vinculados a la Universidad de La Laguna, pero que aún hoy sigue reclamando el lugar que le corresponde en el panorama global de la literatura y el arte de vanguardia.

El Aula de Literatura de la Universidad de La Laguna quiso desde el principio sumarse a los homenajes y actividades que tan merecidamente iban a dedicarse al escritor, y decidió organizar una exposición en la Biblioteca General de Humanidades, a la que se vinculó un curso de extensión universitaria. Exposición y curso compartieron un mismo nombre: *Bajo el signo de Espinosa*, que se planteó como un guiño a los títulos empleados por el autor en algunos textos. Y compartieron también –o, al menos, ese fue su propósito– el espíritu lúdico y multidisciplinar del escritor homenajeado.

La idea de la exposición, que tuve el placer de comisariar junto con Vanessa Rosa Serafín, obtuvo un apoyo inmediato por parte de la Biblioteca y, muy especialmente, de María Luisa Morales Ayala, jefa de sección de Fondos Especiales y Digitalización. A nuestra iniciativa se sumaron, además, el entusiasmo y la creatividad de Ismael García, que realizó unos sugestivos carteles, y de Rosa Afonso Plasencia y Carmen Lahuerta Hernández, cuya aportación fue fundamental tanto para la recuperación de material bibliográfico como para la creación y colocación de los diferentes elementos que impregnaron el espacio bibliotecario de una atmósfera surrealista. Los profesores Carlos Brito y José Antonio Ramos Arteaga hicieron también valiosas aportaciones en la coordinación académica de la exposición. Entre todos, se creó un estimulante clima de complicidad y una implicación en el proyecto que quiero agradecer efusivamente desde aquí.

El Fondo de Canarias de la Biblioteca de Humanidades cuenta con valiosísimos ejemplares de primeras ediciones de libros, algunos incluso con dedicatorias, revistas y periódicos de la época, así como una rigurosa y completa colección de estudios dedicados tanto a la figura de Espinosa como al resto de artistas y creadores de esa hora feliz de nuestras letras. El principal objetivo de la exposición fue, por tanto, mostrar al público de diferentes generaciones estas joyas bibliográficas que reconstruyen de forma nítida la fecunda actividad creativa y crítica que se generó en la Canarias de la preguerra.

Al mismo tiempo y con objeto, como decíamos, de recrear el espíritu lúdico e iconoclasta de las vanguardias y del propio Espinosa, intentamos que la exposición no fuese exclusivamente *documentalista* y decidimos plantearla como un paseo con tres paradas, cada una de ellas concebida como una «isla» que ilustraba lo que para nosotros eran los tres momentos esenciales de la aventura literaria y cultural

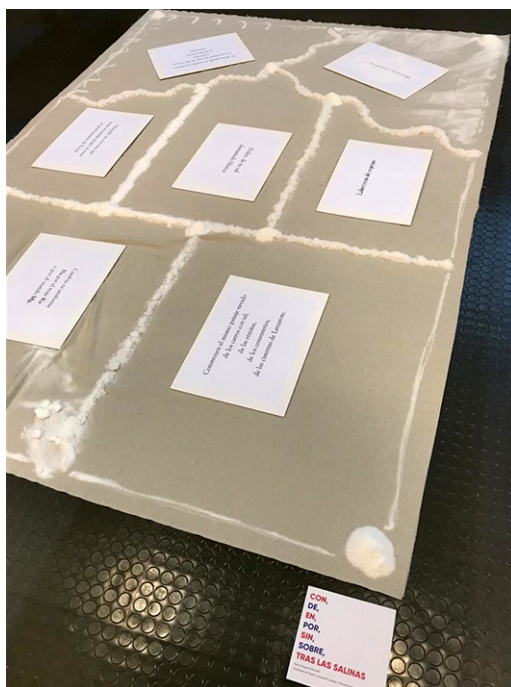




Detalle de la exposición. Fotografía de Isabel Castells.

que se vivió en Canarias en los años veinte y treinta del siglo xx. De este modo, el *hall* de la Biblioteca se convirtió en un singular archipiélago cuyas vitrinas se agruparon alrededor de tres nombres: «Isla Vanguardista», «Isla Surrealista» e «Isla de las Maldiciones», cuyo recorrido permitía al público vislumbrar la evolución de nuestros artistas y escritores. Desde este planteamiento, la «Isla Vanguardista» refleja los primeros tanteos con los diferentes *ismos* —especialmente el creacionismo y el cubismo—; la «Isla Surrealista» da cuenta de la inmersión radical en la aventura bretoniana —que, para nosotros, como para sus protagonistas, era algo diferente a la experiencia anterior—; y, en fin, la «Isla de las Maldiciones», título tomado de uno de los más espeluznantes capítulos de *Crimen*, la obra cumbre de Espinosa, pretende recordar el descenso a los infiernos —de la censura, la muerte o del exilio— que supuso para nuestros autores, y muy especialmente para nuestro protagonista, el estallido de la Guerra Civil.

Alrededor de estas tres *islas*, decidimos diseminar una serie de elementos que evocaban la atmósfera de las célebres exposiciones surrealistas —un maniquí, hormigas (de plástico) que discurrían por toda la sala, por ejemplo— y de la propia obra *Crimen*: una cuna, hojillas de afeitador y otros objetos que, en su momento, al ser descontextualizados y despojados de su uso habitual, subvirtieron las bases del relato tradicional y aún hoy resultan perturbadores.



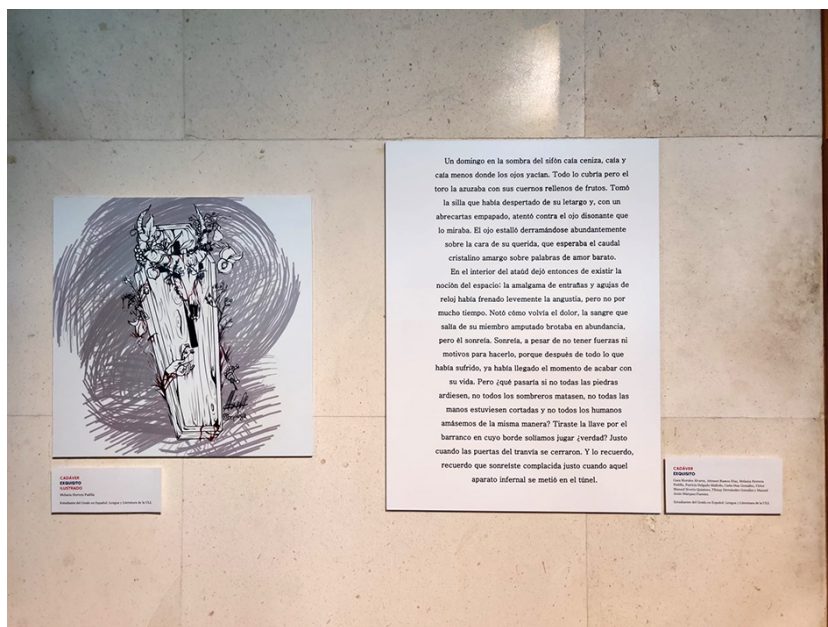
Instalación a partir de *Lancelot, 28°-7°* a cargo de Katya Vázquez Schroeder, alumna del Grado en Español: Lengua y Literatura. Fotografía de Isabel Castells.

Un objetivo primordial y seña indiscutible de identidad del Aula de Lengua y Literatura de la ULL consiste en la participación activa del alumnado en las distintas actividades, que, en esta ocasión, se tradujo en la creación de un «cadáver exquisito», un cuadro *collage* y una instalación inspirada en *Lancelot, 28°-7°* por parte de representantes de distintos cursos del Grado en Español: Lengua y Literatura, cuya apasionada implicación quiero elogiar también en estas páginas.

Además del curso, que, como apunté más arriba, recibió el mismo nombre que la exposición, se sucedieron diferentes actividades en la Biblioteca, como el análisis conjunto de *Crimen* en el Club de Lectura, la presentación de la edición de esta misma obra realizada por Alexis Ravelo para la editorial Siruela –fundamental para el reconocimiento de Espinosa fuera de las islas– y la representación de fragmentos de *La casa de Tócame Roque* a cargo de la Agrupación Teatral de Filología¹.

¹ Para más detalles, puede consultarse la web de la exposición: <https://www.ull.es/eventos/agustin-espinosa/>.





«Cadáver exquisito» realizado por el alumnado del Grado en Español: Lengua y Literatura.

El volumen que ahora presentamos nació al calor de este fervor espinosiano y da a conocer los textos de la mayor parte de las ponencias que se pronunciaron en el curso de extensión que se celebró en la sala de conferencias de la Biblioteca y en el salón de actos de la Facultad de Educación de la Universidad de La Laguna entre los días 10 y 12 de diciembre de 2019, a las que se sumaron dos contribuciones más, a cargo de Beatriz Martínez y Vanessa Rosa Serafín².

Del mismo modo que la exposición, el curso pretendió abordar las distintas facetas de Agustín Espinosa, atendiendo, por un lado, a su evolución creativa, desde el creacionismo de *Lancelot*, 28^o-7^o hasta la inmersión surrealista en *Crimen* y *La casa de Tócame Roque*, y, por otro, a su fecunda labor como ensayista y animador cultural, que convirtió a nuestro autor en un faro indiscutible de su generación, señalando tanto los más brillantes hitos de la tradición insular como los emergentes destellos de la que con vehemencia reivindicaba como «la nueva literatura».

En este curso participaron tanto investigadores cuya probada trayectoria los convierte en referencias indiscutibles en los estudios espinosianos como nuevas

² Puede consultarse el programa completo en este enlace: <https://sede.fg.ull.es/es/curso/detalle/a19020262/bajo-el-signo-de-espinosa>.



Detalles de la exposición. Fotografía de Isabel Castells.

voces que aportan distintas perspectivas, en un diálogo intergeneracional que resultó, como se podrá advertir en el número que ahora presentamos, muy enriquecedor. De más está decir que en todos y cada uno de estos trabajos se refleja la *luz negra* de José Miguel Pérez Corrales, incuestionado estudioso y editor de Agustín Espinosa, sin cuyo estímulo no hubieran florecido las investigaciones dedicadas al surrealismo y a la vanguardia que, afortunadamente, se han venido haciendo, y esperemos que por mucho tiempo, en nuestra Universidad.

El número se abre con un artículo de Nilo Palenzuela, que ilustra la trascendencia de Agustín Espinosa y proporciona al lector información esencial para conocer tanto las ediciones que se han hecho de la obra del autor como la atención crítica que ha recibido dentro y fuera de las islas. Partiendo de la noción bergsoniana de *durée* y de las más recientes aportaciones de Sebbag, Palenzuela realiza un recorrido intertextual e interdisciplinar que ilumina los palimpsestos de *Lancelot, 28°-7°*, donde Espinosa dialoga entre los mitos y autores clásicos y las audacias de la vanguardia, hasta desembocar en la revuelta radical que constituye *Crimen*.

En la misma línea prosiguen otros estudios de este número. Así, Carlos Brito Díaz se ocupa también de la doble vertiente de Espinosa como creador y crítico y nos muestra la atención dedicada a autores de la literatura áurea, especialmente Góngora y Lope. La perspicaz mirada del profesor Brito nos revela a un Agustín Espinosa que reinterpreta la tradición a partir del impulso cosmopolita de la primera hora

vanguardista, lo que refuerza, una vez más, su condición de animador cultural de su época y revitalizador insaciable de las letras insulares. Idéntico propósito anima a Victoria Galván a la hora de analizar una de las aportaciones más importantes de Espinosa a nuestra historia literaria: sus lúcidos escritos para reivindicar la figura de Viera y Clavijo dentro del contexto general de la Ilustración europea. En su trabajo, Galván establece conexiones entre las ideas de Espinosa y las de otros críticos de diferente signo y procedencia, lo que le permite mostrar la originalidad y las deudas en su interpretación de un autor y un movimiento que fueron determinantes en la forja de la modernidad en las letras canarias, al calor, una vez más, de un inquebrantable impulso universalizador. Se cierra este primer bloque de artículos dedicados a *la crítica de la crítica* con un documentado trabajo de Sabina Reyes de las Casas, donde se aborda una de las facetas más interesantes de Agustín Espinosa: su labor como recopilador del Romancero canario, que ha sido reconocida por los más importantes estudiosos del género y que aún hoy sigue abriendo nuevas vías de estudio.

Todas estas perspectivas demuestran la polifacética e incansable curiosidad de nuestro escritor y nos recuerdan que la vanguardia insular fue mucho más que un ruidoso *ismo* que pretendía erigirse como negación de lo anterior: antes al contrario, encontró su esencia en el vértice exacto entre lo universal y lo propio, lo popular y lo culto y, en definitiva, lo ancestral y lo radicalmente moderno.

Fruto de ello fue el interés que manifestó también Espinosa por la pintura de su tiempo y que dio lugar a inspiradores escritos y conferencias. Entre estas últimas destaca muy poderosamente *Media hora jugando a los dados*, dedicada al pintor gran-canario Jorge Oramas, de la que se ocupa Isidro Hernández en un fino trabajo que sitúa a Espinosa en su contexto, reforzando una vez más su clara conciencia generacional. Al mismo tiempo, el artículo de Hernández constituye un claro ejercicio de interpretación pictórica que abarca desde la época de Espinosa hasta la crítica actual. Por su parte, el artículo de Beatriz Martínez aborda la contribución de Espinosa al interés despertado por Picasso en el contexto de la vanguardia y el surrealismo, desde una perspectiva internacional. Para ello, Martínez elabora una exhaustiva panorámica que ilustra las diferentes posturas desde las que se manifestó el interés hacia el cubismo y la decisiva contribución del pintor malagueño a este movimiento. A Agustín Espinosa debemos, como bien indica este artículo, no solo impecables asedios críticos, sino la utilización de técnicas cubistas en su faceta creadora, especialmente en *Lancelot*, 28°-7°.

Y precisamente sobre esta obra versan los siguientes trabajos de este número. En el primero de ellos, Alicia Llarena reflexiona sobre el concepto de «artealización», señalando la correspondencia entre el pionero texto espinosiano y el proyecto de César Manrique, ya que ambos elevaron la isla a una condición mítica, más allá de lo geográfico, en la que conviven lo poético y lo espacial. La profesora Llarena nos sitúa, así, en la mirada de Espinosa, la que colocó a nuestro archipiélago, a partir de una Lanzarote convertida en *Lancelot*, en las coordenadas de una incesante fiesta cosmopolita. Desde este mismo planteamiento, el artículo de Betancort subraya de nuevo la importancia de esta obra como recuperación mítica de la isla, a través de un minucioso análisis de sus elementos estilísticos, con especial atención al humor. Asimismo, Betancort nos muestra la estela espinosiana en el arte lanza-



roteño, trazando una ruta en la que tampoco faltan referencias a César Manrique, cuya deuda con Espinosa queda nuevamente refrendada. Otro de los temas a los que hace referencia Betancort en su artículo es el cine y su gran influencia a la hora de ser recreado con ojos modernos. De esto se ocupa Alberto García Aguilar en un muy oportuno estudio, en el que establece de forma detallada y con ejemplos concretos la gran y reconocida deuda que mantuvo Espinosa con el séptimo arte, que, en el caso de *Lancelot*, se demuestra no solo en las referencias a distintos personajes del cine mudo, sino, y aquí radica uno de los principales atractivos del artículo, en la utilización en su propia escritura de técnicas cinematográficas, lo que convierte a esta obra, en palabras de García Aguilar, en una «corografía vanguardista».

Muy interesante y, sobre todo, novedoso resulta también el artículo de Alejandro Coello, en el que se exploran las relaciones de Espinosa con la danza, demostrándose una vez más lo fuertemente implicado que estaba con todas las tendencias culturales y artísticas de su época. Analizando, en su contexto, las opiniones de nuestro autor sobre las bailarinas, el artículo de Coello insiste en la fascinación de Espinosa por un nuevo modelo de mujer, autodeterminada y moderna, que se refleja en las elogiosas palabras dirigidas a María Luisa Santana y que encontramos también en el tratamiento de otras figuras femeninas a lo largo de toda su obra, desde «El contramito de Dácil» hasta la protagonista de la epatante «Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930» y *Crimen*. Asimismo, en su defensa del nuevo mundo vanguardista, Espinosa se decanta por el ritmo frenético del *jazz* frente a la cadencia, para él obsoleta, del *ballet* clásico, de suerte que su concepción de la danza se traduce en la asimilación de motivos, símbolos y elementos retóricos para su propia palabra en movimiento.

Otra muestra del interés por parte de Espinosa hacia las artes escénicas se observa en la creación de la inquietante obra de teatro surrealista *La casa de Tócame Roque*, de la que se ocupa Roberto García de Mesa, especialista en esta faceta de nuestro autor y en el teatro insular de vanguardia. En esta ocasión, García de Mesa analiza los elementos sanguinarios y violentos que permiten vincular a esta obra de Espinosa con el *Grand Guignol* y el teatro de la crueldad, un ejemplo más de la multitud de perspectivas y asociaciones que permite su escritura caleidoscópica.

Experimentación, libertad, violencia y deseo de desconcertar al lector son, como sabemos, elementos esenciales en la obra cumbre de Espinosa, *Crimen*, que es, sin duda, la que ha merecido, y sigue mereciendo, mayor atención por parte de la crítica. De ella parte Alejandra Acosta para ofrecernos unas sugestivas reflexiones sobre la autoría y la repercusión de este texto, que aún hoy sigue produciendo tanto desasosiego como fascinación, en la vida de Espinosa tras el alzamiento de la Guerra Civil. A partir de las diferentes acepciones que, desde la época de Espinosa hasta nuestros días, ha ido experimentando la noción de «obscuridad», Alejandra Acosta reflexiona sobre la construcción de la identidad autorial, teniendo en cuenta tanto la intención por parte del escritor de construir un texto incendiario como su accidentada recepción. *Crimen* y *La casa de Tócame Roque* fueron, como bien sabemos, las dos últimas paradas de este singular escritor que inició su recorrido en «la isla vanguardista», deslumbró en «la isla surrealista» y acabó sus días en la ignominia de «la isla de las maldiciones».



Dos últimos artículos completan este monográfico, que, como vemos, pretende reconstruir la efervescencia crítica y creadora de la literatura canaria de las primeras décadas del siglo xx a partir de la figura cenital de Agustín Espinosa. En efecto, alrededor de este gran escritor despuntaron también otras figuras sin las que no podría entenderse esta irrepetible aventura colectiva. De ellas se ocupan Vanessa Rosa Serafín, que nos ofrece un actualizado panorama de las diferentes representaciones del paisaje insular a partir de *Lancelot*, y José Manuel Martín Fumero, quien se ocupa de esas otras voces, esos otros autores que situaron a nuestras islas en las más avanzadas coordenadas de la modernidad, siempre *bajo el signo de Espinosa*.

Quisiera terminar estas páginas expresando mi gratitud hacia Carmen Díaz Alayón, quien desde el principio apostó por este monográfico para la revista que con tanta eficacia dirige. Organizar este volumen que ahora presentamos no ha sido fácil, en medio de una pandemia mundial y con un variopinto elenco de investigadores de distintos ámbitos. Pero, gracias a su constancia y paciencia, podemos celebrar y compartir, por fin, el resultado de esta otra aventura, la de homenajear, recordar y visitar a una figura que fue determinante en las letras canarias e imprescindible en la aportación en lengua castellana a la revuelta surrealista; una aventura que resulta siempre estimulante, porque Agustín Espinosa nunca deja de sorprendernos con guiños, destellos y piruetas desde esa «rosa de los vientos» que supuso su palabra entusiasmada.

Isabel CASTELLS MOLINA
Universidad de La Laguna



AGUSTÍN ESPINOSA. EL MOVIMIENTO DE UNA RECEPCIÓN

Nilo Palenzuela
Universidad de La Laguna

RESUMEN

El presente trabajo aborda la recepción de la obra de Agustín Espinosa después de la reedición de 1974 de *Lancelot, 28°-7°* (1929), *Media hora jugando a los dados* (1933) y *Crimen* (1934). Se muestran las aportaciones más importantes y las perspectivas críticas adoptadas. Se aborda, también, la peculiar adopción que hace Espinosa de las estéticas y posiciones cubistas y surrealistas. Este trabajo tiene como perspectiva básica la concepción de *durée* de Henri Bergson, también readaptada por estudiosos como Vladimir Jankélévitch y, especialmente, por Georges Sebbag en el ámbito de surrealismo y filosofía. La analogía, la duración, la memoria constituyen para Espinosa una manera de interpretar la cultura del pasado y del presente. La *durée* de Agustín Espinosa desde 1974 hasta la actualidad tiene que ver con sus elecciones y con lo que estaba inscrito en sus palabras como continuidad de una obra y una posición ante la cultura. La «apertura bergsoniana» de su recepción muestra la incidencia de sus elecciones durante las últimas décadas del siglo xx y las primeras del siglo xxi.

PALABRAS CLAVE: Agustín Espinosa, vanguardia, surrealismo, recepción, *durée*, Henri Bergson, Georges Sebbag.

AGUSTÍN ESPINOSA. THE MOVEMENT OF A RECEPTION

ABSTRACT

This article studies the reception of Agustín Espinosa's work after the 1974 reissue of *Lancelot, 28°-7°* (1929), *Media hora jugando a los dados* (1933) and *Crimen* (1934). The most important contributions and the critical perspectives adopted are shown. The peculiar adoption by Espinosa of cubist and surrealist aesthetics and positions is also dealt with. The basic perspective of this work is Henri Bergson's conception of *durée*, also readapted by scholars such as Vladimir Jankélévitch and, especially, by Georges Sebbag in the field of surrealism and philosophy. For Espinosa, analogy, duration and memory constitute a way of interpreting the culture of the past and the present. Agustín Espinosa's *durée* from 1974 to the present has to do with his choices and with what was inscribed in his words as continuity of a work and a position before culture. The "Bergsonian opening" of his reception shows the incidence of his choices during the last decades of the 20th century and the first decades of the 21th century.

KEYWORDS: Agustín Espinosa, avant-garde, surrealism, reception, *durée*, Henri Bergson, Georges Sebbag.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refull.2021.42.02>

REVISTA DE FILOLOGÍA, 42; enero 2021, pp. 19-34; ISSN: e-2530-8548



Georges Sebbag, uno de los pensadores franceses estrechamente relacionado con el surrealismo, escribe en 1997: 207 las palabras que ahora cito y que pertenecen al capítulo «Qu'est-ce qu'une durée?», del libro *Le point sublime. Breton, Rimbaud, Kaplan*:

Que nous le voulions ou non, nous expérimentons des durées, bien plus que nous n'usons des choses et des mots. Plus rien n'oppose la mort au vivant, l'inerte au mouvant. Passant outre le temps irréversible et segmenté, les durées aimantées du hasard objectif et de l'écriture automatique précipitent les événements, opèrent des rapprochements, imposent des recoupements, mêlant les sortilèges des lieux et de la mémoire, redistribuant les dates des biographies et de l'histoire.

[Nos guste o no, experimentamos duraciones, mucho más de lo que usamos las cosas y las palabras. Ya no hay nada entre la muerte y lo vivo, entre lo inerte y lo que se mueve. Anulando el tiempo irreversible y segmentado, las duraciones magnéticas del azar objetivo y de la escritura automática precipitan los acontecimientos, promueven reconciliaciones, imponen entrecruzamientos, mezclan los hechizos del lugar y de la memoria, redistribuyen las fechas de las biografías y de la historia].

Este horizonte de *la durée*, de *la duración*, que deja abolidas las distancias entre la movilidad y la quietud, entre toda suerte de contrarios, y que lleva a borrar fronteras y volver comunicables el espacio y el tiempo, preside esta aproximación que, si no evita nuestras perspectivas anteriores sobre la obra espinosiana, sí las reorienta y permite ver los horizontes que abre el autor en *Lancelot, 28°-7°*, en *Crimen*, en otros textos. La perspectiva de Georges Sebbag tiene una antesala precisa: el pensamiento que Henri Bergson desarrolló desde el fin de siglo XIX. Sobre esta presencia bergsoniana volveremos más adelante. Baste por ahora señalar que Sebbag ve *la durée*, *la duración* bergsoniana, en una dimensión que coincide con el vanguardismo y con el surrealismo.

En efecto, más allá de las relaciones concretas, lo que precede y lo que sigue a la expresión espinosiana prolonga un tiempo de la crítica y de la creación que se expresa con tono subversivo, con gran libertad, como si *la durée* misma de toda una cultura fuera subvertida, traída a un periodo contemporáneo nuevo: *une durée poignardée*. Pero antes de llegar ahí, es preciso ver cómo se despliega la obra y, aunque solo sea a grandes rasgos, cómo se recibe desde su lectura y desde su prolongación crítica.

Punto de partida. En 1929 la Compañía Iberoamericana de Publicaciones edita *Lancelot, 28°-7°* en Madrid. En 1933 se publica en Las Palmas de Gran Canaria *Media hora jugando a los dados*, la conferencia pronunciada en el Círculo Mercantil. En 1934 Ediciones Gaceta de Arte edita *Crimen* en Santa Cruz de Tenerife. Agustín Espinosa dejará dispersos numerosos artículos en revistas y diarios de estos años. Aparecen entonces algunas reseñas, pero la recepción se despliega con mayor intensidad pasado el tiempo. En la inmediata posguerra, algunos alumnos suyos lo recordarán, entre ellos Sebastián y Antonio de la Nuez Caballero, y Alfonso de Armas Ayala. Este último le dedica el libro *Espinosa, cazador de mitos*, que da a conocer en 1960 el Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de la Cruz.



1974 es la fecha fundamental para iniciar un discurso sobre la recepción de Agustín Espinosa. El poeta Manuel Padorno y Josefina Betancor publican en Madrid, en Ediciones JB, *Lancelot, 28°-7°*, *Crimen* y *Media hora jugando a los dados*, las tres obras publicadas por Espinosa cuarenta años atrás. El autor volvía a estar presente. Lo hacía, además, en una época de vindicaciones políticas y movimientos críticos que deshacían la fortaleza de la dictadura de Francisco Franco. El libro de Josefina Betancor y Padorno coincidía en un entorno editorial donde podría encontrarse toda suerte de ediciones, semiclandestinas algunas, importadas otras, de filosofía marxista-leninista, maoísmo y de cualquier otro discurso ajeno a la ideología reinante. La recuperación de Espinosa convivía con las expectativas de libertad democrática, con la melancolía de una época republicana, a menudo idealizada. Y todo comienza a partir de ahí, con algunos precedentes y con algunos testigos que evocan aquel pasado a la altura de los setenta, algo casi remoto para las nuevas generaciones.

En 1968 Eduardo Westerdahl, el crítico de arte, que fue director de la revista *Gaceta de Arte* (1931-1936), da a conocer en Gustavo Gili, en Barcelona, su monografía Óscar Domínguez. En 1975, Tusquets Editores publica *Facción española surrealista de Tenerife*, de Domingo Pérez Minik. En 1979, Sebastián de la Nuez Caballero pone a la vista *La Rosa de los Vientos* (1927-1928), en una edición facsimilar. La recuperación de los escritores y artistas se despliega desde entonces, donde destaca la publicación espinosiana de Ediciones JB. Eugenio Padorno se ocupa de Juan Ismael; Lázaro Santana, de la Escuela Luján Pérez; Fernando Castro Borrego vuelve, a la estela de Westerdahl, a Óscar Domínguez; Miguel Pérez Corrales estudia y edita a Espinosa; Andrés Sánchez Robayna y Brian Morris, a Domingo López Torres; por mi parte recupero artículos y obras desconocidas de Pedro García Cabrera; Isabel Castells se ocupa de Emeterio Gutiérrez Albelo; M.^a Isabel Navarro investiga la vertiente arquitectónica de *Gaceta de Arte*. Sobre esta revista, y sobre Westerdahl y Óscar Domínguez, Pilar Carreño aportará trabajos decisivos en estas últimas décadas; Josefa Alicia Jiménez se ocupa de José Jorge Oramas, el pintor al que dedica Espinosa *Media hora jugando a los dados*. Así, numerosos investigadores aportan visiones, datos, perspectivas nuevas: Jorge Rodríguez Padrón, Carlos Eduardo Pinto, Federico Castro Morales, Ángeles Abad, Ángel Sánchez, Juan Cruz, Fernando Martín, José Manuel Martín Fumero; o el mismo Eugenio Padorno, que en 2000 vuelve a editar *Crimen*. *Media hora jugando a los dados* en Libros del Innombrable, de Zaragoza. Durante los años ochenta, asimismo, la revista *Sytanxis* y el suplemento *Jornada Literaria*, y las revistas *Papeles Invertidos*, *Liminar* y *LC*, insistieron, con mayor o menor eficacia, en este proceso de recuperación.

Agustín Espinosa está en el centro de esta vuelta a la época de las vanguardias. Y las investigaciones de Miguel Pérez Corrales constituyen el impulso central en lo que ha venido a ser la continuada recepción de su obra. Solo unos datos relacionados con Pérez Corrales: en 1980 el Aula de Cultura de Tenerife publica su *Agustín Espinosa. Textos (1927-1936)*, que aparece firmado junto con Alfonso Armas Ayala. En 1985 Interinsular Canaria da a conocer su edición crítica de *Crimen*. En 1986, las Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria publican los dos volúmenes de la amplia investigación emprendida años antes en la Universidad de Barcelona: *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*. Ediciones, estudios, intervenciones diversas ha prodi-



gado Miguel Pérez Corrales. Toda la información actualizada de la recepción, junto con los textos completos de Agustín Espinosa (salvo la obra fascista, que coincide con el proceso de depuración al que es sometido durante la guerra civil española), se encuentra hoy a disposición del lector, donde quiera que habite. Desde 2018-2019 puede consultarse de forma abierta y gratuita en su blog *Espinosa, obra en libertad*. Asimismo, el amplio panorama del surrealismo internacional, junto con libros tan importantes como *Caleidoscopio surrealista*, pueden encontrarse en el blog *Surrealismo internacional*, de Pérez Corrales. De la misma manera debe señalarse que este profesor –y escritor– ha ofrecido considerable apoyo a los nuevos investigadores. Un solo ejemplo, reconocido por la propia autora: así se muestra en *Les mythes et leurs métamorphoses dans l'oeuvre d'Agustín Espinosa (1897-1939)*, de Beatriz Gómez Gutiérrez, la tesis defendida y editada en 2008 en la Université Paris-Sorbonne. Gómez Gutiérrez, cabe recordar, fue alumna de Eugenio Padorno en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Agustín Espinosa es conocido, por otro lado, en otras lenguas. En 1989, Éditions de la Différence edita *Crime* en traducción francesa de Gérard de Cortanze; en 2008 se traduce *Lancelot, 28°-7°* al alemán; y, en 2017, *Crimen, Poemas a Mme. Josephine* y *Oda a María Ana* se trasladan al portugués en edición brasileña. Con las traducciones y con la labor de Miguel Pérez Corrales el arco de difusión abierto por Josefina Betancor y Manuel Padorno ha recorrido una amplia trayectoria.

Podemos entonces hablar de perspectivas críticas, de ciertas *durées* interpretativas introducidas por Agustín Espinosa o sobre Agustín Espinosa. Las lecturas postreras, un siglo más tarde de la redacción de sus primeros poemas, no dejan de mostrar motivos de una prolongada *duración* que viene de lejos, y que irá más lejos. Avancemos, aunque solo sea brevemente en este proceso. Hagámoslo siguiendo cierto orden, aun cuando los apartados que siguen mantienen estrechas relaciones entre sí. Veámoslo a través de la recepción, pero también desde la actitud creadora de Agustín Espinosa, siguiendo este orden: la perspectiva histórica y comparatista, palimpsesto y ejercicio hermenéutico y, finalmente, desde lo que podemos llamar «apertura bergsonianana».

Los amplios trabajos de Pérez Corrales han mostrado los aspectos importantes de la obra de Agustín Espinosa y su propia trayectoria vital. Sus ediciones, sus artículos y sus libros han discernido sobre el contexto literario español, sobre la manera de moverse entre clásicos y contemporáneos, sus peripecias vitales, su viaje por Europa, sus periplos insulares, sus colaboraciones aquí, allá, sus amigos, sus polémicas. Pérez Corrales ha avanzado, junto con la vertiente histórica y comparatista, en la vertiente dialógica de los textos espinosianos, en sus tradiciones, en su reencuentro con escritores como Rosalía de Castro, Larra, Bécquer, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Eugenio D'Ors, Ernesto Giménez Caballero; también en las relaciones de pensamiento y escritura con destacados precursores, los románticos europeos, o Dostoievski, Lautréamont, Baudelaire; o con sus contemporáneos surrealistas, André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret... También ha establecido las relaciones de Espinosa con el arte surrealista, *El gran masturbador* de Dalí con el comienzo de *Crimen*, otros motivos con los cuadros de René Magritte. Por así decir, la actividad crítica de Pérez Corrales en el terreno historiográfico, en



el espacio comparatista y en el terreno del diálogo intertextual ha devuelto a Espinosa al presente, señalando motivos, temas, textos, imágenes, recursos... que, si se fundaron desde 1929 a 1934 –por solo señalar las fechas paradigmáticas de su obra–, salen de la memoria de la elaboración textual para prolongar su sentido en una obra que se desliza, por muy anclada que pareciera en su época, hacia el pasado y hacia el porvenir.

Por nuestro lado, de forma no excesivamente lejana, en nuestra edición de *Lancelot, 28°-7°* (1988) planteamos su relación con el dominio creativo del cubismo y con la voluntad de la *création* que definían los postulados estéticos de la revista *Nord-Sud* (1917-1918), la revista dirigida por Pierre Reverdy. En efecto, ahí se muestra con claridad cómo desde Georges Braque a Paul Dermée, los postulados estéticos dejaban atrás todo principio de imitación, al tiempo que la idea de interpretación presente en el arte y la literatura del siglo XIX (simbolismo, impresionismo). Se optaba entonces por un ideal como el que Espinosa quiso: una isla inventada por la escritura y el arte. La analogía en la aproximación súbita de realidades diversas y el simultaneísmo recorren las páginas de *Lancelot, 28°-7°*, así desde la cita inicial de Paul Dermée a la yuxtaposición de visiones que parten de Lanzarote hasta constituir una mirada de conjunto repleta de vínculos sorprendentes.

Señalamos también la compleja elaboración que vuelve contemporáneos temas, escrituras, posiciones diversas. Recuerdo solo unos detalles. En el capítulo dedicado a Mozaga, Espinosa se hace eco del motivo de los dados y del cubilete, de tan clara ascendencia estética francesa. En 1914 *La Nouvelle Revue Française* había publicado el fragmentario *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé. Los vanguardistas, que ya no estaban para excesiva elaboración metafísica, prefieren la simple evocación del juego de los dados. Pablo Picasso realiza *Nature morte à la pipe et aux dés* en 1914. Y Max Jacob edita en 1917 *Le cornet à dés*, sus fragmentos en prosa, traducidos por Guillermo de Torre para la madrileña Editorial-América en 1924: *El cubilete de dados*. Espinosa, colaborador de *La Gaceta Literaria* desde 1927, tuvo cerca a Guillermo de Torre, primer secretario de aquella publicación. Naturalmente conocía el libro. Y también la nueva sensibilidad. Su personaje poético Lancelot venía así a elaborarse sobre la memoria de héroes caballerescos, del personaje cervantino enloquecido de lecturas, de héroes clásicos y homéricos, pero también bajo la estética cubista y poscubista. Lancelot jugaba a los dados.

Dicen que Atlante. Bueno. Pero yo he creído siempre que *Lancelot. Cojo* ya –y ciego– ¡qué doloroso su caminar por la noche vasta de sus días! Relleno su pretérito de auroras de *lector* solitario. Sobre todos sus pesares pesaba el gran pesar de no poder jugar a los dados. ¡Su único juguete del otoño! Lloró largamente sobre el cuero y el marfil inútiles. Empuño el cubilete y lanzó los dados a los aires. Así, Nazaret y Mozaga. Dados del mismo cubilete las casas de Mozaga y de Nazaret. Aún se aprecian en las casas Nazaret y Mozaga las huellas dactilares del magno *señor* (Espinosa 1988: 29-30).

Agustín Espinosa apura toda suerte de analogías y referencias, de Atlante y los héroes homéricos, de Lancelot y el Quijote, pero ¿por qué crece la imagen de un ser gigantesco ante las casas de Mozaga y de Nazaret, convertidas en dados? Contes-



tamos a ello en 1988: Espinosa piensa en Luis de Góngora y *Fábula de Polifemo y Galatea*, en aquella hora del centenario de 1927 tan celebrado por los vanguardistas, compartido por *La Rosa de los Vientos y Litoral*, por *Carmen y Lola*, por *La Gaceta Literaria*. Sobre Góngora venía insistiéndose desde hacía años (Palenzuela 1994). Lo que Espinosa hace es dar una vuelta más al simultaneísmo sobre una base de evidente palimpsesto. Meses antes de la aparición del libro en Madrid había redactado así el fragmento de Mozaga, el mismo que acabamos de reproducir, solo que con variantes que ponemos en cursiva:

Dicen que Atlante. Bueno. Pero yo he creído siempre que *Polifemo*. *Tuerto* ya –y ciego– ¡qué doloroso su caminar por la noche vasta de sus días! Relleno su pretérito de auroras de *pastor* solitario. Sobre todos sus pesares pesaba el gran pesar de no poder jugar a los dados. ¡Su único juguete del otoño! Lloró largamente sobre el cuero y el marfil inútiles. Empuñó el cubilete y lanzó los dados a los aires. Así, Nazaret y Mozaga. Dados del mismo cubilete las casas de Mozaga y de Nazaret. Aún se aprecian en las casas Nazaret y Mozaga las huellas dactilares del magno *pastor* (Espinosa 1988: 105-106).

Así actúa Espinosa: Lancelot fue antes Polifemo. Así Espinosa se desplaza sobre la memoria y trae más acá en una escritura creadora y crítica que vuelve simultáneos instantes y espacios, motivos antiguos y modernos, personajes de aquí y de allá. A veces deja a la vista sus puntos de partida, sus audacias; otras, como en las palabras citadas, se desvela con qué libertad actúa, cómo la analogía cubista podía convivir con el personaje recreado por Góngora con desmesura hiperbólica.

Agustín Espinosa también actúa así en sus textos críticos, en el fondo no excesivamente distantes de su manera creativa de proceder. El intérprete se vuelve mediador que descifra signos, establece similitudes, sitúa en el tiempo símbolos, signos, enigmas. El intérprete se vuelve hermeneuta, interpreta, pero también orienta e interroga sobre el origen y sobre el fin. Acoge además el sentido de hermeneusis sugerido desde el Renacimiento y desarrollado en el siglo xx a partir del pensamiento heideggeriano: contribuye a fundar una realidad. Sobre ello hemos insistido en un viejo texto de comienzos de los ochenta; y a ellos volvimos con mejor criterio más adelante (Palenzuela 2006: 117-156.). No insistiré ahora en lo que hizo en «La infantina de Nivaria» y la conversión en contemporáneas de las más disímiles referencias, en aquel convertir en contemporáneos antiguos y modernos, algo que en 1988 nos condujo a evocar el *imagism* anglosajón y a Ezra Pound.

Veámoslo ahora simplemente en una de las hojillas que Agustín Espinosa esboza para el texto «Tres mitos canarios». Veamos las anotaciones 15 y 16 (Corrales 1986 II: 774). Junto a ellas, una visión geométrica, visual: un triángulo central en cuyos vértices aparecen los nombres de Hércules, Dácil y Peraza; a la izquierda, unidos por el mismo vértice de Hércules, otro triángulo en líneas discontinuas, en que aparece Atlante, arriba, Héspero, abajo; a la derecha, partiendo del vértice de Peraza, otro triángulo con líneas discontinuas, Garcilaso, arriba; Manrique, abajo. Se trata de una síntesis visual y simultánea que aúna diversas épocas y distintos autores: a la derecha, el mundo medieval y renacentista. Guillén Peraza, objeto de la conocida endecha, que murió en La Palma de una pedrada, como Garcilaso, y



la reminiscencia de *Coplas a la muerte de su padre*. A la izquierda, las referencias clásicas. Las anotaciones son precisas y muestran la agilidad crítica y poética que tiene Espinosa para unir autores, lugares y fechas diferentes. ¿Es una simple coincidencia con los *imagistas* ingleses y americanos, con T.E. Hulme, con Ezra Pound, es algo más que la mirada «geométrica» del simultaneísmo cubista? En cualquier caso, nos basta por ahora trasladar aquí sus palabras.

15. Héroe de nuestra historia. Lo geométrico del siglo XVIII. Viera ve en triángulos. *Hércules*, el extranjero del mito. Se lleva las manzanas [del jardín de la Hespérides]. Triunfa en todos sus trabajos.

Peraza, vencido en el primer trabajo.

Dácil. Mira a los dos desde la cima de su ángulo. Mira hacia Hércules, lo mitológico, lo ideal, y hacia Peraza, la realidad dolorosa. *Poesía y verdad*, goethianas. Al que espera es a Guillén. Por él mira hacia el mar y cuenta velas latinas y cuida su cuerpo y su alma.

Peraza representa al caballero triste del Greco.

16. La pregunta sin respuesta. El viaje de Ulises. (Infierno: Círculo 8, foso 8°). Curiosidad vieja. ¡Viera, tan humanista, trad. de griegos y latinos!

Espinosa, entonces, como en «La infantina de Nivaria» o como en *Lancelot*, reinterpreta textos, establece analogías entre unos y otros, hace simultáneas referencias, épocas, artistas, autores. Los vuelve contemporáneos. Como vamos sugiriendo, no otra cosa hicieron, a pesar de la distancia cultural, las peculiares vanguardias anglosajonas, con T.E. Hulme, animador del *imagism* y traductor de Bergson, con Ezra Pound, que también podía hacer contemporáneos los versos de Dante o de Guido Cavalcanti. Agustín Espinosa camina, con extraordinaria intuición creadora, por la estela de *la durée*. Y lo hace desde un espacio atlántico que conoce sus antecedentes, su necesidad de crear una mitología identitaria, en una cultura que se desplaza hacia Occidente con origen bien distinto al grecolatino. Espinosa, apenas siete años después de que se publicara la segunda entrega de *Las Rosas de Hércules*, de Tomás Morales (1919-1922), persiste en la creación de una difícil duración espaciotemporal.

Nuestro texto avanza sobre la idea de *la durée*, de perspectiva bergsoniana, que reorienta los diversos accesos que hemos hecho a la obra de Espinosa durante varias décadas. La perspectiva actúa en el territorio de la crítica y la hermeneusis y, de igual forma, en la creación de textos tan subversivos como *Crimen*. Las preocupaciones por las relaciones de tiempo y espacio, de memoria y materia, la conjunción tiempo-espacio, la referencia al simultaneísmo y aun a la «cuarta dimensión» las expresa tempranamente Henri Bergson en su tesis de 1889 *Essai sur les données immédiates de la conscience* y, en 1896, en *Matière et mémoire*. Citemos varios fragmentos para mostrar lo que entiende por una *durée* que insiste en la reactivación constante de hechos, imágenes, datos, en un presente que siempre se extiende hacia atrás o se prolonga hacia el futuro. «Toute perception occupe une certaine épaisseur de durée, prolonge le passé dans le présent, et participe par là de la mémoire» (*Matière et mémoire* 2011 : 293) [Toda percepción ocupa un cierto espesor de duración, prolonga el pasado en el presente, y participa por eso de la memoria]. El *Essai*



sur les données immédiates de la conscience deja suficientes variantes de su manera de entender el tema:

Nous projetons le temps dans l'espace, nous exprimons la durée en étendue, et la succession prend pour nous la forme d'une ligne continue ou d'une chaîne, dont les parties se touchent sans se pénétrer. Remarquons que cette dernière image implique la perception, non plus successive, mais simultanée, de l'*avant* et de l'*après* (*Essai...* 2011: 92).

[Proyectamos el tiempo en el espacio, expresamos la duración como extensión, y la sucesión cobra para nosotros la forma de una línea continua o de una cadena cuyas partes se tocan sin penetrarse. Observemos que esta última imagen implica la percepción, ya no sucesiva sino simultánea, del *antes* y el *después*].

Puede hablar aquí de simultaneísmo o de *cuarta dimensión*: «Une quatrième dimension de l'espace, que nous appelons le temps homogène, et qui permet au mouvement pendulaire de se juxtaposer indéfiniment à lui-même» (*Essai*: 99) [una cuarta dimensión del espacio, que llamamos el tiempo homogéneo y que permite al movimiento pendular, yuxtaponerse indefinidamente a sí mismo]. En un tono que Espinosa parece evocar mucho más tarde, Bergson muestra la experiencia espacio-temporal a través del movimiento de una mano:

Quand, les yeux fermés, nous promenons la main le long d'une surface, le frottement de nos doigts contre cette surface et surtout le jeu varié de nos articulations nous procurent une série de sensations, qui ne se distinguent que par leurs qualités, et qui présentent un certain ordre dans le temps (*Essai*: 90-91).

[Cuando, con los ojos cerrados, paseamos la mano a lo largo de una superficie, la frotación de nuestros dedos contra esa superficie, y sobre todo el variado juego de nuestras articulaciones nos procuran una serie de sensaciones que sólo se distinguen por sus cualidades y que presentan un cierto orden en el tiempo].

Superficies, acumulación de sensaciones e imágenes, de recuerdos e instantes, tiempos por un momento solidificados cuando se recuerdan o narran. *Solidifier* es la metáfora que utiliza: «Nous tendons instinctivement à solidifier nos impressions, pour les exprimer par le langage» (*Essai...* 2011: 117). Cada experiencia, cada evocación, cada imagen, cada dato para el espíritu, por sensorial que sea, táctil o musical, arrastra consigo lo que viene del pasado y también lo que advendrá. En la escritura o en el recuerdo por un instante se cristalizan, se solidifican, para ensu- seguida emprender su curso. Sonidos de campanas, experiencias olfativas y táctiles, o recuerdos, esta idea de la *duración* surge a finales del siglo XIX y se prolonga en las primeras décadas del siglo a través de los libros, de encuentros con Bergson, o de sus clases en la Sorbona. El pasado reaparece, la experiencia retorna, la memoria se despliega entre súbitas analogías..., el pensamiento también penetra en el arte. T.E. Hulme entablaría una importante relación con Bergson, que concluiría en traducciones al inglés. Al encuentro de Bergson también marchan a París Antonio Machado o T.S. Eliot. Las intuiciones y las ideas bergsonianas calan en un dominio



estético por donde Espinosa va a transitar, ya desde la ladera vanguardista, cubista o surrealista.

El historiador de arte Serge Fauchereau, que ha hablado de Espinosa y aun ha traducido algún leve fragmento de *Crimen* (Fauchereau 2002: 411), destaca la huella bergsoniana en el cubismo y recuerda cómo los artistas Albert Gleizes y J. Metzinger señalaron que «le tableau règne dans la durée» (Fauchereau 2012: 74). En *Avant-gardes du XX^e siècle. Arts & Littérature. 1905-1930* destaca la huella de Bergson en el expresionismo alemán y de forma destacada en el *imagism* anglosajón, especialmente en T.E. Hulme, en Ezra Pound y en sus concepciones de la imagen (Fauchereau 2010: 55, 167-168, 198-199). De manera específica Alexandre Thibault ha realizado, sobre «la durée bergsonienne» en cubismo y futurismo, la investigación de *La durée picturale chez les cubistes et futuristes comme conception du monde: suggestion d'une parenté avec le problème de la temporalité en philosophie* (Thibault 2006). Los distintos momentos del desplazamiento de una imagen, su duración, son entrevistados aquí desde el ángulo filosófico, y también plástico. Thibault reflexiona y cita aquí cuadros y esculturas con movimientos casi simultáneos de figuras, objetos, paisajes, piezas de Delaunay, Duchamp, de Metzinger, Boccioni... Aquí se reproduce *La mano del violinista*, de Giacomo Balla, esa mano que se mueve entre leves intervalos, en ese gesto sucesivo, que está en Bergson y que estará en Espinosa. Balla evidencia las preocupaciones sobre las relaciones espacio-tiempo entre los primeros vanguardistas europeos.

La durée bergsoniana sigue su curso, en las relaciones sobre el cine, o desde diversas orientaciones filosóficas. Podemos hallar su presencia en los discursos de Gilles Deleuze, de Vladimir Jankélévitch, de Emmanuel Lévinas... Su huella está antes en el surrealismo. Y es aquí, en el surrealismo, donde brota el pensamiento de Georges Sebbag, que estuvo inicialmente relacionado con el grupo de André Breton. Sebbag explora las huellas bergsonianas en el surrealismo. O mejor: Sebbag, que investiga la superación surrealista de los dualismos, termina por hallar en uno de los capítulos de *L'Amour fou*, de André Breton, ciertos destellos de la concepción espacio-temporal bergsoniana. La expresión «mille et mille», a la que recurre Bergson en numerosas ocasiones en *Essai sur les données immédiates de la conscience*, en *Matière et mémoire*, también en libros posteriores, le hace ver la acción poética de Breton y los surrealistas en ese desplazamiento que viene del pasado y se prolonga en el porvenir, y a la inversa. A ello alude Sebbag con ese «mil y mil» imágenes, «mil y mil» recuerdos, «mil y mil» analogías, y que sugiere simbólicamente la duración de una experiencia creativa, poética, estética; también, la manera de comportarse de la memoria. Es en «Le château étoilé», publicado por Breton en la revista *Minotaure* y recogido luego como capítulo de *L'Amour fou*, donde se entrelazan los recuerdos de lugares, de imágenes, de distintos momentos, constituyéndolos en la simultaneidad azarosa de lo escrito. Los surrealistas no dificultan el libre curso de la analogía y de la memoria. «Le château étoilé», cabe recordar, evoca la visita de André Breton a Tenerife en 1935, poco después de haber visitado el Castillo de la Estrella, muy próximo a Praga. Sobre ello, a la luz de *Matière et mémoire*, habla Sebbag en el capítulo «Mille et mille fois» de *Le point sublime* (1997: 89-99). Sobre esto volverá con mayor extensión y nuevas perspectivas en apartados diversos de *Potence avec paraton-*



nera. *Surréalisme et philosophie*: «Le rôle de la mémoire», «Les durées automatiques» y «La pétrification du temps» (donde se refiere, además, a los cuadros de Domínguez y las superficies litocrónicas) y «Mille et mille fois» (Sebbag 2012).

Es Sebbag quien muestra, a partir de sus investigaciones en la obra de Breton, la apertura bergsoniana que se halla en Agustín Espinosa.

En efecto, casi al mismo tiempo que publica *Le point sublime*, Sebbag se traslada a Tenerife a impartir la conferencia «Le chapiteau étoilé». La intervención se publicaría al año siguiente, en 1998, en la revista *Mélusine*, y, poco después, ya en 1998, en *Internacional constructivista frente a Internacional surrealista*, traducida con el título «La carpa estrellada», y desposeída del juego de palabras *chapiteau étoilé/château étoilé* (Sebbag 1998: 25-37). Sebbag va a volver sobre lo planteado en *Le point sublime*, sobre el cono de la memoria de Bergson, sobre *Matière et mémoire*, y específicamente sobre Agustín Espinosa. Aquel «mil y mil» bergsoniano que traía datos inmediatos del pasado que se agolpaban en el presente –o en palabras de Bergson: «Aux données immédiates et présentes de nos sens nous mêlons mille et mille détails de notre expérience passée» (*Matière et mémoire*: 32)– se expresa, señala Sebbag, con igual intensidad en las referencias a «veinte» y «veinte» que se esparcen por los fragmentos de *Crimen*, y que acaso pudieron influenciar en la redacción del texto bretoniano (Sebbag 1998: 34). Espinosa, cabe recordar, acompañó y tradujo a Breton en su estancia en Tenerife durante 1935. A la alusión obsesiva de «mille et mille fois» equivale, señala Sebbag, el «veinte» espinosiano del comienzo del fragmento «Luna de miel»: «Me había dormido entre veinte senos, entre veinte bocas, veinte sexos, veinte muslos, veinte lenguas, veinte ojos de una misma mujer». Sobre esta percepción simbólico-numérica y sobre el cono de la memoria descrito en *Matière et mémoire*, regresa todavía George Sebbag más tarde (2000: 83).

Impresiones sucesivas: *durée*, duración. El simultaneísmo, sugerido ya en la actividad crítica, en los ejercicios hermenéuticos espinosianos, en los territorios cercanos al cubismo o del *imagism*, sale de cierta asepsia estética e intelectual y se precipita por los caudales inesperados de la analogía, la belleza convulsiva y provocadora del surrealismo. *Crimen* aparece en 1934. Todo ha cambiado: *la durée* que permitía establecer lazos sucesivos sobre personajes, palabras e imágenes en *Lancelot* avanza del lado de una voluptuosidad poética que establece «mil y mil» relaciones arbitrarias, y que intencionadamente se superpone en la concepción estética, filosófica, de una *duración*. La simultaneidad aparece y se disipa, se alza y se pone en juego, se afirma y se contradice en su rotundidad sensorial, a veces como Breton en *L'amour fou*, afirmando su dimensión táctil, a veces poniendo en juego, en un arbitrario y absurdo asociacionismo, la propia condición que proviene de la aceptación de la misma *durée*.

En *Crimen* puede verse en diversos sentidos, hacia el sujeto, hacia el personaje que narra y que se ramifica en presencias en el tiempo; hacia su María Ana; hacia la dimensión táctil que evoca Bergson; hacia la aproximación de palabras que dibujan instantes diversos de una percepción.

Veamos su manera de prolongar el pensamiento bergsoniano, aquel «nous promonons la main le long d'une surface», antes citado, que se superpone la experiencia táctil y que acoge toda una duración:



Sentía una ternura que me llevaba a acariciar todas las cosas: lomos de libros, filos de navajas, hocicos de gato, rizos de pubis, prismas de hielo, cucarachas mohosas, lenguas de perro y pieles de marta, gusaneras y bolas de cristal...

una ternura que me llevaba a acariciar todas las cosas: picaportes, barandas de escalera, frutas podridas, relojes de oro, excrementos de enfermo, bombillas eléctricas, sostenes sudorosos, rabos de caballo, axilas peludas y camisetas sangrientas, pezones, copas de cristal, escarabajos... (Espinosa 1985: 63-64).

Veamos la misma presencia de las *manos*, ese frotar o estar cerca de sensaciones y de instantes diversos, que cruza *la durée* de su *Crimen*, y que subvierte, con su inclusión, la racionalidad de una narración o de una clásica composición musical, esto es, veamos cómo la duración de las sucesiones Primavera, Verano, Otoño, Invierno, tan tradicionales, son atravesada por gestos y caricias, por un paseo («promenade») a través de zonas propias del imaginario surrealista, y que pueden recordar a Dalí, o al motivo de la mano que asciende y aparece en la portada que Óscar Domínguez realizó para la primera edición de *Crimen* (y que está en su teoría litocrónica).

Unas finas manos de mujer florecían sobre mis pies como dos clavos blancos...
mis manos clavadas a la cama por dos anchos puñales...
mis senos, acariciados hoy por manos de ángeles... (*Primavera*).

¿Qué sabe nadie, qué sabemos nosotros, del puñal que nos herirá, de las manos que nos estrangularán, de la bala que nos estallará la cabeza? (*Verano*).

Una mano mutilada y única. Pálida, fría. Una mano olvidada ya de que fue mano de amante. Una mano angustiosamente blanca (*Otoño*).

¿Cuánto tiempo había permanecido cerrado el trágico balcón? Lo abrí vacilante, pensando que aun habría sobre las maderas huellas de sus manos (*Invierno*).

¿De dónde ha venido ese grito que ha interrumpido de pronto la tarde y ha hecho volver a un mismo tiempo todos los ojos y todas las manos hacia un mismo punto vago y distante? (*Epílogo en la isla de las maldiciones*).

Crimen se desplaza en medio de una *durée* fragmentaria, entre intervalos, como los textos mismos del *relato*. Es de una vivencia irreverente de lo que habla *Crimen*, del tiempo, de los miedos y los terrores, del erotismo, del sueño, y de la superación de contrarios, del interior y el exterior, lo consciente y lo subconsciente, del pasado y porvenir, de la realidad y la imaginación, todo eso que el cubismo no pudo simultanear por completo y que el *imagism* prolongó en activaciones de anti-guas imágenes, palabras y textos (Villon, Cavalcanti, el *Inferno*). Es desde la percepción surrealista donde todo puede entremezclarse, el yo, el narrador, las diferentes y sucesivas imágenes de María Ana. Es ahí donde se vuelve subversivo, acaso como ya anotaba Bergson mucho antes. Escribe Espinosa:

Ella se masturbaba cotidianamente sobre él, mientras besaba el retrato de un muchacho de suave bigote oscuro.



Se orinaba y se descomía sobre él. Y escupía —y hasta se vomitaba— sobre aquel débil hombre enamorado, satisfaciendo así una necesidad inencauzable y conquistando, de paso, la disciplina de una sexualidad de la que era la sola dueña y oficiante. Ese hombre no era otro que yo mismo (1985: 53).

Hoy me parece todo como un cuento escuchado en la niñez, y, a veces, hasta dudo de que fuese yo mismo quien arrojó una noche por el balcón de su alcoba, bajo las ruedas de un expreso, a una muchacha de dieciséis años (1985: 54).

la cabeza de María Ana rodaba al suelo, arrastrando en su caída cuatro blandones encendidos que yo no había visto hasta entonces. En el cielo, que empezaba a hacerse apenas rosado, flotaba una gran cruz oblonga a cuyo alrededor volaban varios cuervos silenciosos como siniestro rebaño de ataúdes alados (1985: 60).

¿Era yo un caballo? (1985: 65).

«Yo, medico titular de este pueblo, certifico que el paciente falleció a consecuencia de una peritonitis producida, al parecer, por coces recibidas de su caballo Agustín» (1985: 65).

en medio de la plaza solitaria donde yo era todavía mi estatua (1985: 79).

«Y yo no he traído hasta aquí —escribo— ni sus muslos de nieve, ni sus manos hábiles, ni siquiera sus ojos desmesuradamente abiertos dentro de un estuche sin leyenda...».

Vaga en el aire un alto oro de ausencia, como vigilia del alma en pena, o sueño de niño agonizante, en lucha silenciosa con el paisaje y los recuerdos (1985: 93).

Recuerdos, sucesiones, encuentros de un sujeto que se dispersa entre diversos fragmentos e instantáneas, en medio de una mujer, María Ana, con diversos rostros, de un sujeto que se dispersa entre asociaciones de imágenes, de «promenades» por el interior de la memoria. Bergson se había expresado así, entendiendo que la idea de *durée* podía ser llevada hasta el absurdo. Así lo indicó en *Essai sur les données immédiates de la conscience*:

L'associationniste réduit le moi à un agrégat de faits de conscience, sensations, sentiments et idées. Mais s'il ne voit dans ces divers états rien de plus que ce que leur nom exprime, s'il n'en retient que l'aspect impersonnel, il pourra les juxtaposer indéfiniment sans obtenir autre chose qu'un moi fantôme, l'ombre du moi se projetant dans l'espace (*Essai...*: 148).

[El asociacionismo reduce el yo a un agregado de hechos de conciencia, sensaciones, sentimientos e ideas. Pero, si no se ve en esos diversos estados nada más que lo que su nombre expresa, si no se retiene de ellos más que su aspecto impersonal, podrá yuxtaponerlos indefinidamente sin obtener otra cosa que un yo fantasma, la sombra del yo que se proyecta en el espacio].

En efecto, la subversión de Espinosa consiste en mantener el lado inquietante del yo, como en una sombría figura de un cuadro de De Chirico; y de persistir



por un momento en ese yo fantasmal, en esa hora crepuscular que atraviesa *Crimen*. En su libro persisten diversas *durées* –basta leer el fragmento «La mano muerta», o el comienzo de «Diario entre dos cruces»: «Van a mi espalda los peores adioses. Van ladridos de perros detrás de mi sombra, detrás del sudor caído en el polvo. Y todavía. Una cortina rota. Un sueño encadenado. Una tormenta ejemplar. Un toro enfermo. Un río de sangre» (71). Basta leer el libro de esta perspectiva para encontrar que la osadía, como adelantaba Bergson, está en «desgarrar la tela hábilmente tejida por nuestro yo convencional»:

Que si maintenant quelque romancier hardi, déchirant la toile habilement tissée de notre moi conventionnel, nous montre sous cette logique apparente une absurdité fondamentale, sous cette juxtaposition d'états simples une pénétration infinie de mille impressions diverses qui ont déjà cessé d'être au moment où on les nomme, nous le louons de nous avoir mieux connus que nous ne nous connaissons nous-mêmes (*Essai...*: 119).

[Pero si ahora un novelista osado, desgarrando la tela hábilmente tejida por nuestro yo convencional, nos muestra bajo esta lógica aparente un absurdo fundamental, bajo esta yuxtaposición de estados simples una penetración infinita de mil impresiones diversas que han dejado ya de ser en el momento en que se nombra, le alabamos por conocernos mejor de lo que nosotros nos conocemos a nosotros mismos].

Para Sebbag, como hemos indicado, la coincidencia del surrealismo y de Espinosa con ciertas ideas de Bergson, con ese «mil y mil», «veinte y veinte», que evocan la simultaneidad y el desplazamiento desde la memoria, resulta visible. ¿Espinosa estuvo cerca de Bergson? Nuestro autor conocía de una u otra forma el pensamiento bergsoniano. El escritor francés había estado en la Residencia de Estudiantes en 1916 y había sido estudiado por García Morente en un libro de 1917. También su *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* fue traducido y reeditado en 1925 (Bergson 1925). Henri Bergson, por lo demás, obtuvo el premio Nobel de Literatura en 1927. ¡Cómo no conocerlo! Bergson formaba parte, además, del discurso y el debate sobre «les durées artificielles»: el cinematógrafo. O sobre la cuarta dimensión, presente en *Durée et simultanité. À propos de la théorie d' Einstein* (1922). En cualquier caso, no es esto lo destacable. Lo importante es que, desde la perspectiva del comparatista, del hermeneuta, del creador cubista o surrealista, Espinosa instala en *la durée* recuerdos, interpretaciones, analogías, equivalencias, vínculos y creaciones. En el dominio de su ensayismo crítico subraya la *duración* de una amplia cultura que llega con sus imágenes y mitos antiguos, en su despliegue entre los siglos. En el dominio del hermeneuta funda un territorio de recordaciones que se extiende en el tiempo, supera su época y llega hasta nosotros. Se trata de una fundación verbal, una creación del lenguaje, que es la suya, pero también la de una lengua y de una cultura europea que se desplaza hacia Occidente: Atlántico adentro. Todo ello converge en *Lancelot* y en sus artículos, también en *Crimen* y en su «Isla de las maldiciones»; pero desde una órbita perturbadora, desde el desgarramiento del tejido de un yo convencional.

En una duración que afecta a la memoria y la subvierte, *Crimen* está ya del lado de la sensibilidad postcubista, del lado de un surrealismo que se ha expresado



desde otros cauces, ya con las expectativas utópicas e historicistas del marxismo o del anarquismo, con irreverencias de todo tipo, con automatismos y un talante humorístico que pocas cosas va a dejar sin desbaratar: el crimen, las nociones tradicionales de la vida, del sueño, las ideas de lo sublime, del amor y de la belleza.

Aun cuando el pensamiento bergsoniano abre vías que todavía se exploran al calor de Deleuze, de Jankélévitch, de Sebbag, las actitudes contra el autor de *Matière et mémoire* son intensas en la época de Espinosa. Salvador Dalí lo consideraba un «porc». Magritte pinta en 1938 *La Durée poignardée: La Duración apuñalada*. Óscar Domínguez y Ernesto Sábato hablan desde la revista *Minotaure* de sucesión espacio-temporal, de cuarta dimensión, de movimiento sucesivo de unas manos sobre una superficie, y lo hacen con tono humorístico (Breton 1939: 12-13). No muy lejos tienen los planteamientos de Bergson. Domínguez, además, realiza en esta misma época *Le souvenir de l'avenir* (1938), o el cuadro *Lancelot, 28° 33°* (1939) en homenaje al libro de Espinosa. En otra dimensión, como en el desplazamiento de la mano sobre el violín o sobre cualquier otra superficie, Domínguez muestra una *durée* de naturaleza cósmica en sus cuadros, y se refiere a ello como «solidificaciones del tiempo» (Palenzuela 1999: 85-100). En la misma línea, con el mismo humor, acaso con risa bergsoniana, Espinosa dilata su escritura, proyecta hacia el futuro una obra que se abre todavía ante nosotros, con nuevas aristas de recepción, desde el cine, desde el teatro, desde la fotografía, desde la literatura, desde la música. Agustín Espinosa dilata su duración y la de toda una cultura.

RECIBIDO: mayo de 2020; ACEPTADO: noviembre de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- ARMAS AYALA, Alfonso y Miguel PÉREZ CORRALES (1980): *Agustín Espinosa. Textos (1927-1936)*, Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife.
- BERGSON, Henri (2011a): *Essai sur les données immédiates de la conscience*, edición numérica: Pierre Hidalgo, La Gaya Scienza. URL: http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/old2/file/bergson_essai_conscience.pdf [fecha de consulta: 15/01/2020].
- BERGSON, Henri (2011b): *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, edición numérica: Pierre Hidalgo, La Gaya Scienza, diciembre 2011. URL: http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/old2/file/bergson_matiere_et_memoire.pdf [fecha de consulta: 20/01/2020].
- BRETON, André (1939): «Des tendances plus récentes de la peinture surréaliste», *Minotaure* 12-13: 16-24.
- FAUCHEREAU, Serge (2002): «Quelques semaines au printemps de 1935: l'Internationale surréaliste», en *La Révolution Surréaliste*, Paris: Centre Pompidou, 403-411.
- FAUCHEREAU, Serge (2010): *Avant-gardes du XX^e siècle. Arts & Littérature. 1905-1930*, Paris: Flammarion.
- FAUCHEREAU, Serge (2012): *Le cubisme. Une révolution esthétique. Sa naissance et son rayonnement*, Paris: Flammarion.
- FLAHUTEZ, Fabrice (2012): «Portrait analogique et figure du poète Garcia Lorca selon Roberto Matta», en Fabrice Flahutez, Itzhak Goldberg y Panayota Volti, *Visage et/ou portrait*, Paris: Presses Universitaires de Paris Nanterre, 97-108. URL: <https://books.openedition.org/pupo/960> [fecha de consulta: 10/11/2019].
- GÓMEZ GUTIÉRREZ, Beatriz (2008): *Les mythes et leurs métamorphoses dans l'oeuvre d'Agustín Espinosa (1897-1939)*, Paris: Université Paris-Sorbonne.
- PALENZUELA, Nilo (1988a): Introducción, *Lancelot, 28°-7°*, Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria.
- PALENZUELA, Nilo (1988b): «La isla recordada de Domínguez», *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 15/10/1988.
- PALENZUELA, Nilo (1994): «Cubismo y neogongorismo en las poéticas narrativas de los años veinte», *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 16: 113-127.
- PALENZUELA, Nilo (1999): «Óscar Domínguez: paisajes del deseo», en *Visiones de Gaceta de Arte*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 55-100.
- PALENZUELA, Nilo (2006): «Agustín Espinosa y el mito. Un ejercicio hermenéutico», en *Encrucijadas de un insulario*, Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, 117-156.
- PÉREZ CORRALES, Miguel (1985): Introducción y edición. *Crimen*, Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria.
- PÉREZ CORRALES, Miguel (1986): *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, I-II, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PÉREZ CORRALES, Miguel (2019a): *Espinosa, obra en libertad*. URL: <https://espinosaobraenlibertad.blogspot.com/2019/06/obra-en-libertad.html> [fecha de consulta: 11/01/2020].
- PÉREZ CORRALES, Miguel (2019b): «Caleidoscopio surrealista y otros estudios», en *Surrealismo internacional*. URL: <http://surrint.blogspot.com/2019/07/agustin-espinosa-obra-en-libertad.html> [fecha de consulta: 22/01/2020].



- SEBBAG, Georges (1997): *Le point sublime. Breton, Rimbaud, Kaplan*, Paris: Jean Michel Place.
- SEBBAG, Georges (1999): «La carpa estrellada», en M.^a Isabel Navarro Segura (ed.), *Internacional constructivista frente a Internacional surrealista*, Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife, 25-37. Antes: «Breton aux Canaries. Le chapiteau étoilé», *Mélusine*, 18 (L'Âge d'homme, 1998). URL: <http://www.philosophieetsurrealisme.fr/breton-aux-canaries-le-chapiteau-etoile/> [fecha de consulta: 25/10/2019].
- SEBBAG, Georges (2000): «La edad de oro de los surrealistas», en Emmanuel Guigon (ed.), *Luis Buñuel y el surrealismo*, Teruel: Museo de Teruel, 81-95.
- SEBBAG, Georges (2012): *Potence avec paratonnerre. Surréalisme et philosophie*, Paris: Hermann.
- THIBAUT, Alexandre (2006): *La durée picturale chez les cubistes et futuristes comme conception du monde: suggestion d'une parenté avec le problème de la temporalité en philosophie*, Québec: Université Laval.



AGUSTÍN ESPINOSA Y EL SIGLO DE ORO: CARTOGRAFÍAS LITERARIAS DE UN CRÍTICO

Carlos Brito Díaz
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Este trabajo intenta mostrar la influencia de la tradición clásica del Siglo de Oro en la vanguardia, concretamente en la obra ensayística y creativa del polígrafo canario Agustín Espinosa García. Sus páginas sobre Góngora, Lope de Vega, Calderón y, en menor medida, Cervantes son un referente de la mejor prosa crítica del primer tercio del siglo xx en Canarias. Al margen de su atención hacia los siglos xvi y xvii, Espinosa desarrolló agudas notas sobre el Romancero, la Ilustración o la poesía francesa, entre otros muchos aspectos de su insaciable curiosidad intelectual. No fue la recuperación de Góngora en la revista *La Rosa de los Vientos* (en paralelo al Grupo del 27) el único proyecto de revitalización de los clásicos, regenerados e instalados en la hora de la modernidad de acuerdo a los criterios e inquietudes de la «nueva literatura» donde dialogan la tradición y vanguardia.

PALABRAS CLAVE: Agustín Espinosa, Siglo de Oro, tradición, vanguardia, «nueva literatura».

AGUSTÍN ESPINOSA AND THE GOLDEN AGE:
LITERARY CARTOGRAPHIES OF A CRITIC

ABSTRACT

This paper tries to show the influence of the classical tradition of the Golden Age in the avant-garde, specifically in the essayistic and creative work of the Canarian writer Agustín Espinosa García. His pages on Góngora, Lope de Vega, Calderón and, to a lesser extent, Cervantes are a reference of the best critical prose of the first third of the 20th century in the Canary Islands. Apart from his attention to the sixteenth and seventeenth centuries, Espinosa developed keen notes on the Romancero, the Enlightenment or French poetry, among many other aspects of his insatiable intellectual curiosity. The recovery of Góngora in the magazine *La Rosa de los Vientos* (in parallel to Grupo del 27) was not the only project to revitalize the classics, regenerated and installed in the hour of modernity according to the criteria and concerns of the “new literature” where tradition and avant-garde dialogue.

KEYWORDS: Agustín Espinosa, Golden Age, tradition, avant-garde, “new literature”.



El diálogo que los lenguajes de vanguardia establecen con el Siglo de Oro ha sido ya advertido, especialmente referido a la comentadísima celebración gongorina en el Ateneo sevillano por el Grupo del 27, que constituye uno de los capítulos más conocidos y mejor estudiados de la poesía de preguerra. También sabemos que no fue el poeta cordobés el único protagonista de la *recuperación* áurea, toda vez que este impulso vanguardista propició manifestaciones literarias –en gran modo metatextuales– que decantaron una interesante variedad de escritura neobarroca con otros correferentes, como Cervantes, Lope de Vega, Calderón... Este fenómeno incidió especialmente en el universo de las revistas, según han argumentado Ehrlicher y Schreckenber (2011), en las primeras décadas del siglo xx, derivando en un crisol tanto creativo como historiográfico y crítico, que no solo visibiliza la estimación de la tradición literaria, sino «procesos de canonización» que avisan de un debate sobre la identidad cultural de la España en el umbral temprano del siglo (*ibidem*: 13):

Hasta ahora la investigación, en su gran mayoría, se ha limitado a analizar fenómenos del siglo xx (como la Guerra Civil, el franquismo y la Transición). Aunque esa restricción a la historia inmediata se puede entender por su impacto en la actualidad, sin embargo, para entender cómo se construye una identidad colectiva y nacional hay que tener en cuenta la historia en su *longue durée*. Precisamente, las luchas ideológicas a lo largo del siglo xx han demostrado que la construcción de una identidad moderna de España conllevaba también procesos de reinterpretación del Siglo de Oro como referente tradicional obligatorio.

Aurora Egidio (2001) ya advierte la función que la *Revista de Filología Española* mostró por el Siglo de Oro como uno de sus dos ámbitos de reflexión, junto con la Edad Media, desde su primer número en 1914 bajo la guía de su fundador, Ramón Menéndez Pidal. A esta iniciativa se sumarían otras muchas en los años posteriores. No deben olvidarse tampoco –según anota Egidio– los cuartos centenarios de las dos partes del *Quijote*, precedidos del tercer centenario de Calderón en 1881, y los tempranos trabajos gongoristas de Alfonso Reyes en la misma revista, algunos en colaboración con M.L. Guzmán, junto con los debidos al hispanismo francés. Paralelamente al restablecimiento textual y crítico del poeta cordobés circula otro que rescata a Lope de Vega en los pioneros trabajos de Américo Castro, Hugo A. Rennert y José Fernández Montesinos, «cuyo papel, como él mismo dijera en una ocasión, fue injustamente silenciado y capitalizado por los del 27» (*ibidem*: 28). Dicho lo cual, ha de advertirse, por tanto, una tendencia de revitalización crítica y editorial en torno al Siglo de Oro visible desde la segunda década del siglo.

En la órbita de la «nueva literatura» no debe olvidarse la conjunción de proyectos editoriales simultáneos en lo que atañe a las revistas de creación, semi-llero de las ideas vanguardistas y que, según se ha matizado, componen un friso mayor que el centralizador homenaje oficial del 27 a Góngora; Sánchez Robayna (1993) cita a Ramón Gómez de la Serna, atento a los impulsos renovadores, en la salutación que figura al frente de la revista canaria *La Rosa de los Vientos* como una contribución insular nada desdeñable al centenario gongorino; en su número 1 (abril 1927) el polígrafo madrileño apadrinaba todo esfuerzo juvenil y delataba su deseo



de figurar «en los plácidos jardines de esas revistas» (en una nota que se publicó también en *El Sol* el 14 de abril), poniendo en relación la publicación tinerfeña con la malagueña *Litoral*, la murciana *Verso y Prosa*, la sevillana *Mediodía*, la toledana *Alma* y la onubense *Papel de Aleluyas*. Convocaba la carta que uno de los artífices de *La Rosa de los Vientos*, Juan Manuel Trujillo, le había enviado dándole noticia del proyecto (*La Rosa de los Vientos*, 1, 2003, preliminares):

Las cartas líricas de esos queridos amigos lejanos nos conmueven en la jaula del tiempo, y entonces rugimos en vano a los horizontes inalcanzables.

Por ejemplo, la carta que me escribe Juan Manuel Trujillo, que preside la futura «Rosa de los Vientos», es desgarradora y estimulante como ella sola.

«Cuando noté, un día –me dice la misiva– que de las cartas geográficas habían desaparecido las primorosas rosas de los vientos antiguas, mi alma toda se llenó de melancólicas vidrieras góticas.

Y les dije a mis amigos:

—Los cartógrafos modernos han arrancado de los mapas las rosas de los vientos. Sórdidos son los mapas desde que las rosas de los vientos no existen. Los mares azules de las cartas geográficas han perdido su inextinguible «sonrisa infinita».

Uno dijo:

—La cultura de todos los países penetraba por sus picos de estrella de mar. Por eso su alma era de oro. Y los excelsos cartógrafos antiguos las pintaban con purpurina.

Otro dijo:

—Sobre todo lloran su pérdida nuestras islas Canarias. Las ninfas oceánidas doliéronse de Prometeo encadenado. Nuestras islas lloran la desaparición de las rosas de los vientos.

Entonces yo dije:

—Fundemos una revista que las evoque y resucite para en adelante».

Aunque tendremos ocasión después de comentar esta revista, especialmente el número 2, de mayo de 1927, la salutación de Gómez de la Serna ilustra el espíritu ensoñador y experimental de la publicación naciente, avalado por las apostillas metafóricas de sus promotores: junto a Juan Manuel Trujillo estaban Ernesto Pestana Nóbrega, Ángel Valbuena Prat y Agustín Espinosa García; el primero citaba a sus compañeros de aventura en la carta con una visión cosmopolita e instalada en la hora contemporánea, iluminación debida, en gran modo, al último, figura señera y estimulante del surrealismo español.

Constituye, pues, la revista insular no solo una contribución más al oficialismo del 27, sino la evidencia de que la recuperación de la tradición del Siglo de Oro –por medio de la figura de Góngora, entre otros– se ejerció también desde la periferia: los jóvenes isleños adoptaron el signo de la «nueva literatura» en sincronización con las tentativas peninsulares, a pesar de lo que Gerardo Diego postulaba en su conferencia de 1961 (con motivo del tricentenario), «Góngora y la poesía moderna española»; defendía allí el signo centralizador de la «nueva literatura» en el 27 y poco más. La crítica posterior se ha encargado de desmentirlo y de mostrar la rica atomización de la actividad literaria de la vanguardia en España, en la que el caso de Canarias viene a ser una evidencia más de la particularidad creadora. Recordaba Sánchez Robayna (1998: 307) a propósito de estas reflexiones que



no parece, pues, enfoque inadecuado (más bien todo lo contrario) singularizar crítica e historiográficamente lo que ostenta ya en sí mismo el signo de la singularidad creadora. La «estrategia» crítica mencionada de mostrar la diversidad efectiva de un panorama literario se vuelve, en verdad, ineludible cuando se trata de examinar el «caso» de Canarias. Hace ya tiempo, en efecto, que es conocido el fenómeno de la literatura de vanguardia en las Islas como un hecho que, por sus caracteres específicos y por la calidad de las obras que lo integran, merece ser destacado en un panorama que es ya en sí mismo particularmente denso en sus expresiones literarias y artísticas.

Agustín Espinosa fue, indudablemente, el mentor integral del surrealismo literario canario toda vez que en él convergen la perspectiva externa del crítico y ensayista y la condición intrínseca del creador (novelista, dramaturgo y poeta). Al margen de su actividad literaria, suficientemente estudiada, nos centraremos en un ámbito de su generoso espectro de intereses críticos, el Siglo de Oro, que convive en lúcidas reflexiones y recreaciones (no es escindible en su obra el vector creativo del vector crítico, como postula en su conocida y elocuente teoría del ensayo, definido como la simbiosis entre el «tiento» y el «análisis») con el Romancero, la Ilustración, el Romanticismo, el 98, la poesía de Ramón Ferial, el cine, la «nueva literatura», las expresiones plásticas y un largo etcétera, pues nada le es ajeno en un tiempo de ebullición cultural. En un artículo en el periódico *La Prensa*, publicado el 3 de marzo de 1934, nuestro autor explicaba (Espinosa, 2018a: 69-70) a propósito del libro de otro compañero de la vanguardia insular, *Romanticismo y cuenta nueva*, de Emeterio Gutiérrez Albelo:

Hay dos maneras de hacer crítica literaria, dos modos de ver críticamente un libro, dos tratamientos que darle (algo así como el «tú» y el «usted» –penumbra o luz– del diálogo): el tiento y el análisis.

Tentar una cosa es bien distinto de analizarla. El tiento es aún emoción. El análisis es ya frialdad rígida. [...] Por vocación, se ejercita el tiento y se cultiva, por cultura, el análisis. El tiento es oficio que hay que ejercerlo de muy cerca, ciego de los dos ojos, con las manos sobre la misma masa. El análisis no puede hacerse sino desde un meditado lejos, desde una lejanía precisa, al cuidado y guarda de los ojos abiertos de par en par. A espalda de las manos trabaja el análisis y a espalda de la vista el tiento. Ambos son buenos hermanos, sin embargo. Como lo blanco y lo negro, cuando se les oye al mismo tiempo, se piensa en lo útil de su maridaje.

Espinosa conjuga ambas técnicas, cuya convivencia desarrolla una prosa donde «el análisis y el tiento se mezclan y confunden [...] y cada uno saca a flote, alternativamente, pidiéndose mutuo auxilio, los brazos. Y mientras el primero define, muequea el segundo, chilla y salta» (*ibidem*: 70). Esta actitud ambivalente del autor lo conduce a una revivificación de la tradición clásica desde la nueva óptica que supuso «una vivaz *originalidad* en los tratamientos concretos y una *ruptura* con los patrones de consideración crítica habituales» (Pérez Corrales, 1986, I: 35). Y en el signo de la vanguardia encontramos, de este modo, el sustrato de lo anterior, que se *revelaba* a nueva luz en la reformulación crítica de las horas lejanas –el Romancero,



el Siglo de Oro, la Ilustración— o cercanas —el 98, Gómez de la Serna o Juan Ramón Jiménez—. Amén de sus personales homenajes a figuras de la literatura áurea, Pérez Corrales recuerda que en 1930 Espinosa publica en Barcelona, junto con Ángel Lacalle, una *Antología de escritores españoles* en tres volúmenes, de los que, en el período histórico que nos ocupa, los principios del siglo XVI en el tomo I son debidos a su pluma (también se ocuparía del siglo XV en el tomo I y de los siglos XVIII y XIX en el tomo III), que despertó favorables críticas en su día por su tono «moderno».

La vanguardia fijó sus coordenadas de la modernidad proyectada hacia el pasado en aquellos autores que rompían el flujo diacrónico con el signo de la novedad y de la experimentación: de ahí las miradas a los clásicos, dentro y fuera de las Islas, que habían subvertido o que, de algún modo, admitieran una revitalización que rescatara las innovaciones que podían servir de referente y pauta a la «nueva literatura». Al respecto afirma Becerra Bolaños (2000: 89-90):

Este ideal de novedad como forma de renovación de cierto ideario estético por contraposición a la ya establecido, se plantea como prioritario, en tanto que sin esa contribución el discurso carece de fundamento. El primer momento de las vanguardias en Canarias, y más concretamente en Tenerife, viene marcado en cierta medida por esta prioridad.

Conocido es ya el tributo de la vanguardia a Góngora, y los jóvenes intelectuales canarios no irían a la zaga del 27: el poeta cordobés mereció los sagaces comentarios de Espinosa en algunos de sus textos. La visión inquieta de Juan Manuel Trujillo y sus cómplices por la aventura del cosmopolitismo y por la renovación intelectual de las Islas cristalizó en la publicación de *La Rosa de los Vientos* (2003, edición facsímil): solo alcanzó cinco números, de abril de 1927 a enero de 1928, y este signo de lo efímero es compartido por muchas revistas de la vanguardia¹. Si el número que nos interesa es el segundo, de mayo de 1927, la publicación anticipaba en el inaugural el perfil barroquizante de un poeta conceptista del tardío Siglo de Oro: la «Antología poética de Canarias» (p. 8) consagrada al poeta canario «fray Andrés de Abreu [1647-1725], el pino y la estrella» establece un juego sugerente entre los versos del franciscano y las transfiguraciones de Espinosa y Trujillo:

[Espinosa] Su poesía —Fray Andrés de Abreu ha escrito un poema— es un grave sembrar de dentro a fuera. Con esto sigue la tradición española. Su verso es el amarillo cuerpo de la escolástica que sus anhelos requema. Y es amarillo y es rojo y es violeta.

¹ A propósito del carácter efímero como constante de las revistas de vanguardia, Alfonso Armas Ayala (1960: 43) comentaba: «[De *La Rosa*] apenas se publicaron tres, cuatro números [en rigor, cinco]. Efímera, la revista conoció igual suerte que otras peninsulares —*Grecia*, *Ultra*, *Caballo Verde*, *Ágora*, etcétera—, y, como ellas, en su fugacidad, dejó honda huella de su paso. Porque los pilotos de su singladura fueron no solo arriesgados, sino conscientes de su atrevimiento. Sabían mucho de náutica literaria, habían sabido guiar y pilotar otras naves por mares más encrespados y por eso, por la experiencia que les adornaba, se sintieron capaces del arrojo y hasta de la temeridad».



[Trujillo] Desde su celda, él vería por un ventano cómo los hilos de plata de las estrellas se enredaban en los pinos más altos.

Por otra parte, en la sección «Feria de libros» (p. 17) Espinosa reseña la publicación de un libro de su amigo Ángel Valbuena Prat, 2+4, cuya segunda parte es una pieza alegórica, *Los caminos del hombre*, en la tradición del auto calderoniano, revivificado y reinstalado en la hora contemporánea:

Valbuena Prat ha resucitado a Calderón. Lo ha sacado del olvido, en que la popularidad de Lope y toda una selva de prejuicios raicificada en el setecientos lo tenía enterrado. Ha dicho: el teatro de Calderón tiene una modernidad no apreciada. En Calderón está ya Pirandello. Y nos ha hecho ver lo que no habíamos advertido: *El gran teatro del mundo* > *Seis personajes en busca de autor*. Y ahora trae a la literatura contemporánea una aportación nueva: la creación –con 2+4 de una nueva tendencia, sin precedentes en la literatura contemporánea: el neocalderonismo.

Y se desmiente así la centralización del mito de la recuperación gongorina como preludio de la modernidad: antes que el poeta cordobés los vanguardistas canarios ya habían *saludado* la pertinencia de Calderón en la «nueva literatura». Insistirá Ángel Valbuena Prat en el número segundo, de mayo de 1927, en su celebración de los «Centenarios de viento» (p. 10):

Viendo que no corresponde a nuestro tiempo, el *viento* de la crítica revisa su valor, pone objeciones, señala diferencias y nos lo arrebató, hacia lejos. El vendaval es furioso, rompe los mármoles del altar y apaga la lámpara del santuario. El dios queda a oscuras, y el templo en entredicho. Ejemplo: 1881, segundo centenario de la muerte de Calderón –1681–. El viento de la crítica negativa encarna en Menéndez Pelayo. –El siglo romántico, esfumante, *humanizado*, tuvo que traer la vuelta a Lope. El centenario de Calderón debiera celebrarse ahora, en que el estilo –barroco, constructivo, deshumanizante– nos acerca al gran simbolista y arquitecto del teatro.

Regresemos a Góngora: junto a otros textos de Ángel Valbuena Prat (que celebra en el poeta cordobés un «Centenario de fuego»), una reseña del mismo a la edición de las *Soledades* de Dámaso Alonso y una «antología de D. Luis de Góngora» –en la que seguramente intervino Espinosa–, donde junto a un retablo de sonetos conviven una letrilla y un romance, el número certifica el signo del homenaje gongorino con dos textos de Espinosa: los plutárquicos («Vidas paralelas») y enfrentados «Escaparates polifémicos», un juego tipográfico y conceptual, y la nota ensayística «De Don Luis de Góngora, en el retorno de su hora poética». Nuestro poeta y crítico exhibe toda su agudeza cubista en el primero de ellos (no es casual que el número acoja una nota de Juan Rodríguez Doreste «Sobre el ángulo recto del cubismo» [p. 5], estética asociada a la técnica de descomposición de la realidad en la poesía de Góngora): un paralelismo caligramático enfrenta a dos escaparates, el clásico (Homero, Teócrito, Virgilio y Ovidio) frente al gongorino. El texto se inicia con una broma vanguardista (p. 6):



Lector: ante tus ojos se abre una calle blanca de papel. Hay en ella dos rectangulares escaparates negros. Uno, a la izquierda. A la derecha, el otro. El primero es el de los polifemos agongorinos. El segundo, el de Polifemo de Góngora. Entra en la calle, si tienes sedes polifémicas. Yo he de atender a mis clientes.

Frente al escaparate agongorino, «vulgarizador, pequeñito, modesto», se yergue el cíclope de la *Fábula*, que es escaparate de esquina porque da a dos calles: es poliédrico porque en él «se ha quebrado el *plano* vecino», el grecolatino; sin embargo, este es «bello, armónico, germinador». De esta percepción se deduce que Espinosa no rompe con las fuentes clásicas, pues el proceso de regeneración conlleva la asunción del hipotexto toda vez que sobre este se gesta el hipertexto *regenerando* la secuencia mítica en su bautizada identidad atlántica: el monstruo se torna héroe y huye de su condición virgiliana para afrontar un «florecimiento deslumbrador» que engaste en la cantera de mármol (Ovidio) nuevos moldes (Góngora). El efecto del Polifemo gongorino es la descomposición violenta al modo cubista («Sobre las agudas aristas galopan sonoramente las metáforas. Fulminan los vértices») de la cosmovisión clásica, quebrada bajo la nueva iluminación sonora. El homenaje termina con una nueva humorada del crítico (p. 7):

Pero, ¡atención! Suena la zampona –cera y cañas– del cíclope. Ha llegado el momento polifémico. Y el mío. El recuerdo ovidiano se define. Se altera el quieto mar. La selva se agita, en confusiones claras. Y Tritón rompe su bizco caracol, ya tan gastado. Y huye la vela temerosa hacia otras playas más de ella. Que la inquietud espectadora se apague. Esto es única, *espinosamente* simbólico. Así es la música del fuerte Polifemo.

Ya se ha advertido la incautación crítica que se ha hecho de Góngora con respecto de su traslación cubista. Palenzuela Borges (1994: 114-115) amplía el espectro de transferencias recordando

que el proceso de apropiación moderna de Góngora se extiende desde el Modernismo hasta el peculiar vanguardismo español de los años 20, y que sigue sinuosos caminos [...]. A lo largo de este proceso se encuentran también el paso del Modernismo a las vanguardias, las comparaciones entre Góngora y Mallarmé, Góngora y el Greco, las defensas de un arte puro y, desde luego también, la importante absorción del cubismo y su vocación creacionista.

Según advierte Pérez Corrales (1986, I: 41), el cíclope había servido de inspiración para una primera versión de «Mozaga», capítulo de su *Lancelot, 28°-7°*, editado en algunos de los fragmentos que había adelantado en la prensa. Se publicó esta visión preliminar del Polifemo convertido en atlante el 4 de junio en *La Tarde*, variante que Pérez Corrales incluye en su edición (1988: 105-106):

Dicen que Atlante. Bueno. Yo he creído siempre que Polifemo. Tuerto ya –ciego– ¡qué doloroso su caminar por la noche vasta de sus días! Relleno su pretérito de auroras de pastor solitario. Sobre todos sus pesares pesaba el gran pesar de no poder jugar a los dados. Lloró largamente sobre el cuero y el marfil inútiles. ¡Su único juguete del otoño! Empuñó el cubilete y lanzó los mil dados a los aires.



El segundo texto del número «gongorino» goza de una excelente mirada al diagrama de la tradición gongorina: por vía del Arcipreste de Hita y del Romancero, con el enlace de Fernando de Herrera, se va gestando la tradición cultista que ofrece sus primeros brotes maduros en el *Panegírico al Duque de Lerma* en 1609 –también de este año son los desengaños tercetos «Mal haya el que en señores idolatra» contemplados como epístola moral (Sánchez Robayna, 1993: 83-99)– para transitar hacia la geometría poética, que se había tornado selvática sin atisbar el molde cubista en el soneto «A Guadalquivir, río de Andalucía», fechado en 1582 (Góngora, 1989: 127). La perspectiva de la relación Lope/Góngora traza aquí un tratamiento que se hace eco del maniqueísmo convencional (pato/cisne) huyendo de los estereotipos y con un tono de jocosa ironía para reducir a sus imitadores a «graznadora mesnada patil», con un haz de referencias a Juan de Valdés, Nebrija, la *Celestina*, Gálvez de Montalvo... Y con aguda perspicacia avisa del proceso de mimetización (in)voluntaria de los detractores («¿Cuántas veces se helenizarían los graves tonos del canto llano en los labios del inquieto corista! Creo que nadie hasta ahora se ha fijado en esto» [p. 12]). Y advierte la labor de desentrañamiento debida al Grupo de 1914, artífices de la «resurrección», a través de la figura de Mallarmé, tras el desdén de neoclásicos y románticos (*ibidem*):

Sobre el match PATO-CISNE del XVII han caído tres siglos. Reciente aún el match, cígneos plumones decoraban ya el ropaje de ilustres aves españolas. El neo-clasicismo –Vd. aparte, don Juan– y el momento romántico encerraron la jaula francesa –gruesos barrotes pseudo-horacianos; vasta red de pájaros fritos sentimentales– al bello palmípedo de los andaluces giros extraños. Hasta que una mano –la culta ganzúa novecentista– abrió –de par en par– la puerta, tantos lustros cerrada. Hoy –mayo de 1927– nuestros entusiasmos gongorinos quieren fijar sobre la obesa proa nueva del excautivo amado, la cruz farolera –mallarmiana– de esta encendida rosa de los vientos.

La visión del crítico se adelanta a gran parte de la tradición de modernos comentaristas gongorinos en un número que supuso el primer intento cohesionado de un grupo de entusiastas de/desde Canarias hacia la aventura de la contemporaneidad. Si ojeamos los números restantes comprenderemos el apetito intelectual de sus artífices y su mirada integral a la concepción de Canarias en lo universal: los poetas que editan y antologan o la interdisciplinarietà de sus páginas describen y descubren un proyecto ambicioso y cosmopolita que haría escuela:

La Rosa de los Vientos constituyó, así pues, el primer paso completo y coherente dado por la cultura hecha en Canarias dentro de la modernidad. Es cierto que su programa universal no se cumplió más que en el terreno de la ambición, y que, lejos de integrarse en las corrientes europeas, *La Rosa* sí vinculó a la cultura de las Islas en el panorama intelectual abierto por el novecentismo en el ámbito nacional. Se abrió así, de este modo, con lucidez y potencia, una reflexión en torno a lo insular, lo universal y lo cosmopolita que ayudó, de una manera capital, en el camino europeísta y occidental que emprendería años después *Gaceta de Arte* (Brito Díaz, 2003: 21).

El *omphalos* al frente de la revista descubre una rosa náutica bajo estética cubista que es cifra de la nueva actitud urbana con rasgos futuristas (el buque



trasatlántico) impregnados de insularismo (la isla, la montaña –presumiblemente el Teide–, el drago, las tuneras, el agricultor, el molino) y signos de la civilización (libros, instrumento musical, papeles, partituras) en atención a los plurales intereses de la publicación, y en el punto de fuga central, la rosa de los puntos cardinales. Gómez de la Serna la transformó en greguería en el último número (enero 1928):

La rosa de los vientos parece que lo resume todo. Algo como una apariencia de síntesis, como una fantasmagoría de la síntesis parece que hay en ella. Todos los vientos y todos los colores giran. La rosa de los vientos tiende por cada una de sus puntas a una dirección distinta, se va, se alarga, vuela, vive, señala (p. 7).

Espinosa había proyectado un libro titulado *Góngora y otros ensayos*, donde recogería los trabajos ya analizados y una selva de textos sobre variados asuntos datables hasta 1931: solo se conserva el bosquejo inicial del proyecto con los epígrafes de sus capítulos (Espinosa, 1980: 689-690); sin embargo, como otras ocasiones, su intención no pasó de ser un esquema.

Sin embargo, no todo acaba en Góngora. Con motivo del tercer centenario de Lope en 1935 Espinosa concibe un proyecto que dejó inacabado –como otros, pues a Espinosa le faltó tiempo o disciplina para rematar sus geniales intuiciones de crítico-poeta: hay en su estilo siempre una prosa henchida de lirismo en convivencia con una sintaxis breve, sucinta, llena de cláusulas precisas, como de urgente vuelo poético y de elegante laconismo–: *La Isla Arcángel*, cuyo título está tomado de un verso de *La Dragontea*. Como avanzadilla de su granado texto *lopesco* Espinosa había publicado dos años antes en *La Tarde* el 4 de noviembre el artículo «Lope y Canarias. Un cuarto a estilos con Andrés de Lorenzo Cáceres», adelantándose a los trabajos que vendrían posteriormente acerca del ascendiente del Fénix sobre la literatura insular. El texto es un tanteo –en la concepción espinosiana– sobre el libro del amigo, aunque en parte Espinosa se desvía hacia la valoración del estilo de Lorenzo-Cáceres. Su mirada cenital por el ensayo sobre el Fénix y las Islas surge cuando solo existían los estudios de Menéndez Pelayo sobre el tema, como bien precisa Pérez Corrales (1986, I: 45), y el crítico acierta a describir las

ocho poéticas estampas, donde se destilan las esencias de la canariedad que *Los guanches de Tenerife* y *San Diego de Alcalá* contienen, si no fuera, sobre todo, un ensayo de definición, interpretación y salvación de Canarias, hecho con la honda ternura con que Andrés de Lorenzo Cáceres cuenta siempre que, por entre sus dedos, pasa el ardiente rosario de las islas. (Espinosa, 2018: 136)

El 27 de agosto de 1935 publica en *La Tarde* una hermosa nota sobre el tricentenario del Fénix, «La hora de Lope», tan breve como exacta en su visión lírica sin evitar referirse –pero con elegancia– a la atribulada biografía del madrileño (Espinosa, 2018a: 123):

Hay en la vida de Lope de Vega una hora cargada de ascetismo, hueco de bacanal, vacía de Eros, paradójica, antagónica y única: la hora de su agonía, la hora de su muerte. [...]



Por esta hora pasó Lope de Vega como el acróbata del circo por el tenso aro incendiado, sintiendo sobre la piel el resquemor de su perenne llama que fue su ardiente y dinámica vida.

Pasó Lope de Vega por esta hora, llagado de cuerpo, ebrio de Dios, de sueño extremo y nostalgias de otra nueva y sublimada existencia.

Sin duda alguna su contribución más notable al centenario lopesco fue el texto de «La Isla Arcángel de Lope», producto de una conferencia impartida el 21 de octubre en la apertura del curso 1935-1936 en el Instituto de Estudios Canarios, que no se conserva en su integridad, aunque el resumen que apareció en el diario *Hoy* dos días después permite reconstruir el plan general del ensayo, según precisa Pérez Corrales en la nota de su edición (Espinosa, 2018: 133). Espinosa había deslizado una mención sobre *Los guanches de Tenerife* a propósito de la fuente principal de la comedia, las *Antigüedades* de Viana, vía Menéndez Pelayo, en su «Sobre el signo de Viera», que apareció ya en 1936 pero que había adelantado en *La Prensa* el 2 y 3 de enero de 1932 con el título «Bajo el signo de Viera» (Pérez Corrales, 1986, I: 45). Del resumen en el diario *Hoy* (editado por Pérez Corrales en Espinosa, 2018: 133) sabemos que el plan original del ensayo habría incluido los epígrafes «Río», «Mar», «Puerto» y «Drake», según explica Armas Ayala (1960: 35). El poeta-crítico convierte a Lope en taumaturgo que transforma todo cuanto emprende en poesía y elogia el caudal temático con el que el Fénix conjura sus textos (geografía, mitología, historia, arte, hagiografía), al que ahora se añade el archipiélago rebautizado como islas arcángeles (aunque el verso alude a Gran Canaria). Frente a la tierra atlántica, la recia meseta castellana se perfila en el horizonte lopesco conjurado bajo el fuego, la brasa y el ardor con quienes identifica la esencia de su literatura bajo los parámetros del amor que (se) consume en la tradición petrarquista (profana) y mística (sagrada) de sus *Rimas humanas* (y *sacras*). Y proclama el aniversario de fuego –como en Góngora– para el viejo Lope, «símbolo de España», en asociaciones intertextuales con Charlot, Bécquer, Poe, Larra o Baudelaire con el emblema de la vela (tiempo y consunción, pero iluminación). Frente al fuego, el agua insular de los derroteros piratas (Drake) que se desata en drama y en «prodigioso combate»:

¿Lope –ardor, fuego– busca el agua?

Va hacia ella como va la vigilia hacia el sueño. Como la vida tras la muerte. La llamaría a gritos que llenarían todo el aire de angustia, si ella misma no llamara ya con la ternura de una potrilla en celo. Se buscan el fuego y el agua en Lope como dos amantes en la espesura del bosque, como dos rivales dentro de un laberinto (Espinosa, 2018a: 130).

A este propósito Pérez Corrales (en Espinosa, 2018a: 133, nota del editor) arguye que

busca, por eso, Lope la frescura de los ríos, y por ellos –como en los versos de Jorge Manrique– llega hasta el mar: playa, puerto... Contrapone el Atlántico de Lope a su Mediterráneo y comprendiendo al primero como un mar espantoso, donde Lope pierde a su hermano y a su hijo, y España la Invencible, como un ancho infierno sobre el que se alza de pronto la figura satanesca del pirata. Termina expo-



niendo lo que significó, para Lope, Gran Canaria, como vencedora de Drake [con el palimpsesto de Cairasco]: «un arcángel de piedra que bajó al mismo infierno a derrotar al diablo (Drake) en su propia casa; un triunfo del catolicismo español sobre la herejía inglesa, hecho que se hace gráfico en la media luna que forman los barcos de Drake y sobre la que las balas de los castillos de Santa Ana y Santa Catalina construyen una dinámica cruz de fuego».

El agua se transforma en lágrimas, con una antítesis de signo contrario —el fuego de la pasión frente al dolor del llanto— del amor concebido como fuente de contrastes y de desorden cósmico: de este modo retoma el aire fúnebre de exequias por el centenario del Fénix. Armas Ayala dedicó un capítulo a comentar este texto, otro nuevo mito cazado que Espinosa supo entrever con agudeza y perspicacia intertextuales. Remata Armas Ayala (1960: 38-39):

Espinosa, siempre alerta, supo conjugar hábilmente las testificaciones de Cairasco y Lope; cada uno con sus versos, cada uno con su sensibilidad. Y de estos versos escogió nuestro cartógrafo la imagen feliz, cazada en lo más alto y más azul del cielo grancanario:

*Con unos versos y sacres
llevados a la marina por industria de algún ángel.*

Sin duda, aquel ángel que solo supo aletear para los avizores ojos de Espinosa.

En el conjunto de la recuperación de Lope como proyecto nacional con la creación incluso de una revista, *Fénix. Revista del Tricentenario*, también de vida efímera, se ha hablado del contexto de un neorromanticismo o neopopularismo en el seno del 27 —Lorca, Alberti—; sin embargo, frente a la gongorina, la resurrección lopesca fue *diferida* si tenemos en cuenta que a su redescubrimiento contribuyó decisivamente la edición de las poesías del Fénix en 1925-1926 por José Fernández Montesinos: hubo que esperar diez años para *regresar* a Lope, como muy bien advierte Díez de Revenga (2003: 143). Y antes: en el suplemento literario de *La Verdad* (Murcia) Juan Guerrero Ruiz había editado numerosas composiciones del Fénix desde 1924. Miguel Hernández aprendió la estructura de algún soneto en Lope, pero indudablemente el poeta más fiel a la estela del Fénix fue Gerardo Diego; recuerda Díez de Revenga (*ibidem*: 149) —sin duda la voz más autorizada para desbrozar la tradición áurea del lopismo en el 27— (véanse también sus otros trabajos sobre Lope en 2003):

Cuando, en 1936, Hernández publica *El rayo que no cesa* y García Lorca redacta sus *Sonetos del amor oscuro*, Gerardo Diego, uno de los más constantes y mejores sonetistas del siglo xx, está, en la misma empresa, comenzando una de sus obras maestras, *Alondra de verdad*, que publicaría ya después de la Guerra Civil. El libro, compuesto únicamente por cuarenta y dos sonetos, es un tributo más a Lope de Vega del más lopesco de todos los poetas del 27, el más lopesco y el más fiel, porque todavía quedarían muchos proyectos que llevar adelante al poeta de *Versos humanos*, y de las lopescas «Azucenas en camisa». *Poemas adrede*, *Sonetos a Violante*, *Canciones a Violante*, y los ensayos *Una estrofa de Lope*, *Lope y Ramón*, así como la edición de las *Rimas* serán obras que Diego emprenderá ya después de la guerra.



Ya se advirtieron los entusiastas comentarios y reflexiones en *La Rosa* acerca de Calderón a propósito de la edición del libro de Ángel Valbuena Prat y su efusivo bautizo del neocalderonismo. Vuelve a Calderón con motivo de una fugaz visita del amigo y profesor de la Universidad de La Laguna en su ensayo «Literatura y semáforo», publicado en *La Gaceta literaria*, n.º 65, el 1 de septiembre de 1929, donde concluye con una rotunda profesión de fe (Espinosa, 1980: 47-48):

Que no hay nada más apasionado que una aurora.

Yo creo, Valbuena Prat, que aquel retorno a Calderón que usted ya en 1927 entrañaba, va a tener en un futuro inmediato plena realización.

Yo creo en su profecía.

Yo creo en el retorno de la figura –católica, helenizante, seiscentista– de don Pedro Calderón de la Barca.

Con Cervantes y Quevedo hubo alusiones tangenciales en una nota de prensa sobre el estreno de *La Edad de Oro*, publicada en *La Tarde* el 30 de mayo de 1935. Aclara Pérez Corrales (1986, I: 46): «La asociación fundamental de Quevedo con el Espinosa surrealista viene dada por el *humor negro* de ambos, pero Espinosa no profundizó críticamente en ello», asociando el escándalo con el autor áureo y calificando de pacata y bizca a la crítica que tampoco transigió con *Crimen*, de ahí el título del texto, «Hacia una moralización de la moralina». También Quevedo aparecía citado de soslayo años antes en otra nota publicada el 27 de marzo de 1932 en *La Provincia* a propósito de los escritores que causan revuelo (Espinosa, 1980: 144): «Ni Rabelais ni Francisco Villón tienen que ver con los subvoladores. Ni han aprendido en Francia ni son alumnos de la escuela de Quevedo».

Una coda: el pretérito Siglo de Oro insular sí ocupó dos ejercicios ensayísticos –contradictorios entre sí, pero armonizados– con la visión que Espinosa desarrolló de uno de los símbolos más atractivos del pasado en el archipiélago: el de la princesa aborigen guanche Dácil a partir de su fuente original, el poema épico de Antonio de Viana *Antigüedades de las Islas Afortunadas*, más conocido como la *Conquista de Tenerife* y publicado en Sevilla en 1604 (ampliamente estudiados poema y personaje, emplazamos al lector a los trabajos de Alonso Rodríguez, recogidos en 2008: 139-323; Castells Molina, 1998; y Brito Díaz, 2000, entre otros), símbolo del mestizaje, del cosmopolitismo, de la interiorización, del sincretismo y de la insularidad, pues en su esencia está su carácter polisémico. Esta versatilidad significativa fue advertida precozmente por el primero de los «vianistas literarios», como denomina Alonso a Espinosa. El primero de los ensayos, «El Contramito de Dácil», publicado en *La Prensa* el 1 de septiembre de 1931, deshace el tópico de la muchacha espiando al horizonte y con el mar confidente esperando el amor que habría de llegar de tierra extraña (el del conquistador castellano Gonzalo del Castillo, historia a la que el racional Viera y Clavijo dio pábulo en su *Historia de Canarias* o, al menos, no desmiente), tal y como rezaba el augurio del chamán. Espinosa dinamita la imagen bucólica y eglógica (tal como la concibió Menéndez Pelayo) para metamorfosearse en una imagen de mujer moderna, burguesa y cosmopolita, alejada de las telarañas de la leyenda (Espinosa, 2017: 126):



Hacia el mar miraba nuestra Dácil y del amor todo lo esperaba. Del mar le vino la felicidad sobre naves iberas. Llegó sobre tanta ola hasta ella, que sus manos se espumaron milagrosamente y se hicieron de vino sus ojos y se hinchó, tensa y única, la vela roja de su expectante corazón.

No mira hacia el mar la muchacha rubia. No espera del mar nada. Sino de la tierra. ¿Se ha cansado también de vuelos de gaviotas, de músicas de espuma y paradas de velas latinas?

La muchacha rubia mira hacia la tierra y solo de ella espera. Tiene una raqueta entre las manos, un suéter viste su busto y ciñen unas sandalias griegas sus pies. Para ella agitan sus ramas las acacias y se encienden las primeras estrellas. Está el mar ya tan lejos que no se ve desde las ventanas de su alcoba.

Sin embargo, Espinosa enmienda su lectura en un trabajo más desarrollado, publicado en *La Prensa* el 1 de mayo de 1932, con el título conciliador «La infantina de Nivaria». Matiza Alonso Rodríguez (2008: 288) que «el primer vianista literario, Agustín Espinosa [...] capta literariamente lo que él llama mito de la infantina de Nivaria, pero que me parece mejor centrar en la palabra símbolo». En esta ocasión Dácil es rosa náutica en la que convergen diferentes travesías literarias: la Nausicaa de Homero, la Minna de Walter Scott y la Elvira de Unamuno en un triángulo que traza los puntos cardinales de la mujer enamorada que se entrega al presagio de un amor lejano. Y se reconcilia con el mito (2018b: 103):

Yo, en mi «Contramito de Dácil», he querido hacer una excepción, un día. Y no había tal excepción. Era todo pura literatura. Porque la heroína de mi fábula no era nieta de Dácil, ni hija de Miss Minna, ni hermana siquiera de la señorita Elvira. Sino viajera de todos los mares. Deportiva y cosmopolita. Era más una capitana Castillo que una infantina insular, y yo la miraba con dacilianos mirares acaso. 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 mi Contramito ha sido solo un juego de un su travieso y atrabiliario bisnieto.

Palenzuela Borges ha estudiado la evolución del símbolo (1981) y Castells Molina sus variantes literarias más allá de Espinosa (1998), pues este texto motivó directamente otra iluminación del tópico, las «Cartas a Dácil» de Antonio Dorta en 1932 (Dorta, 1993).

El idilio de Espinosa con el Siglo de Oro no es más que una de las caras de su poliedro crítico: supo interpretar como nadie que el signo de la «nueva literatura» anida en la tradición, que no es más que una vanguardia en ciernes, y que la modernidad es, acaso, una tradición reinterpretada.

RECIBIDO: octubre de 2020; ACEPTADO: noviembre de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO RODRÍGUEZ, María Rosa (2008): «Antonio de Viana», en *Todos los que están fueron*, I. *Artículos biobibliográficos 1930-2002*, Islas Canarias: Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes-Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 179-323.
- ARMAS AYALA, Alfonso (1960): *Espinosa, cazador de mitos*, Puerto de la Cruz (Tenerife): Instituto de Estudios Hispánicos.
- BECERRA BOLAÑOS, Antonio (2000): «Apuntes para una teoría de la tradición en la vanguardia europea», en Antonio Becerra Bolaños y Domingo Hernández Agis (coords.), *La cultura vanguardista en Canarias. Reflexiones sobre la obra de Agustín Espinosa*, Granada: Proyecto Sur de Ediciones.
- BRITO DÍAZ, Carlos (2000): «Antonio de Viana», en Rafael Fernández Hernández (coord.), *Historia crítica de la literatura canaria, 1: de los inicios al siglo XVII*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 387-406.
- BRITO DÍAZ, Carlos (2003): «El cíclope aprende a nadar: la hora de los clásicos españoles en *La Rosa de los Vientos*», en *Estudios, manifiestos e índices*, cuaderno complementario de *La Rosa de los Vientos*, ed. facsímil, Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 23-30.
- CASTELLS MOLINA, Isabel (1998): «Dácil y Castillo», en AA. VV., *Tópicos y argumentos en la literatura de Canarias*, Gran Canaria: Dirección General de Orientación e Innovación Educativa de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 199-291.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2003): «El “descubrimiento” de la poesía de Lope», en *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 141-149.
- DORTA, Antonio (1993): *Cartas a Dácil y otros ensayos*, introducción, selección y notas de Isabel Castells, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- EGIDO, Aurora (2001): «El Barroco en el laboratorio de las revistas (1914-1930)», en Hanno Ehrlicher y Stefan Schreckenberg (eds.), *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 23-51.
- EHRLICHER, Hanno y Stefan SCHRECKENBERG (2011): «Introducción», en Hanno Ehrlicher y Stefan Schreckenberg (eds.), *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 7-19.
- ESPINOSA, Agustín (1980): *Textos (1927-1936)*, edición de Alfonso Armas Ayala y Miguel Pérez Corrales, Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura.
- ESPINOSA, Agustín (1988): *Lancelot, 28°-7° [Guía integral de una isla atlántica]*, edición de Nilo Palenzuela, Santa Cruz de Tenerife: Editorial Interinsular Canaria.
- ESPINOSA, Agustín (2017): *Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930. Textos 1930-1931*, edición de Miguel Pérez Corrales, Tenerife: Insoladas.
- ESPINOSA, Agustín (2018a): *Crimen. Textos 1934-1936. Textos complementarios*, edición de Miguel Pérez Corrales, Tenerife: Insoladas.
- ESPINOSA, Agustín (2018b): *Media hora jugando a los dados. Textos 1932-1933*, edición de Miguel Pérez Corrales, Tenerife: Insoladas.
- GÓNGORA, Luis de (1989): *Sonetos completos*, edición de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid: Castalia.



- PALENZUELA BORGES, Nilo (1981): «Dácil y la tradición», *Colección LC Ensayo*, agosto-septiembre, 14-17.
- PALENZUELA BORGES, Nilo (1994): «Cubismo y neogongorismo en las poéticas narrativas de los años 20», *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 16, 113-127.
- PÉREZ CORRALES, Miguel (1986): *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, I, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- ROSA DE LOS VIENTOS, LA (2003): edición facsímil con cuaderno complementario *Estudios, manifiestos e índices*, Alejandro Krawietz (introducc.), Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1993): «Los tercetos gongorinos de 1609 como epístola moral» y «Algunos aspectos desconocidos de la conmemoración gongorina de 1927», en *Silva gongorina*, Madrid: Cátedra, 83-99 y 161-168, respectivamente.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1998): «La literatura de vanguardia en Canarias (1920-1939): hacia un balance crítico», en Javier Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*, París: Éditions du CIRC (Centre de Recherches sur la péninsule Ibérique à l'époque Contemporaine, Université de Toulouse-Le Mirail)-Ophrys, 305-327.



VIERA Y CLAVIJO EN LA MIRADA DE AGUSTÍN ESPINOSA

Victoria Galván González

Casa-Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

La dimensión crítica de Agustín Espinosa hacia la tradición literaria canaria cobra gran relieve en su conferencia sobre Viera y Clavijo, «Sobre el signo de Viera», pronunciada con motivo del segundo centenario de su nacimiento, en 1932, en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife. Se analiza en estas páginas la mirada de Espinosa del ilustrado arcediano.

PALABRAS CLAVE: tradición literaria insular, siglo XVIII, crítica literaria de Agustín Espinosa.

VIERA Y CLAVIJO
IN AGUSTÍN ESPINOSA'S GAZE

ABSTRACT

Agustín Espinosa's critical dimension towards the Canarian literary tradition takes on great importance in his lecture on Viera y Clavijo, "On the sign of Viera", on the occasion of the second centenary of his birth in 1932, in the Circle of Fine Arts of Tenerife. Espinosa's critical gaze of the enlightened archdeacon is analyzed in these pages.

KEYWORDS: Canary literary tradition, 18th century, Agustín Espinosa's literary criticism.



El siglo XVIII y la literatura canaria fueron objeto del apasionado interés revalorizador del profesor, catedrático de Literatura Española, que fue Agustín Espinosa, tal como se documenta en su tesis doctoral, leída en el Centro de Estudios Históricos en 1924, sobre el impulsor de los espectadores madrileños José Clavijo y Fajardo, y el ensayo objeto de estas páginas, «Sobre el signo de Viera». No puede olvidarse, además, su pionera recolección de romances (Trapero 1987) por el sur de Tenerife, cuando desempeñó una ayudantía en la Universidad de La Laguna, publicados parcialmente en *La Rosa de los vientos* o en *Azor*. También se le debe, en su contribución al mejor conocimiento de la literatura y la tradición canarias, su reconocimiento a la función renovadora de Graciliano Afonso en su *Oda al Teide*.

La tradición insular en el vértice de la retina espinosista está atenta a todo lo que le circunda, tanto del presente como del pasado, sea real, sea imaginado o su yuxtaposición. «Agustín Espinosa, aunque no del todo crítico sustantivo, hace crítica subjetiva recargada de simbolismos; que es todavía la más viviente preocupación por la actualidad literaria de las islas», en palabras de Ramón Fera (1936: 16). Pero también hace crítica objetiva, capaz de extraer las coordenadas culturales, mentales y los fundamentos de la escritura de dos ilustrados isleños como fueron José Clavijo y Fajardo y Viera y Clavijo, dos de las aisladas individualidades de la tradición insular, a juicio también de Ramón Fera. Valbuena Prat, por su parte, en su prólogo a la publicación de *Don José Clavijo y Fajardo*, al cuidado de Ventura Doreste y Alfonso Armas, nos dice de Espinosa:

Espinosa cantó en prosa poética la isla de sus iniciaciones profesoriales, en su precioso y ágil *Lancelot 28°-7°*. Era el tiempo de mis Álvares y Dominicos, con sus imposibles Venus pirandellianas o los Crucifijos lastimeros de los viejos pasos de Procesión, que Agustín tanto estimara. García Lorca entonaba sus canciones granadinas, y los Ángeles de Alberti se lanzaban al espacio infinito. Gemían en el Albaicín los cantos jondos inéditos de los primeros romances gitanos, y en las islas perdidas florecían las rosas de los vientos. (XI)

Espinosa en clave insular recupera la tradición canaria en el intento denodado de hallar, de construir la propia identidad, que en su tiempo él sustancia en la defunción del mito de Dácil, en palabras propias, en el nacimiento de lo que denominó el «contramito de Dácil». Nos dice que ya no más sinfonías en blanco, de las que no se espera nada, ya no mirar más al mar, sino a la tierra, de la que se espera todo, de la que Espinosa parece esperar también todo, invitándonos a que lo hagamos también nosotros, a que nos sumerjamos en esa corriente revitalizadora, de la que saldrá la nueva identidad canaria.

Asimismo, Espinosa contribuye a fijar ese itinerario histórico desde los viejos romances hasta llegar al siglo XVIII, que nos ocupa ahora, siglo en el que «se casaban los hombres para bailar con sus empelucadas esposas las complicadas danzas de entonces» (1933: 113). Espinosa mira al siglo XVIII, al autor realejero con motivo de la celebración del centenario del nacimiento de Viera y Clavijo, invitado por el Círculo de Bellas Artes para hablar bajo el registro formal de un ensayo de definición, intento a última hora, como afirma. Una hora que se produce en tiempo real, situada



en su contexto, europeo, hispánico e insular, el de los años treinta del siglo xx, en el que el siglo xviii va superando solo en parte prejuicios y desprecios tras un Siglo de Oro siempre triunfante, aspecto este determinante en el enjuiciamiento negativo de la centuria ilustrada, del que participan también otros intelectuales coetáneos.

Tras un inicio en el texto en el que se detiene a matizar por qué hay que mirar a Viera no desde abajo, sino desde arriba, sienta la base ideológica que fundamentará su ulterior análisis, la morfología cultural. Espinosa asume la división binaria, clasicismo y barroquismo, que atraviesa toda la historia de la cultura occidental con sus modelos explicitados en el texto, desde *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, de Wölffling (1924), Goethe¹ a *Las ideas y las formas. Estudios sobre morfología de la cultura*, de Eugenio D'Ors (1928). Comparte plenamente la idea de la cultura occidental y universal, desde Oriente, como la historia de la sucesión de las formas, de los estilos dominantes, clásico y barroco. Cita su teoría de las formas que sean y las formas que vuelan, la manera clásica y la romántica. Su punto de vista sobre la cultura es más biológico que morfológico, nos dice. Pero enfatiza que la cultura ha transitado por oscilaciones pendulares, como bien se aprecia en la naturaleza, a diferencia de D'Ors, que entiende que las formas del espíritu de la sociedad quieren ordenar, instaurar leyes teóricas, introducir la razón allá donde existe lo separado y lo diverso. En ello Espinosa marca un matiz diferenciador haciendo hincapié en «las análogas alternancias a las que rigen el día y la noche, el flujo y el reflujo marinos, la vida y la muerte, la vigilia y el sueño, el invierno y su opuesto el estío» (1980: 298).

Ha sido, afirma, un continuo regresar, un cambiar de signo matizado por la hora y el momento en que la cronología le ha correspondido. Espinosa asume esta genealogía de la cultura que contempla desde Oriente las dos «voltadas» de péndulo en que por tercera vez se repite el alternado cuento que se produce de nuevo en el siglo xviii. La cara clásica es el equilibrio, la claridad, la perfección, la cordura, la norma, opuestas «facias» que se corresponden con los conceptos wölfflingianos de lineal, pintoresco, superficial y profundo, cíclico y acíclico, plurilateral y unilateral, estático y dinámico, etcétera. Tras un recorrido por las dos «facias», Espinosa nos invita a detenernos en la hora neoclásica de España.

Se adentra así en su definición de la centuria, vuelta a su primera pasión en su viaje en el tiempo más allá de su tesis doctoral sobre el lancelotiano Clavijo y Fajardo. Un siglo que para un Azorín, que redescubre y reconoce el valor de la centuria, en palabras de Rogelio Reyes Cano:

El siglo xviii es la puerta de la época moderna, divisoria entre el mundo antiguo y el de nuestros días, fundamento de la mayor parte de los criterios y valores sobre

¹ Véase de Agustín Espinosa (1927) su artículo «De Antón Chejov a Eugenio D'Ors», en el que reseña el nuevo libro de D'Ors, *Las ideas y las formas*, publicado en la Biblioteca de Ensayos de la editorial Páez de Madrid. Afirma que D'Ors esquivo a Goethe como puro soldado de Occidente a favor de Jean Nicod, a propósito de la llegada de una nueva aurora a la cultura occidental. Subraya su ausencia.



los que se asienta la vida contemporánea, con su criticismo, su inquietud intelectual, su superación del pudor personal y su valoración de los sentimientos, base de la sensibilidad romántica (2001: 119).

¿Ve así Espinosa nuestro siglo XVIII? En parte sí, pero no lo rescata del todo. Su afirmación de que es un fenómeno patológico, que se trata de una centuria enfermiza que no se atreve a vivir de sus propias fuerzas, necesitada de las muletas que le proporciona Francia, políticas, literarias y hasta artísticas y científicas, participa de una visión común a buena parte de la intelectualidad de su tiempo. Aunque su postura sea más optimista que la de Ortega, para quien a España le faltó el siglo XVIII:

Como tercer término en la comparación podemos tomar a España. ¿Qué hallamos? Una escasez de formas dieciochescas [...] Cuanto más se medita sobre nuestra historia, más clara se advierte esta ausencia del siglo XVIII. Nos ha faltado el gran siglo educador [...] Este ha sido el triste sino de España, la nación europea que se ha saltado un siglo insustituible (1946: 2297).

Esta visión negativa, en parte asumida también por Espinosa, se debe más al desconocimiento que a otra cosa. Respecto a la poca valoración de la centuria en las primeras décadas del XX, Álvarez Barrientos (2006: 316) explica que la identificación del XVIII como siglo casticista y nacional, con su asiento en la literatura costumbrista o en la tonadilla escénica, en los majos, en los bandoleros, fue el espejo en que se miraron los españoles para crear una identidad basada en la tradición castiza que se opusiera a la extranjerizante modernidad ilustrada, el afrancesamiento, puesto bajo sospecha. Estas dos caras recorren la centuria, tal como se manifestó en las disputas entre los defensores del teatro del Siglo de Oro y los que abogaban por la reforma neoclásica, o como recoge el propio Espinosa en su estudio sobre Clavijo y Fajardo («Los artículos de Clavijo sobre el teatro y los autos sacramentales hicieron levantar frente al *Pensador* los ánimos de los nacionalistas», [1970: 58]), al abordar los ataques y las controversias de los que se hace eco su periódico sobre su rechazo a las corridas de toros («Es ésta una de las valientes y calurosas empresas llevadas a cabo por Clavijo, y donde quedan más evidentes su gran talento e ingenio, su vasta ilustración y sus maravillosas condiciones de escritor» [1970: 89]).

Anarquistas, krausistas o socialistas desdeñaron esta lectura negativa de la Ilustración española por considerarla propia de los conservadores nacionales, lo que los condujo a exaltar y a leer a Rousseau, a Voltaire, a Diderot, obviando cualquier referencia a los pensadores y creadores españoles del XVIII. De este modo, Ortega se queda con la imagen de un siglo costumbrista, de majos y de toreros, un siglo pobre en literatura, por asumir esta separación, un siglo que no secunda la actuación de Francia, Inglaterra o Alemania, cuando si se mira en detalle la imagen distorsiona el legado del siglo XVIII.

La imagen del XVIII que defiende Espinosa coincide con la visión de su tiempo, que apunta, por tanto, a la decadencia de los Austrias, producto de un debilitamiento ocasionado por los excesos anteriores. Percepción que se advierte en el propio siglo y a finales del XVII en la visión desengañada de Gracián, de Saavedra



Fajardo, de los moralistas barrocos, que certificaron los signos y las causas de la crisis barroca, causante según Espinosa de la incapacidad de la centuria siguiente de levantarse por sí sola. Reproduce el diagnóstico de una España enferma que ha de curarse con las muletas y la medicina que viene de Francia. La crítica, como se sabe, hace tiempo que ha estudiado la crisis del siglo xvii, sus razones económicas y políticas. Tras la Guerra de Sucesión, la entrada de una nueva dinastía vino acompañada de un giro, de un cambio de mentalidad. El siglo está recorrido por la voluntad reformista, clave definitoria de buena parte de la prosa desde Feijoo a Jovellanos, que empieza en los últimos años del reinado de Carlos II con el movimiento de los *novatores*, negando así la parálisis y la decadencia atribuidas inveteradamente. En la revisión de los años finales del siglo xvii ya no se cuestionan, tras las investigaciones de José María López Piñero, las decisivas aportaciones de la ciencia española a finales del xvii con Juan de Cabriada, entre otros.

La declaración de la absoluta dependencia de Francia que hace Espinosa no se sostiene en la crítica posterior, especialmente con los trabajos señeros a partir de la década de los años cincuenta del siglo xx que dieron un giro a la idea recurrente de un siglo estéril, flojo y prescindible. Historiadores como Domínguez Ortiz, Sánchez Blanco o Pérez Magallón han coincidido en que la influencia alemana e inglesa fue importante en los aspectos estéticos e ideológicos, también la italiana en música y en arquitectura. De hecho, sorprende porque el propio Espinosa atiende en su tesis sobre Clavijo y Fajardo a las fuentes inglesas en *El Pensador*, Locke o Addison. También menciona la influencia del filósofo en el pensamiento pedagógico de Clavijo junto con la de Rousseau. Aunque sea una cita larga merece la pena leer su comentario a la llegada de Clavijo a la Corte en 1745:

Llega, pues, Clavijo a la Corte española cuando la política de regeneración de los Borbones empezaba a dar sus primeros frutos. Tres años hacía que Fernando VI regía los destinos de España. Recién firmada, casi, la paz de Aquisgrán, el espíritu innovador del Marqués de la Ensenada hacía sentir todo su valer, y el restablecimiento de las antiguas relaciones intelectuales con Europa abría nuevos y amplios horizontes a la intelectualidad española. El Filantropismo invadía las esferas sociales, frente a la tradición imperialista, y con el título de *despotismo ilustrado*, creaba Academias y realizaba reformas en todos los órdenes. El Clasicismo iniciaba su heroica cruzada contra la agonizante literatura nacionalista y, en fin, todas las corrientes filosóficas y literarias extranjeras empezaban a encontrar numerosos adeptos en España, en cuyo hecho ponía no poca parte el gobierno, apoyando la labor de los reformadores (1970: 20-21).

También hace tiempo que se superó la idea del aislamiento de España, que no estuvo al margen en la recepción del pensamiento europeo, como bien expresa en el párrafo citado. Se fue en busca de Europa para traerla a España, como hace Viera o como hizo Leandro Fernández de Moratín. El espíritu europeizante es parte esencial del proyecto ilustrado con la idea de alcanzar la autonomía de la razón de la que no solo habló Kant, porque también está en Feijoo. Para Espinosa en «Sobre el signo de Viera»:



El clasicismo del siglo XVIII es un clasicismo de segunda mano, por incapacidad de remontarse hasta la fuente original. Es un clasicismo que viene de Europa –Francia, Italia–, de la nueva Europa; es un clasicismo de tono europeizante o europeizador. No se expanden los valores españoles por Europa como en el siglo XVII, sino que si el español sale de España es para traerse a Europa al volver. Se produce de fuera adentro y no de dentro afuera. La importación es ahora regente como lo fue antes la exportación [...]. Se hace importador, y justifica así su hora (1980: 300).

Matiza aquí lo que declaró en su tesis sobre Clavijo y Fajardo. El clasicismo renovó la literatura nacional, a la que estigmatiza, pero añade ahora que es de segunda mano. Creo que Espinosa hereda prejuicios sobre la centuria y no reconoce el equilibrio entre tradición, con raíces hispanas, e innovación, con orientación europea, que practicaron casi todos los autores españoles, incluido Viera. Nunca se desatendió la tradición entre los reformadores. Esto es un prejuicio o desconocimiento, como bien afirma Álvarez Barrientos:

El proceso se caracterizó aquí por intentar integrar la tradición en las reformas, o por llevar a cabo estas desde la primera. En este sentido, la Ilustración española tiene bastante de común con la alemana, esencialmente reformista, con censura y sin grandes ataques a la religión (no se quiere irreligión, sino una religión íntima y sincera). Los ilustrados españoles intentaron que España tuviera un papel en Europa, mientras perdía su relevante posición a medida que cedía territorios en sucesivos tratados de paz. Este intento de aunar tradición y progreso se hacía desde la conciencia de encontrarse viviendo en una nueva época que se daba nombre a sí misma, como ya se ha visto, y en la que urgía que el país encontrara un papel europeo, ya que había perdido el que antes representaba de potencia (2005: 19).

Y aquí estribó la dificultad. En ello pesó mucho el valor y la proyección de toda la literatura del Siglo de Oro y la lectura posterior de ser la única portadora de la tradición española, oponiéndose con virulencia a la nueva literatura y a los nuevos aires reformistas.

Comparte Espinosa una imagen del siglo XVIII español que procede en parte de Menéndez Pelayo, con su postura austracista y, por tanto, antiborbónica. Espinosa valora de modo negativo la realidad política que se instaura con los Borbones con una entrada masiva de hábitos, costumbres, modas, autores, ideas, procedentes del exterior. Se construyó una visión de España que buscó en el pasado referencias de grandeza ante la decadencia del presente finisecular del siglo XIX. Los discursos regeneracionistas abundaron en una España átona, que consideró la centuria dominada por el volterianismo y el afrancesamiento, lectura sesgada que se superó a partir de los años cincuenta del siglo XX.

Espinosa, por otra parte, llevó a cabo las primeras tentativas de la crítica insular en clave moderna, con un propósito nuevo frente a los acercamientos de la centuria anterior, como el de crear una tradición que funde las dos «facias» que mencionamos líneas arriba. No obstante, Viera y Clavijo no careció de estudios y reconocimientos críticos durante el siglo XIX. Viera (Galván 2006-2007: 145-149) no dejó de ser un referente en la cultura de las islas e impregnó la cultura escrita de



la centuria, como en la publicación emblemática que fue la *Ilustración canaria*, la propuesta editorial de la Imprenta Isleña o las primeras ediciones de su obra.

A continuación en «Sobre el signo de Viera», en el cuarto subapartado, se pregunta Espinosa en qué dirección habría que incluir a Viera, expuesta en líneas precedentes en su análisis, en donde afirma que hay dos aspectos que definen el siglo: el crítico, negativo, demoleedor, ejemplificado en la Enciclopedia, y un segundo, el clásico-versallesco. Considera que tiene más encaje en el primero, junto a Feijoo, anunciador de su caudal signo, afirmación que nadie ha puesto en duda hasta el presente (Galván 2007). Su obra periodística, la historia, el diccionario, sus memorias literarias lo refrendan perfectamente.

Menéndez Pelayo es el referente teórico que de nuevo esgrime Espinosa para emitir el juicio de su poesía mediocre, átona, infortunada, extraña a toda poética esencia, vacía de imaginismo y de corazón. Sin embargo, Espinosa, en consonancia con los juicios positivos del filólogo cántabro, nos dice que los mejores primores los ostenta su *Historia de Canarias*, donde da muestras de su talento para la generación de mitos, tan cara a Espinosa, «cazador de mitos», en palabras de Alfonso Armas (1960: 6). Espinosa declara que la sugerencia procede de Menéndez Pelayo, nada sospechoso de esquividad hacia Viera, quien recomienda el *Diccionario de Historia Natural* para entender la inteligencia de la botánica isleña en el poema de Viana. Sigue con la cita de Menéndez Pelayo que subrayó las excelencias del Viera historiador, aunque falta a la ironía volteriana al repetir la fábula de Viana de los amores de la infanta Dácil y el capitán Castillo. En este aspecto discrepa Espinosa al proponer una interpretación sugestiva y de largo recorrido cuando dice:

El corazón de Viera florecía en Canarias y su intelecto en el reino de lo Universal. Bien que sonriese el aislado de supersticiones exóticas, mentiras clericales y fabulerías de la ortodoxia oficiante. Pero ¡del mito «dácilo», del perenne signo canario, de la égloga de nuestra Nausicaa.

Si alguna vez el corazón de Viera se rellena de júbilo, es contando el claro cuento de Dácil, o relatando el viaje de Hércules, o la muerte de Guillén Peraza, el príncipe que murió en pecado mortal.

Ante la poesía popular de sus Islas, Viera olvida su prestigio erudito, su severidad de historiógrafo y hace poética historia, y, con el corazón entre sus manos, canta las excelencias de nuestro imberbe folklore.

Canarias lo enciende en la realización poética pura como Europa lo desfoga en cerebrales labores de Universalidad (1980: 301-302).

Espinosa es el primer crítico en interpretar a Viera en esta clave, en apreciar el tono poético, el talento para construir la historia de Canarias como un relato a veces trágico, a veces épico, de penetrar en los límites del mito, especialmente en su obra histórica. Espinosa el mitólogo se muestra receptivo a captar el perfil «insulario», los registros míticos del arcediano. Como dijera Alfonso Armas, son eslabones en la cadena de mitólogos insulares (1960: 52). Las frases finales del ensayo son vibrantes. Sintetizan la admiración y el reconocimiento de la lección de universalidad de Viera desde su signo interior. Conmina a aprender y a llevar a la práctica la lección de que «es necesario que a toda hora subrayemos: Canarias. Frontera



africana. Atlántica. Ibérica. Universal» (1980: 302). Canarias para decirlo con las palabras de Viera, que Espinosa justifica:

... de manera que solo por un efecto de negligencia geográfica, o por la idea que se suele tener en Europa de todos los países más acá del Estrecho de Gibraltar, han pasado y pasan para con algunos las islas de Canaria por región de la América, y por indios sus habitantes [...]. Pero ni este dictamen, a que se acostumbró el vulgo, ni la participación de algunos privilegios, comunes a los americanos e isleños, son bastantes títulos para despojar al África del derecho de contar las Canarias entre las posesiones que le cupieron en la partición del orbe de la tierra (1980: 16-17).

Espinosa es también el primer crítico en captar la tricontinentalidad de Viera. Su época histórica determina este acercamiento, por afinidad semántica, por coincidencia en el carácter «insulario» con vocación universal de ambos. Espinosa de este modo se recrea y se ve reflejado en el espejo de la universalidad de Viera.

RECIBIDO: octubre de 2020; ACEPTADO: noviembre de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2005): *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid: Editorial Síntesis.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2006): «El siglo XVIII, según Menéndez Pelayo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 82, 297-329.
- ARMAS AYALA, A. (1960): *Espinosa, cazador de mitos*, Puerto de la Cruz: Instituto de Estudios Hispánicos.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (2016): *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid: Alianza Editorial.
- D'ORS, E. (1922): *Las ideas y las formas. Estudios sobre morfología de la cultura*, Madrid: Editorial Páez, Biblioteca de Ensayo, n.º 6.
- D'ORS, E. (1922): *Tres horas en el museo del Prado. Itinerario estético*, Madrid: Rafael Caro Raggio.
- ESPINOSA, A. (1927): «De Antón Chejov a Eugenio D'Ors», en José Miguel Pérez Corrales (ed.), *Agustín Espinosa. Lancelot, 28º-7º. Textos 1927-1929*, Las Palmas: Insoladas, 239-242.
- ESPINOSA, A. (1933): «Diario de un poeta recién casado», en José Miguel Pérez Corrales (ed.), *Media hora jugando a los dados. Textos 1932-1933*, Las Palmas: Insoladas, 113.
- ESPINOSA, A. (1970): *Don José Clavijo y Fajardo*, de Agustín Espinosa, Las Palmas: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.
- ESPINOSA, A. (1980): «Sobre el signo de Viera», en Alfonso Armas Ayala y José Miguel Pérez Corrales (eds.), *Agustín Espinosa. Textos (1927-1936)*, Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife.
- FERIA, R. (1936): «Noticia de la crítica literaria y artística. El ensayo y los estudios históricos», en *Signos de Arte y Literatura*, capítulo II, Madrid: edición «El Discreto».
- GALVÁN GONZÁLEZ, V. (2006-2007): «La recepción de la Ilustración en Canarias en el siglo XIX», *Estudios Canarios: Anuario del Instituto de Estudios Canarios* 50-51, 133-156.
- GALVÁN GONZÁLEZ, V. (2007): «Feijoo en la obra de José de Viera y Clavijo», *Cuadernos de estudios del siglo XVIII* 17, 149-172.
- LÓPEZ PIÑERO, J.M.^a (1969): *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI-XVII*, Barcelona: Ariel.
- LÓPEZ PIÑERO, J.M.^a (1993): «Juan de Cabriada y el movimiento *novator* de finales del siglo XVII. Reconsideración después de treinta años», *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la ciencia* XLV-1, 3-53.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1946): «El siglo XVIII, educador», en *Obras completas*, tomo II, 1916-1934, Madrid: Revista de Occidente, 2.927-2.931.
- PÉREZ MAGALLÓN, J. (2002): *Construyendo la modernidad, la cultura española en el «tiempo de los novatores» (1675-1725)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- REYES CANO, R. (2001): «Azorín o la revalorización del siglo XVIII», en *De Blanco White a la Generación del 27. Estudios de Literatura Española Contemporánea*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 115-129.
- SÁNCHEZ-BLANCO, F. (1991): *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid: Alianza Editorial.
- TRAPERO, M. (1987-1988): «Agustín Espinosa, primer investigador del romancero canario», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 6-7: 431-455.



- VALBUENA PRAT, Á. (1970): «Prólogo», en *Don José Clavijo y Fajardo*, de Agustín Espinosa, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.
- WÖLFFLIN, H. (1924): *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid: Espasa-Calpe.



«ES SIGNO DE ISLAS»:
AGUSTÍN ESPINOSA Y EL ROMANCIERO CANARIO*

Sabina Reyes de las Casas
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Agustín Espinosa es uno de los autores más importantes de las letras canarias. Escritor polifacético, es poco conocida su labor como recopilador de romances insulares. En este trabajo veremos cuál era el estado de la investigación del romancero canario a comienzos del siglo xx y valoraremos la aportación pionera del autor de *Crimen* a este campo. Para ello, revisaremos lo que otros investigadores como Maximiano Trapero o Diego Catalán han escrito sobre el tema y propondremos una nueva lectura del trabajo romancístico de Espinosa que parte de su contexto, es decir, una lectura que deriva de un momento en el que la literatura canaria se preocupaba por fundamentar su existencia uniendo tradición, insularidad y vanguardia.

PALABRAS CLAVE: Agustín Espinosa, romancero, vanguardias insulares.

“ES SIGNO DE ISLAS”:
AGUSTÍN ESPINOSA AND THE CANARIAN ROMANCIERO

ABSTRACT

Agustín Espinosa is one of the most important authors of the Canary Islands. A multifaceted writer, his work as a compiler of island “romances” is little known. In this work we will see what was the status of the Canarian “romances” research at the beginning of the 20th century and we will value the pioneering contribution of the author of *Crimen* to this field. To do this, we will review what other researchers such as Maximiano Trapero or Diego Catalán have written on the subject and propose a new reading of Espinosa’s research that starts from its context, that is, a reading that derives from a time when literature of the Canary Islands was concerned with establishing its existence by uniting tradition, insularity and the *avant-garde*.

KEYWORDS: Agustín Espinosa, romancero, *avant-garde*.



1. INTRODUCCIÓN

En la «Antología de la literatura surrealista en Tenerife» que forma parte del libro *Facción española surrealista de Tenerife*, el crítico Domingo Pérez Minik incluye a Agustín Espinosa como el primer nombre de su selección, acompañado de otras figuras importantes como Pedro García Cabrera, Eduardo Westerdahl, Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo López Torres, Juan Ismael González y José María de la Rosa¹. Probablemente no es necesario este argumento de autoridad para sostener la afirmación de que Agustín Espinosa es uno de los autores más destacados de las letras canarias y del conjunto de las letras hispánicas, entre otros motivos por haber sido el autor de la novela surrealista *Crimen* (1934).

Sin embargo, Agustín Espinosa fue mucho más que un escritor surrealista. Fue un autor polifacético interesado no solo por la creación literaria, sino también por la investigación de diversas cuestiones entre las cuales no podía faltar una profunda preocupación por el estudio de la literatura canaria, tanto escrita como oral. El propio Pérez Minik se refiere a Espinosa en los siguientes términos en un artículo publicado en el periódico *El Día* el 30 de noviembre de 1980²: «Todo le preocupaba, estaba en todo, todo le apasionaba. Lírico, narrador, ensayista, escribió también teatro, y la crítica literaria, nada le era indiferente» (Gaviño de Franchy 2009: 90).

Dentro de este amplio número de temas por los que nuestro autor se preocupó a lo largo de su vida, nos interesa aquí profundizar en su labor como compilador y estudioso del romancero. En este sentido, podemos afirmar que Espinosa fue «el primer investigador del romancero canario»³ o, en palabras de José Miguel Pérez Corrales,

Espinosa se anticipa a todos con la pesquisa de romances insulares emprendida en 1925 y que suponía el primer intento realizado en Canarias por entroncar con una tradición auténtica y viva, que él ve continuarse en el siglo barroco por Viana y Cairasco y en el siglo XVIII por la fecunda Ilustración insular (Pérez Corrales 1982-1984: 103).

Por su parte, la catedrática de Lengua y Literatura Margarita Rodríguez Espinosa, sobrina del escritor nacido en el Puerto de la Cruz, en su artículo «Cosas de tócame Roque», se refiere a la manera en la que percibían la figura de Espinosa desde su entorno más cercano, indicando lo que decían y destacaban de él aquellos

* En los distintos trabajos citados en este artículo, regularizamos la ortografía conforme a la norma española vigente desde 2010. Asimismo, omitimos las notas al pie presentes en los trabajos de Maximiano Trapero y Diego Catalán para agilizar la lectura del texto.

¹ Los mencionamos según el orden de aparición en la «Antología» de Pérez Minik.

² El título del artículo es «Agustín Espinosa, aquí y ahora» y podemos leerlo íntegramente en Gaviño de Franchy 2009: 89-92.

³ Así lo califica el profesor Maximiano Trapero (1987-1988).

que le conocieron, e incluye precisamente en esta descripción su labor como recopilador de romances:

Agustín era solo un personaje como de cuento que despertaba nuestra curiosidad y del que se hablaba con respeto y admiración. Había sido el catedrático más joven de España. [...] Era quien había enseñado a recitar a una de las primas un poema de Juan Ramón Jiménez en una velada literaria [«Los niños tenían miedo, – yo no sé lo que soñaban»], o quien había recuperado un romance que a mí me acababa de enseñar en la escuela un profesor peninsular en una versión algo diferente (Rodríguez Espinosa 2009: 71-72).

E incluso Antonio Becerra Bolaños, docente e investigador de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, al realizar una aproximación a la vanguardia en las Islas, apunta que

Espinosa, aparte de creador, es un estudioso de la literatura que se ha mostrado muy interesado por ciertos aspectos de la literatura canaria. A la elaboración de su tesis doctoral sobre la figura de Clavijo y Fajardo hay que unirle su interés por los romances. Clavijo y Fajardo le interesa más como figura novelesca que como escritor⁴, si bien no sería descabellado pensar que en él tuvo cierta influencia la obra del *Pensador*; de los romances, sobre todo, le fascina la forma en que éstos son re-escritos en las Islas (Becerra Bolaños 2000: 102).

Por tanto, podemos comprobar que existe unanimidad a la hora de reconocer a Espinosa el haber sido pionero en el estudio de nuestros romances insulares⁵. Como consecuencia, partimos de la idea de que su nombre debería aparecer en cualquier estudio sobre el romancero canario. Sin embargo, antes de adentrarnos en la figura de Agustín Espinosa para tratar de exponer cuál fue realmente su aportación a la investigación en la materia, es importante saber cuál era su nivel de desarrollo en las primeras décadas del siglo xx.

⁴ Esta idea está de manera explícita en su obra *Lancelot*, 28^o-7^o: «En Clavijo más que en la obra interesa la vida» (Espinosa 1988: 53).

⁵ Espinosa es consciente de que es un pionero en el estudio del romancero, pues afirma que «fue como un auricular trotador por los caminos vírgenes de la poesía popular de las islas» (Espinosa 1980: 127), es decir, por caminos hasta entonces inexplorados. A pesar de ello, Maximiano Trapero recoge en su trabajo algunos datos muy interesantes sobre los orígenes del estudio de romances en las Islas, pues nos indica que «antes que Agustín Espinosa se habían interesado indirectamente por la recolección de romances populares Juan Bethencourt Alfonso, José Batllori y Lorenzo, José M. de Sotomayor y María Sánchez de Arbós», quienes enviaron romances desde diferentes partes del Archipiélago (Trapero 1987-1988: 432). Todo apunta a que la mayoría de los datos que aporta Trapero los toma directamente de *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias* (1969), editado por Diego Catalán.



2. EL ESTUDIO DEL ROMANCERO CANARIO

A comienzos del siglo xx, el gran investigador Menéndez Pidal deseaba conseguir muestras del romancero canario para completar su romancero hispánico, así que decidió realizar un llamado a los intelectuales isleños de la época mediante una publicación en la prensa de Tenerife, motivo por el cual envió un artículo al director del *Diario de Tenerife*, Patricio Estévez y Murphy (Catalán 1969a: 10). El artículo, que llevaba por título «El romancero español y las Canarias», se publicó en el periódico anteriormente citado el 24 de enero de 1904. ¿Qué pretendía lograr Menéndez Pidal con aquella publicación? En gran medida, su objetivo final era tratar de paliar las carencias que de romances canarios había en las colecciones peninsulares, pues existía una gran desigualdad entre territorios en relación con la recolección de variantes. En este sentido, Menéndez Pidal consideró (con gran acierto, hemos de apuntar) que «esta desigualdad no depende de la riqueza de cada región, sino de si en ella hubo o no aficionados y eruditos colectores» (Menéndez Pidal 1904: 15). Por ello, busca convencer a las figuras más ilustradas de las Islas para que emprendan la difícil tarea de recolectar romances y les da algunos consejos que parten de su propia labor como recolector:

El romance vive en general escondido en el campo y hay que buscarlo con trabajo. Pero la tarea sobre ser relativamente sencilla, tiene cierto atractivo, y sobre todo un alto interés científico y artístico [...] La copia, claro es, debe hacerse con fidelidad absoluta, mecánica; la menor corrección que el colector deslice, aunque parezca muy evidente, puede traer una perturbación al comparar aquella versión con otras. [...] El colector de una sola debe abstenerse de toda enmienda que sería personal y anticientífica. Tampoco debe pulir el lenguaje, sino conservar palabras raras [...]. Será muy conveniente que la primera y la tercera recitación de cada romance sea cantada, si es posible lograr esto del recitador. El canto regulariza la medida del verso, y ayuda mucho al recuerdo. [...] Hecha la transcripción, debe apuntarse al pie el lugar donde el recitador ha aprendido el romance, y cualquier otra circunstancia de en qué ocasiones, por qué clase de personas, y cómo se canta y se acompaña (Menéndez Pidal 1904: 16-17).

Además de publicar este llamamiento, Menéndez Pidal también escribe personalmente a algunos de esos intelectuales destacados de las Islas para intentar convencerlos de que colaboren en su empresa (Catalán 1969a: 10). Según los datos que Diego Catalán encuentra en los archivos de su abuelo, la carta fue enviada a varias figuras importantes de la época radicadas en Tenerife, Gran Canaria, Lanzarote, La Palma y Fuerteventura (1969a: 10)⁶.

⁶ En concreto, sabemos que Menéndez Pidal envió aquella misiva a las siguientes personas: «De Tenerife: A Manuel de Ossuna y Van-den-Heede, a Ramón de Ascanio, a Adolfo Cabrera Pinto, a Leandro Serra y Fernández de Moratín y a José de Moure, en la Laguna; a Maximiano Aguilar, en el Puerto de la Cruz. De Gran Canaria: A Amaranto Martínez de Escobar, a José Batllori y a Luis Millares y Cubas, en Las Palmas. De Lanzarote: a Antonio María Manrique, en Arrecife. De La

Sin embargo, los resultados no fueron precisamente positivos y Menéndez Pidal no vio aumentada su colección de romances de la forma en la que él esperaba y deseaba:

En conjunto, muy escasa cosecha para cuanto se había vaticinado. Pero hay que tener en cuenta que se estaba en aquellos años primeros del siglo en los albores de la gran etapa recolectora del romancero tradicional moderno y que, por tanto, los conocimientos y predisposiciones que pudieran tener los «intelectuales de provincia» hacia un fenómeno tan específico como el romancero de tipo oral justificaban, por una parte, la apatía hacia una gran labor recolectora –siempre tan fatigosa– y, por otra, la falta de una correcta valoración histórica, literaria y folklórica de los textos recogidos. Sencillamente no entendieron el alcance de la empresa a la que con tanta insistencia los incitó Menéndez Pidal (Trapero 1987-1988: 433).

Como consecuencia, y a pesar de haberlo intentado con verdadero ahínco, el investigador «dejó de procurar activamente versiones canarias para su romancero hispánico, desalentado por los escasos frutos de su sostenida correspondencia con los medios isleños» (Catalán 1969a: 12).

Tras esta desastrosa situación inicial, la recopilación de variantes y el estudio del romancero canario iría mejorando a medida que avanzaba el siglo. Así, podemos decir que realmente «el descubrimiento de la tradición canaria es obra de los años 20, ya bien avanzados. Sólo entonces comenzó a salir, lentamente, del olvido el peculiar tesoro romancístico isleño» (Catalán 1969a: 19). Pues bien, es precisamente en el contexto de este descubrimiento de la tradición romancística canaria donde tenemos que situar la figura de Agustín Espinosa, quien envió a Menéndez Pidal en 1927 copia de los romances que ya había publicado en la revista *La Rosa de los Vientos*⁷ y otros más que había recolectado previamente. Según señala Diego Catalán, «en la portada de la copia a máquina consta “ROMANCERO CANARIO. B) Isla de Tenerife” y escrito de puño y letra del propio Menéndez Pidal: “Sr. Agustín Espinosa, 1927. Enviaré de Gran Canaria, Lanzarote⁸ y el Hierro (unos 80)”» («Nota al pie 51», 1969a: 21).

Palma: a Elías Santos Abreu, en Santa Cruz. Más tarde, el 4 de junio, se dirigió también a Ramón F. Castañeyra, Puerto de Cabras, Fuerteventura» («Nota al pie 22», Catalán 1969a: 10).

⁷ Esta revista tendrá un papel fundamental en el desarrollo de las vanguardias insulares. Para José Miguel Pérez Corrales, «la aparición de *La Rosa de los Vientos*, a la sombra cordial de *La Gaceta Literaria* [...] es el hito más importante de estos años –hito fundacional– en la literatura insular. Fruto del esfuerzo conjunto de Espinosa, Juan Manuel Trujillo y Ernesto Pestana. Espinosa colabora con los siguientes textos: “Azores mudados”, “Romances tradicionales de Canarias” y dos reseñas [...]. El más importante de los cuatro textos, desde el punto de vista insular, es claramente la selección de romances que él ha ido recogiendo desde 1925 o 1926, y cuya trascendencia será puntualmente reconocida [...] por sus compañeros de generación» (1986a: 303).

⁸ En una nota al pie de su artículo de 1987-1988, Trapero plantea que probablemente Espinosa también recogiera romances en la isla de Lanzarote: «Parece que Agustín Espinosa realizó también algunas encuestas en la isla de Lanzarote, en la época que ejerció allí como Catedrático de Instituto. Alfonso Armas, buen conocedor de la vida y de los archivos de Espinosa, nos comunica que a Sebastián Sosa, al realizar estas encuestas romancísticas por Lanzarote en los años 60, le comentaron



Pero ¿qué pasó finalmente con el nuevo envío de romances procedentes de otras islas que Espinosa parece haber prometido a Menéndez Pidal? ¿Por qué nuestro autor se interesa por el romancero canario? Y, lo que es más importante, ¿cuál fue realmente su aportación al estudio de la materia?

3. TRADICIÓN, VANGUARDIA E INSULARIDAD: AGUSTÍN ESPINOSA Y EL ESTUDIO DEL ROMANCERO CANARIO

Es difícil saber si Espinosa tuvo noticia de la publicación del artículo de Menéndez Pidal que hemos comentado o de alguna de las cartas que también envió (aunque sería lógico pensar que sí que la tuvo porque esto explicaría el envío de romances del investigador canario al gallego), pero lo que está claro es que, con independencia del motivo que lo animó a ello, el autor de *Crimen* decidió indagar en nuestra tradición oral. En este sentido, citar a Espinosa como estudioso del romancero canario parece haberse convertido en una mención obligada cuando hablamos de su figura, pero lo más habitual es quedarse en el mero apunte biográfico y anecdótico, pues normalmente no se estudia ni se profundiza en el tema, a excepción, claro está, del trabajo de Maximiano Trapero «Agustín Espinosa, primer investigador del romancero canario», publicado en esta revista misma hace ya más de treinta años.

Por tanto, si de verdad queremos contribuir de alguna forma a conocer mejor estas cuestiones, debemos destacar desde un principio que la labor de Espinosa fue la del buscador, recopilador y estudioso de lo que él mismo denominó «flor primera de romances de las islas Canarias»:

algunos informantes viejos que ya otro profesor de literatura les había preguntando [sic] antes por romances. Ese otro profesor anterior no pudo ser otro que Espinosa, pero de lo recogido allí nunca se ha tenido noticia» («Nota al pie 18», Trapero 1987-1988: 452). Por otro lado, en su obra *Lancelot*, 28°-7°, dentro del capítulo que lleva por título «Teguise y Clavijo y Fajardo» (Espinosa 1988: 49-56) y que está dedicado «A Azorín», nuestro autor incorpora un romance de la tradición insular: «Teguise es un pueblecito alegre, rumoroso, que hace girar su rueda de colores frente a la blanca arquitectura general de la isla [...]. Sobre la montaña, el castillo de Santa Bárbara pone su nota tradicional. De una tradición de incursiones africanas que el romancero de las Islas ha cantado con sentimiento propio. Dando categoría atlántica peculiar a un tipo de romance exactamente canario».

Mañanita de San Juan,
como costumbre que fuera,
las damas y los galanes
a bañarse a las Arenas.

Laurencia se fue a bañar
sus carnes blancas y bellas.
Vino un barquito de moros
y a Laurencia se la llevan.

(Espinosa 1988: 51-52).



En esta flor primera de romances de las islas Canarias, he puesto mi honestidad de folclorista puro. Mi labor ha sido la labor del botánico. Botánico de la poesía popular, he recogido por los campos de Tenerife la flora poética que vuelco ahora en un libro. Botánico de la poesía popular, he clasificado, en ese libro, la flora encontrada (Espinosa 1980: 127).

Estas palabras que acabamos de citar se encuentran recogidas en el prólogo «Al lector» de la que probablemente sea la publicación más significativa que Espinosa realizó en torno a la literatura oral. Nos referimos al artículo «Romancero de los pueblos del sur de Tenerife», publicado en el periódico *La Prensa* el 24 de enero de 1932⁹. Sin embargo, los viajes durante los cuales Espinosa llevó a cabo la recolección de los romances que comenta habían tenido lugar años antes¹⁰:

De 1926 datan mis primeros peregrinajes en la isla de Tenerife. Recorrí entonces, en actitud, y casi aptitud, de tal, Icod el Alto, La Guancha, Icod de los Vinos, Valle de Santiago, Guía de Isora y Adeje. El resultado fue encontrarme de improviso con un ventón de varios romances, cuya existencia no había sospechado siquiera, y que me animaron para posteriores rebuscas. De esta primera recolección son los que le di a don Ramón Menéndez Pidal para su magno *Romancero español*, tan escaso, hasta mi aportación, de variantes, verdaderamente populares, canarias (Espinosa 1980: 128).

No obstante, el autor de *Crimen* ya había publicado antes de 1932 algunos romances en *La Rosa de los Vientos* (abril, mayo y junio de 1927)¹¹, pero en aquellas publicaciones prácticamente no se ocupaba de su análisis y los romances se presentaban de forma dispersa, frente a la presentación conjunta de varios de ellos y al análisis temático relativamente más amplio que presenta aquí, elementos que constituyen probablemente lo más novedoso de este trabajo de 1932.

Algunos críticos han considerado reseñable el hecho de que Espinosa publicase estos romances en las revistas de vanguardia de la época, como *La Rosa de los Vientos* (Tenerife) o *Azor* (Barcelona). Por ejemplo, a Trapero le llama «poderosí-

⁹ Citamos por ESPINOSA, Agustín (1980). *Agustín Espinosa: textos (1927-1936)* (ed. Alfonso Armas Ayala y Miguel Pérez Corrales), Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura, 127-133.

¹⁰ Conviene apuntar que la fecha de recolección de estos primeros romances puede oscilar entre 1925 y 1926, según la publicación que consultemos. En el artículo de *La Prensa* que acabamos de citar (1932), Espinosa menciona la fecha de 1926, mientras que en 1927 había señalado que sus pesquisas comenzaron dos años antes, es decir, en 1925: «Espinosa afirma en “Romances tradicionales de Canarias” [1927] que los romances que poseía los había encontrado “los dos pasados años”. Sin embargo, en el “Romancero de los pueblos del Sur de Tenerife” [1932] dirá que sus “primeros peregrinajes folclóricos” datan del verano de 1926» («Nota al pie 13», Pérez Corrales, 1986a: 13).

¹¹ En *La Rosa de los Vientos*, indica Espinosa lo siguiente: «Publicamos tres romances recogidos en el sur de la isla –Valle de Santiago, Guía de Isora, Adeje– durante el verano de 1926» (Espinosa 1980: 128). Así, en total, en los cuatro primeros números de *La Rosa de los Vientos*, publicó ocho romances: *La devota de San Francisco* (á.a), *La bastarda y el segador* (á.a), *Santa Iria* (á.a), *Sildana* (í.a), *Los cautivos Melchor y Laurencia* (é.a), *La serrana de la Vera* (é.a), *Marinero al agua* (á.a) y *Riña en el campo* (á.o).



simamente la atención que una revista que fue desde el principio portavoz de las ideas literarias y estéticas más avanzadas de la época, que nació precisamente con esas características, acogiera en sus páginas la literatura más vieja que representaba el romancero tradicional» (1987-1988: 435). Sin embargo, esta percepción debería ser matizada, pues entendemos que en el momento en el que Espinosa escribe era fundamental recurrir a la tradición para fundamentar la existencia de una literatura canaria:

Espinosa escribe en «Lancelot y Lanzarote» que «una tierra sin tradición fuerte, sin atmósfera poética, sufre la amenaza de un difuminado total». Esta cita compendia su doble labor en el terreno insular: mirada hacia atrás en busca de una *tradición* viva, mirada hacia un *presente* que alumbren las luces solas de la poesía y del mito. Este *programa poético* lo va a llevar a efecto tanto en lo teórico presente y atribuyendo él mismo de modo esencial, en lo creativo, a esa cultura (Pérez Corrales 1986 I: 361).

Por tanto, incluso aunque defendiésemos que Espinosa se mueve entre dos polos opuestos y trabaja con dos visiones antagónicas del arte como son la tradición y la vanguardia (cosa que ciertamente hace), no tenemos por qué pensar que necesariamente ese antagonismo implica exclusión. Un mismo autor puede ser portavoz de ambas perspectivas, pues el hecho de adherirse a una no conlleva la omisión de la otra. En este sentido, destacamos la opinión del crítico Eugenio Padorno, quien señala que

en la evolución de la estética de Espinosa, al tiempo que se registra un desplazamiento hacia los reclamos europeos de las avanzadas artísticas, desde el creacionismo hacia el cubismo y el surrealismo, no deja de darse un desplazamiento en sentido opuesto hacia reclamos u horizontes originarios, actitud que explica y justifica en Espinosa al recolector de romances y al admirador de Cairasco y Viana. Lo canario no es enemigo del espíritu de la vanguardia y, lejos de incitar a la ruptura de la tradición anterior, invita a fortalecerla (Padorno 2000: 20)¹².

Después de haber publicado el artículo en *La Prensa* al que ya nos hemos referido, «un año más tarde, en 1933, no sabemos con qué motivo, publica en la revista *Azor* de Barcelona (15 de enero de 1933) una colección de “romances de Tenerife”¹³. Pero no aporta nada nuevo aquí porque se limita a reproducirnos los 5 primeros títulos de *La Rosa de los Vientos*» (Trapero 1987-1988: 436). A estas refe-

¹² En relación con este aspecto, convendría tener también en cuenta la importancia del neopopularismo en las vanguardias españolas del siglo xx. Por ejemplo, Maximiano Trapero menciona la influencia que este tema puede haber ejercido sobre Espinosa cuando plantea que probablemente el encuentro entre nuestro autor y el romancero fuera simplemente casual o quizás fruto de esta «moda» presente entre los poetas e intelectuales españoles de la época (1987-88: 439).

¹³ Reproducimos aquí la «Nota al pie 26» del artículo de Trapero: «Esta noticia la recogemos directamente de FM, p. 23 y de M. Pérez Corrales, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, I, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, p. 362» (1987-1988: 452).



rencias, habría que añadir el último trabajo de Espinosa relacionado con el estudio del romancero que de manera póstuma vio la luz en Santa Cruz de Tenerife en 1940. Se trataba de un pequeño libro que formaba parte de «la denominada “Biblioteca Canaria” con el título *Romancero Canario*¹⁴» y que perseguía o pretendía «ser una antología de los romances recogidos hasta la fecha en Canarias, agrupados según las aportaciones de cada recolector» (Trapero 1987-1988: 436).

En su artículo de 1932, trabajo que aquí hemos considerado el más significativo, Espinosa dice haber encontrado «cerca de un centenar de romances, algunos de gran interés regional y nacional al mismo tiempo, ya por razones de no existir de ellos variantes peninsulares, ya por ser de una belleza popular superior a la de sus correspondientes continentales» (1980: 128). Sin embargo, lo cierto es que, a pesar de que incorpora ejemplos de diferentes romances, ni en este trabajo de 1932 ni en las publicaciones previas de *La Rosa de los Vientos*, ni mucho menos en el envío realizado a Menéndez Pidal, encontramos ese centenar que el investigador había anunciado.

Llegados a este punto, conviene preguntarse qué dice Diego Catalán en *La flor de la marañuela* sobre los romances que sabemos con certeza que Espinosa envió a Menéndez Pidal y, en general, sobre el número total de los que recolectó. En este sentido, la hipótesis que plantea el investigador madrileño en 1969 se basa en la idea de que

la insistente utilización por parte de Espinosa, en 1927, 1932 y 1933, de un número tan limitado de textos, lleva a pensar que la «Flor primera de romances de las Islas Canarias» no debía ser tan abundante como su formador quiso dar a entender.¹⁵ Sin embargo, la pobreza del inventario puede ser debida, simplemente, al criterio selector: Espinosa se interesaba sólo por lo que de «canario» pudiera haber en el romancero tradicional de Canarias y subordinaba su valoración de los romances recogidos a la pretendida originalidad temática o, por lo menos, formal, que en ellos creía descubrir (Catalán 1969a: 23).

A pesar de esta valoración, si consultamos el «Índice de colectores» de la *Flor de la marañuela* (Catalán 1969b: 263-265), encontramos a Espinosa entre los nombres destacados, aunque Diego Catalán considera que no es uno de «los recolectores que han proporcionado por sí solos una “flor” completa» (1969 II: 263). En total, en este Índice se mencionan 19 romances recolectados por Espinosa. Sin embargo, a la hora de estudiar el romancero tradicional canario, de estos 19 romances deberíamos descartar tres que pertenecen realmente al conjunto de «romances de pliego de cordel cantados en Canarias» (Catalán 1969b: 238-249), según la teoría propuesta por Diego Catalán. Como consecuencia, los dieciséis romances tradi-

¹⁴ Reproducimos la «Nota al pie 27» del artículo de Trapero «*Romancero Canario (Antiguos romances tradicionales de las islas)*, Librería Hespérides, Santa Cruz de Tenerife (1940)» (1987-88: 452).

¹⁵ Esta idea será también defendida tiempo después por el estudioso del romancero canario Maximiano Trapero, pues según su opinión «es posible que, efectivamente, el número de título fuese sólo [sic] de 19 y que el “casi centenar” lo fuese de versiones variantes de esos títulos» (1987-88: 434).



cionales que nos quedan son los siguientes: «El conde Claros en hábito de fraile», «La mala hierba», «Alba niña», «Sildana», «Delgadina», «La serrana», «La bastarda y el segador», «La devota de San Francisco», «Las señas del marido», «Marinero al agua» (versión contaminada por «El idólatra»), «Santa Iría», «El indiano burlado», «Los cautivos Melchor y Laurencia», «Diego de León», «El mercader de Sevilla» y «Riña en el campo».

La mayoría de estos dieciséis romances fueron remitidos en 1927 a Menéndez Pidal (catorce de ellos, para ser exactos, a excepción de «El indiano burlado» y «Los cautivos Melchor y Laurencia»), pero todos no están incluidos en el artículo que Espinosa publica en *La Prensa* en 1932. En este trabajo se hace referencia solamente a los romances «La devota de San Francisco», «Marinero al agua», «El indiano burlado» y «Riña en el campo». Sin embargo, aunque la muestra puede parecer algo pequeña, consideramos que lo realmente interesante de su trabajo de 1932 es preguntarse qué metodología emplea Espinosa a la hora de presentar y analizar los romances. Pues bien, nuestro autor los agrupa a partir de su contenido, estableciendo así cuatro apartados dentro de su investigación: «Romances de cautivos», «Romances de indianos», «El lego de San Francisco» y «El sentimiento del mar».

Desde su perspectiva de análisis, Espinosa considera que los romances de cautivos son producto de «las incursiones moriscas a nuestras islas, periclitadas con Carlos III, y cuya antigüedad se remonta a los primeros guanches», elementos que «nos dan la pista de su regional origen» (1980: 129). Los de indianos, por su parte, tendrían que ver con el viajero que regresa de hacer las Américas, pero «los años [...] han borrado de las Islas la fisonomía del viajero. Es éste, generalmente, quien tiene que descubrirse, ante su misma madre, que lo reconoce alborozada, o, a veces, ante su propia esposa» (Espinosa 1980: 131). En cuanto al lego de San Francisco, considera que este romance tiene que ver con el protagonismo de las órdenes franciscanas en Canarias¹⁶. Por último, el sentimiento del mar es probablemente el tema que más le interesa y, además, consideramos que es el elemento más llamativo de su reflexión en torno al romancero canario.

En relación con el último asunto señalado, el autor de *Crimen* se interroga sobre ese «signo de Islas» que es el mar (Espinosa 1980: 132) y trata de dar una respuesta válida a sus preguntas:

¿Cómo siente el mar nuestro romancero? ¿Se crea en Canarias, por su influencia, un tipo propio –regional– de romance? ¿El mar da el tema, aparece alguna vez, como verdadero personaje? ¿O siente sólo su influencia en el paisaje de nuestro romancero y en el cariño por las fábulas que sobre este escenario se asientan? (Espinosa 1980: 132).

¹⁶ Para Agustín Espinosa, «la primacía no sólo de antigüedad sino de extensión geográfica y número de establecimientos, que ha tenido en Canarias sobre las otras órdenes la franciscana, explican bien la formación de un romance cuyo protagonista es un monje de esta orden» (1980: 131).



Es evidente que en este fragmento nos encontramos con el estudioso de la literatura, con el crítico, con el conocedor de la teoría literaria, facetas que le permiten plantearse estas cuestiones. Así, a partir de esta reflexión, nuestro autor pone en relación el tema del mar con la pervivencia de dos tipos de romances que ya había mencionado y comentado antes: los de cautivos y los de indianos. Desde su punto de vista, «el mar pone, en ambos casos, un camino azul entre Canarias y la India o la Morería. Sobre este azul camino va el indiano a la India y a la Morería el cautivo» (Espinosa 1980: 132)¹⁷. Sin embargo, a pesar de este planteamiento que pretende desentrañar lo que de canario hay en nuestro romancero, concluye su artículo afirmando que

la más interesante elaboración del mar en el romance canario no se produce así, ni se expresa en sus romances más propios. Sino embelleciendo y ampliando hasta lo no sospechado romances marinos peninsulares. Y –lo que es aún más maravilloso– prestando nueva poesía a poemas populares del pueblo que más ha vivido del mar y que a él –al mar– le debe todo: Portugal (Espinosa 1980: 133).

Como estamos viendo, la forma que tiene Espinosa de agrupar y analizar los distintos romances remite a una clara conciencia del imaginario atlántico que no podemos obviar ni pasar por alto en este trabajo. Por tanto, consideramos que no es posible desligar su labor como recolector de romances de su propio sentimiento de insularidad, ni tampoco de la búsqueda y defensa de una «literatura canaria» que nuestro autor había emprendido tiempo atrás.

No obstante, la selección y valoración que Espinosa hace de los romances ha suscitado otras interpretaciones y, por supuesto, críticas, como las de Maximiano Trapero, el gran investigador del romancero canario, quien señala, no sin razón, que

una cierta obsesión por ver en los romances canarios particularidades y singularidades exclusivas, incluso especímenes autóctonos, desvirtúa la aportación de todas formas fundamental de Agustín Espinosa a la historia del romancero canario [...]. Una actitud así –tan elogiada desde un punto de vista local– produce importantes carencias desde el punto de vista científico, pues el romancero tradicional no es un fenómeno que pueda explicarse desde una perspectiva local, ni regional, ni incluso nacional. La tradición romancística sobrepasa el ámbito de lo español para elevarse al ámbito de lo hispánico, asentado en una geografía universal (Trapero 1987-88: 440).

Trapero critica a Espinosa por concentrarse en los romances de tema canario y omitir el estudio del romancero general hispánico, pero al realizar esta afirmación parece olvidar dos cosas: la primera, que Espinosa no niega que la tradición romancística sea un asunto supranacional, como hemos mencionado al leer su opinión

¹⁷ Si acabamos de decir que esas preguntas que se hace Espinosa sobre la importancia del mar en el romancero canario son propias de un conocedor de la teoría y la crítica literaria, conviene tener en cuenta que este «camino azul» es mucho más propio de su faceta como escritor, como literato. En cualquier caso, ambas ideas proceden del hombre de letras.



sobre la importancia del mar en el romancero canario, tema que hace dialogar con los romances peninsulares y portugueses; la segunda, que el autor de *Crimen* no es el único que actúa de esta forma, tal y como recoge Diego Catalán en «El Romancero en Canarias. Notas históricas», texto que sirve a modo de prólogo al primer tomo de su *Flor de la marañuela*. Antes que Espinosa existieron algunos intelectuales que también se interesaron en lo que de canario pudiera haber en la literatura oral (no solo en el romancero), como es el caso de Benigno Carballo Wangüemert en relación con la isla de La Palma¹⁸ o del médico Juan Bethencourt Alfonso¹⁹, entre otros. Por tanto, si bien es cierto que el estudio del romancero sobrepasa con creces el ámbito de lo local o regional, descontextualizar la labor de Espinosa nos llevaría a realizar una crítica verdaderamente voraz que ensombrecería su labor y su aportación al estudio del romancero canario, por lo que sería conveniente tratar siempre de analizar su papel en el marco de la fijación y consolidación de las bases de la literatura canaria dentro de este período.

En cualquier caso, si algo hay que echarle en cara a Espinosa sobre este tema, una posible disculpa o justificación nos la proporciona él mismo en su conocida comunicación «Sobre el signo de Viera»²⁰ cuando afirma que

si alguna vez el corazón de Viera se rellena de júbilo, es contando el claro cuento de Dácil, o relatando el viaje de Hércules, o la muerte de Guillén Peraza, el príncipe que murió en pecado inmortal.

Ante la poesía popular de sus Islas, Viera olvida su prestigio erudito, su severidad de historiógrafo y hace poética historia, y, con el corazón entre sus manos, canta las excelencias de nuestro folklore (Espinosa 1980: 302).

Por tanto, tal vez haya sufrido Espinosa la misma suerte que Viera al encontrarse con la tradición del romancero en nuestras Islas. Quizás en su empeño por delimitar una literatura canaria con características propias no es capaz de desha-

¹⁸ Nos referimos a algunas apreciaciones recogidas en la obra de B. Carballo Wangüemert *Las Afortunadas. Viaje descriptivo a las Islas Canarias*, editada en Madrid en 1862 (Catalán 1969b: 4-5). Para Catalán, es evidente que «Carballo sólo se interesa por los romances de asunto canario» («Nota al pie 7», 1969b: 5).

¹⁹ Diego Catalán nos ofrece también bastantes datos sobre la labor llevada a cabo por Bethencourt Alfonso: «En setiembre de 1903 Menéndez Pidal se dirigió al médico Juan Bethencourt Alfonso, cuya afición por el folklore isleño le constaba a través de Luis Maffiotte. Bethencourt había puesto en circulación por el archipiélago, en 1885, un *Cuestionario folklórico*, donde se preguntaba por “Romances populares no coleccionados”; pero su interés se centraba en la poesía narrativa de asunto canario, y por tanto el romancero tradicional quedaba prácticamente excluido de su “voluminoso fárrago de poesía popular”, según las palabras del propio Bethencourt (Catalán 1969b: 7).

²⁰ Esta conferencia que el escritor tinerfeño pronunció el 1 de enero de 1932 aparece recogida en el siguiente volumen por el que la citamos en este trabajo: ESPINOSA, Agustín (1980): «Sobre el signo de Viera», en *Agustín Espinosa: textos (1927-1936)* (ed. Alfonso Armas Ayala y Miguel Pérez Corrales), Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura, 296-303.

cerse del signo insular a la hora de llevar a cabo su investigación sobre la tradición romancística.

Si hablamos del «signo insular» bajo (o sobre) Agustín Espinosa, debemos tener en cuenta la comunicación que José Miguel Pérez Corrales pronunció en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife que llevaba por título «La conciencia de lo canario en Agustín Espinosa» (1984) y que posteriormente sería recogida en el Anuario del Instituto de Estudios Canarios. Aunque en aquella ocasión este gran conocedor de la figura de Espinosa y del surrealismo no se pronunció acerca de la labor del escritor tinerfeño como estudioso del romancero, sí que plantea algunas ideas que nos parece importante recuperar para comprender mejor la relación que mantuvo el autor de *Crimen* con el espacio insular y con la tradición literaria canaria:

El signo insular de Agustín Espinosa [1897-1939] constituye, junto a su aportación surrealista, lo más actual de este escritor. Espinosa nos dice en *Lancelot*, con palabras que nunca repetiremos lo suficiente, que «una tierra sin tradición fuerte, sin atmósfera poética, sufre la amenaza de un difumino total». Esta frase compendia su doble labor en el terreno insular: mirada hacia atrás en busca de una *tradición* viva, mirada hacia un *presente* que alumbren las luces solas de la poesía y el mito. Este programa poético lo va a llevar a efecto tanto en lo teórico como en lo práctico, indagando en la cultura insular del pasado y del presente y contribuyendo él mismo de modo esencial, en lo creativo, a esa cultura (Pérez Corrales 1982-1984: 102).

Nosotros entendemos que esa mirada al pasado «en busca de una *tradición* viva», como plantea Pérez Corrales, debe ser entendida de una forma bastante amplia y abierta. Corrales aplica su idea a la ampliamente conocida y citada conferencia «Sobre el signo de Viera» a la que ya hemos aludido aquí. En aquel trabajo, el autor tinerfeño «desvelaba el signo esencial del gran polígrafo canario y encomendaba a la cultura de las Islas dos altas misiones: la indagación lírica en lo propio y la zambullida perenne en lo universal» (Pérez Corrales 1982-1984: 103).

¿Cómo logra Espinosa ser también partícipe de esas dos grandes misiones que encomienda a la cultura canaria? Pues lo hace de muchas formas que entroncan, a su vez, con el valor universal de su obra a través del teatro, de la pintura o del cine. A estos aspectos señalados debería sumarse también la relación existente entre esta idea de la doble misión cultural de las Islas y la labor de Espinosa como recolector y estudioso del romancero, relación que constituye probablemente la idea más importante que hemos tratado de presentar en este trabajo. Como consecuencia, este planteamiento que estamos realizando solamente podría tener sentido si lo leemos en el marco de lo propuesto por Pérez Corrales, quien entiende que

Espinosa cree en un arte y en un alma insulares, en una «definición propia» y en una «personalidad canaria». Pero piensa que no es por la Historia, sino por la Geografía, como se llegará al «corazón» de lo insular. [...] Espinosa clavó lo insular en lo universal por medio de la reflexión poética sobre el paisaje y, a veces, sus gentes. Del paisaje destacó elementos esenciales –le interesa lo esencial y no lo anecdótico–, el mar, la luz –claridad atlántica inconfundible–, la tierra –la isla–, el cielo, el clima (Pérez Corrales 1982-1984: 105).



En este sentido, hemos visto que normalmente son los elementos propios del espacio insular los que el autor destaca en sus aproximaciones al romancero canario. Así, a través de la esencia del paisaje canario y de sus gentes, lo insular pasa a formar parte de lo universal, como universal es también el romancero.

Por otro lado, todos podemos estar de acuerdo en la idea de que ser pionero no es tarea fácil y frecuentemente la inexperiencia propia del que comienza a abrir camino en una selva inhóspita puede acarrear numerosas críticas, como las que Maximiano Trapero le dedica a Espinosa a finales de los ochenta en el artículo al que ya hemos aludido aquí, cuando apunta que «los comentarios e ideas de Agustín Espinosa sobre el romancero tradicional participan de la provisionalidad que los albores de todo conocimiento conllevan» (1987-1988: 439). En este sentido, debemos decir que, pese a reconocer que Espinosa fue el primer investigador del romancero en nuestras Islas, Maximiano Trapero observa diferentes fallos en sus planteamientos que vendrían a sumarse a la crítica que realiza a su obsesión por localizar solamente romances dotados de un fuerte componente canario. En primer lugar, Trapero señala que «el “cuerpo” teórico de Agustín Espinosa sobre el romancero de Canarias es muy breve» (1987-1988: 438). Asimismo, considera que «se nota [...] el desconocimiento de la literatura [crítica, análisis y teoría literaria] sobre el romancero oral que ya por entonces empezaba a ser importante» (Trapero 1987-1988: 439).

Sin embargo, no queremos dar aquí una visión parcial de lo planteado por Trapero, pues no todo lo que dice de Espinosa es negativo. En este sentido, aunque la opinión de Trapero acerca de los orígenes de la recolección de romances en nuestras Islas coincide en lo fundamental con la de Diego Catalán, sí que deberíamos preguntarnos cuál es la principal diferencia entre los protorrecolectores de romances y nuestro Agustín Espinosa para comprender por qué fue tan importante su labor. Pues bien, en primer lugar conviene señalar que, al contrario que aquellos que antes que él habían estado interesados de alguna forma en la recopilación de romances que había promovido Menéndez Pidal,

Agustín Espinosa partía de unas condiciones profesionales que mejoraban notablemente las de sus predecesores en el momento de enfrentarse al fenómeno del romancero tradicional. Su doble condición de creador y de profesor de literatura le proporcionaban las herramientas idóneas para ser el investigador que necesitaba el romancero de Canarias (Trapero 1987-1988: 433).

Todo esto implica que «destacan, por lo ajustadas y ciertas que son, otras muchas observaciones e intuiciones sobre el romancero canario y sobre el romancero en general. Y es digno de destacar también el rigor “científico” con que se enfrenta al estudio de los textos orales recogidos» (Trapero 1987-1988: 439). ¿Por qué habla Trapero de ese rigor «científico»? Aquí encontramos uno de los aspectos más llamativos de la labor de Espinosa como recopilador del romancero, pues «los romances los transcribe siempre en versos octosílabos [...] teniendo siempre un exquisito cuidado por reproducir con toda fidelidad lo oído, intentando una casi transcripción fonética y señalando con precisión los diálogos de los personajes» (Trapero 1987-1988: 439-440). Este hecho entronca, una vez más, con la puesta en valor de lo canario dado que el autor de *Crimen* se preocupa también por trasladar al papel las carac-



terísticas propias del habla canaria con las que se encontró durante su labor como recolector, aspecto digno de mención y valoración. En este sentido, Espinosa se interesa por la poesía propia del romancero tradicional, distinguiéndolo claramente del romancero nuevo de autor conocido y elaborado a imitación de la vertiente popular²¹.

Por último, nunca debemos olvidar que Agustín Espinosa solamente da los primeros pasos:

Espinosa inicia su prospección en el pasado isleño antes que nadie, con su tesis sobre el tan olvidado como relevante Clavijo y Fajardo, en 1924, y con su pesquisa de romances. Esta última labor [...] fue considerada por su generación –Juan Manuel Trujillo, Eduardo Westerdahl, Ernesto Pestana, Gutiérrez Albelo, Valbuena Prat– como absolutamente capital (Pérez Corrales 1986 I: 361).

Después de él surgirán otros importantes investigadores del romancero canario, en mejores circunstancias, pues «el clima cultural necesario, para sacar de su vida latente al romancero de las Islas Canarias, sólo llegó a formarse con la introducción de la especialidad de Filología Española en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Laguna» (Catalán 1969a: 43). Nos referimos a nombres como los de Juan Régulo Pérez (versiones de Garafía y Mazo, en La Palma), Violeta A. Rodríguez (versiones de San Miguel y Fasnia, en Tenerife), Sebastián Sosa (Agaete y La Lechucilla, en Gran Canaria, además de otros lugares del Archipiélago), Isabel Ascanio (versiones de Agulo, en La Gomera), Francisco Tarajano (Agüimes, en Gran Canaria), María Jesús López de Vergara y Mercedes Morales (en Tenerife) (Catalán 1969a: 43-44), todos ellos figuras que merecen también nuestro respeto y reconocimiento por su labor como recolectores del romancero canario.

4. CONCLUSIONES

La literatura de transmisión oral es una de las piezas más importantes de nuestra tradición literaria, aunque muchas veces sea ignorada y, como consecuencia, olvidada dentro de la Historia de la literatura. Por tanto, entendemos que es nuestro deber reconocer la labor de aquellos que se han preocupado por mantener viva la literatura oral en diferentes ámbitos. En este sentido, son muchos los nombres que deberíamos mencionar dentro de nuestras Islas y, en general, en el mundo hispánico, pues sería necesario englobar tanto a quienes lo han hecho en el pasado como quienes continúan trabajando duramente a día de hoy para salvaguardar nuestras señas de identidad.

²¹ En palabras de Maximiano Trapero, Espinosa «supo caracterizar desde el principio la esencia de la poesía verdaderamente popular y tradicional del romancero, en contraste con la poesía pseudopopular de los romances de autor individual que, a imitación de los tradicionales, abundan tanto en las literaturas locales de todas las regiones» (1987-1988: 440).



Sin embargo, consideramos que de entre todos ellos no podemos olvidar nunca a los pioneros, pues ellos abrieron un camino que después muchos han seguido, probablemente con más medios y más éxito, pero siempre ha hecho falta que una persona diese ese primer paso, que marcara la senda. Por tanto, en Canarias, el pionero en el estudio del romancero fue Agustín Espinosa y, sin desmerecer el fantástico trabajo que otros han hecho después, como por ejemplo el estudio del romancero tradicional de La Palma (1948-151) llevado a cabo por José Pérez Vidal o los trabajos de Maximiano Trapero, el hecho de haber sido pionero en este campo es algo que nadie puede negarle a nuestro autor. En consecuencia, podemos decir que, a través de sus pesquisas, Espinosa emprende la «búsqueda de una tradición poética viva» (Pérez Corrales 1986a: 13), situando al romancero canario como un primer momento de la tradición literaria insular (Pérez Corrales 1986a: 363).

El romancero, esa «linfa que nutre, sin agotarse nunca, toda la literatura española», como lo definió Jean Canavaggio (1994: 46) en su conocidísima y ampliamente citada *Historia de la literatura española*, se convierte para Espinosa en una suerte de elemento que le permite, o al menos así lo entiende él, abarcar tanto «la indagación lírica en lo propio» como «la zambullida perenne en lo universal», palabras de Pérez Corrales que ya hemos señalado aquí. En esos romances que reúne, Espinosa cree ver las características propias de un espacio insular, pero esto no implica necesariamente negar que el romancero forme parte de una tradición hispánica que sobrepasa fronteras insulares, regionales y nacionales²². En este sentido, somos conscientes de que tenemos que acercarnos al romancero canario situándolo en el marco de la tradición hispánica, estableciendo relaciones entre las diferentes versiones de un mismo romance. Y sí, es cierto que Espinosa se preocupa por el romancero por lo que ve de insular en él, pero no por ello su labor es menos importante, pues consideramos que precisamente ahí reside su valor universal. Espinosa realiza su recopilación de romances en un momento clave para la consolidación de la literatura canaria, en un momento en el que los autores se preocupan por defender la existencia de una tradición literaria propia, motivo que explica a la perfección por qué Espinosa se interesa por la recolección de romances.

Y precisamente ese valor regional y, al mismo tiempo, universal, que Espinosa otorga al romancero, aunque tal vez lo haga prácticamente sin tener conciencia de ello, es un valor que podemos extrapolar también a la figura del propio Espinosa, bajo cuyo signo continuamos aún hoy, porque nadie es capaz de condensar tan bien en su figura lo insular y lo universal, haciendo que nuestras Islas se proyecten en un espacio mucho más amplio y generando también un diálogo que logra que del verso más pequeño se construya el romance más extenso. Queda pendiente, por tanto,

²² Como muy bien ha señalado Maximiano Trapero, «una correcta interpretación de un romance tradicional no puede contenerse con el estudio particular de un texto aislado, debe ponerlo en comparación y contraste con las otras versiones que de ese mismo romance la tradición ha desperdigado por mil sitios, entendiendo que cada texto es, efectivamente, producto singular de un lugar, pero a la vez fruto variante de un árbol de innumerables ramas» (1987-1988: 441).



una investigación que profundice en los ecos que este pionero estudio del romancero tuvo en la producción literaria de Agustín Espinosa.

RECIBIDO: septiembre de 2020; ACEPTADO: noviembre de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- ARMAS AYALA, Alfonso (1960): *Espinosa, cazador de mitos*, Puerto de la Cruz: Instituto de Estudios Hispánicos.
- BECERRA BOLAÑOS, Antonio (2000): «Apuntes para una teoría de la tradición de la vanguardia canaria», en Antonio Becerra Bolaños y Domingo Fernández Agis (coords.), *La cultura vanguardista en Canarias: Reflexiones sobre la obra de Agustín Espinosa*, Granada: Proyecto Sur Ediciones, 89-105.
- CANAVAGGIO, Jean (1994): *Historia de la literatura española. Tomo II: el siglo XVI*, edición española a cargo de Rosa Navarro Durán), Barcelona: Ariel.
- CATALÁN, Diego (ed.) (1969a): *La flor de la marañuela. Romancero General de las Islas Canarias, I*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal.
- CATALÁN, Diego (ed.) (1969b): *La flor de la marañuela. Romancero General de las Islas Canarias, II*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal.
- ESPINOSA, Agustín (1980): *Agustín Espinosa: textos (1927-1936)*, edición de Alfonso Armas Ayala y Miguel Pérez Corrales, Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura.
- ESPINOSA, Agustín (1988): *Lancelot, 28^o-7^o [Guía integral de una isla atlántica]*, edición de Nilo Palenzuela, Santa Cruz de Tenerife: Editorial Interinsular Canaria.
- GAVIÑO DE FRANCHY, Carlos (ed.) (2009): *Agustín Espinosa: a los setenta años de su muerte. 1939-2009*, Canarias: Gobierno de Canarias.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1904): «El romancero español y las Canarias», en Diego Catalán (ed.) (1969), *La flor de la marañuela. Romancero General de las Islas Canarias, I*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 15-18.
- PADORNO, Eugenio (2000): «Una reflexión sobre el signo cultural canario: Viera y Espinosa», en Antonio Becerra Bolaños y Domingo Fernández Agis (coords.), *La cultura vanguardista en Canarias: Reflexiones sobre la obra de Agustín Espinosa*, Granada: Proyecto Sur Ediciones, 13-25.
- PALENZUELA, Nilo (2006): «Agustín Espinosa y el mito. Un ejercicio hermenéutico», en *Encrucijadas de un insulario*, Tenerife: Idea, 117-155.
- PÉREZ CORRALES, Miguel (1986a): *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño, tomo I*, Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PÉREZ CORRALES, Miguel (1986b): *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño, tomo II*, Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PÉREZ CORRALES, Miguel (1982-1984): «La conciencia de lo canario en Agustín Espinosa», *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios* n.º 28-29, 102-105.
- PÉREZ MINIK, Domingo (2018): *Facción española surrealista de Tenerife*, edición crítica de Roberto García de Mesa, Tenerife: Idea.
- RODRÍGUEZ ESPINOSA, Margarita (2009): «Cosas de tócame Roque», en Carlos Gaviño de Franchy (ed.), *Agustín Espinosa: a los setenta años de su muerte. 1939-2009*, Canarias: Gobierno de Canarias, 71-73.
- TRAPERO, Maximiano (1987-1988): «Agustín Espinosa, primer investigador del romancero canario», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 6-7: 431-456.



A PROPÓSITO DE *MEDIA HORA JUGANDO A LOS DADOS*

Isidro Hernández Gutiérrez
Tenerife Espacio de las Artes (TEA)

RESUMEN

Media hora jugando a los dados fue escrito por Agustín Espinosa como contribución a la vida, signo y obra del pintor José Jorge Oramas (Las Palmas de Gran Canaria, 1911-1935), de la Escuela Luján Pérez. Se trata de uno de los textos vanguardistas en lengua española por excelencia, en el que se celebra el alcance y trascendencia de la obra del pintor grancanario.

PALABRAS CLAVE: vanguardia, pintura, poesía, nueva figuración, arte.

ON *MEDIA HORA JUGANDO A LOS DADOS*

ABSTRACT

Media hora jugando a los dados was written by Agustín Espinosa as a contribution to the life, sign and work of the painter José Jorge Oramas (Las Palmas de Gran Canaria, 1911-1935), from the Luján Pérez School. It is one of the avant-garde texts in the Spanish language par excellence, in which the scope and significance of the work of the painter from Gran Canaria is celebrated.

KEYWORDS: avant-garde, painting, poetry, new figuration, art.



Media hora jugando a los dados se sitúa en un lugar de excepción dentro del marco de la trayectoria de la vanguardia canaria. Agustín Espinosa escoge este lema de signo lúdico para su conferencia dictada en el Círculo Mercantil de Las Palmas de Gran Canaria el día 20 de abril de 1933, como contribución a la vida, signo y obra del pintor José Jorge Oramas (Las Palmas de Gran Canaria, 1911-1935). El texto se nutre, en verdad, de un artículo más breve escrito a manera de presentación del pintor, y publicado por Espinosa en el *Diario de Las Palmas* el 13 de abril de 1933 bajo el lema «La trágica orfandad de J. Jorge Oramas», dentro del epígrafe *Mártires del insularismo*. Se trata de un texto crucial en el contexto de la aventura de la generación de vanguardia, escrito por el que, acaso, sea el autor más relevante de aquella irrepetible pléyade. No es solo una presentación o recensión crítica de la obra del pintor grancañario. Muy al contrario, nos encontramos ante un texto de celebración de uno de los protagonistas de aquella hora, y ejemplifica a la perfección el sentimiento o la voluntad de afirmación generacional –joven y entusiasta– de la que participan los vanguardistas canarios. En efecto, la escritura del autor de *Media hora jugando a los dados* da buena cuenta de su compromiso con el proyecto de vanguardia –Espinosa *était homme de fidélité*– que persigue el anhelo de una nueva interpretación, creativa, de la cultura.

José Jorge Oramas nace el 9 de noviembre de 1911 en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, en el seno de una familia humilde del Puerto de la Luz. Queda huérfano por la muerte de su madre, fallecida de tuberculosis. Ingresa en la Escuela Luján Pérez en 1929¹, a la edad de dieciocho años, y en ese mismo año exhibe varias obras en la *I Exposición colectiva de alumnos*. Poco después, en mayo de 1930, una selección de aquella muestra viaja a Santa Cruz de Tenerife para ser exhibida en las salas del Círculo de Bellas Artes, en cuya presentación intervienen los escritores Ernesto Pestana Nóbrega y Pedro García Cabrera, y donde este último lee su conocido ensayo «El hombre en función del paisaje». En 1932 el pintor cae enfermo y es recluido en una habitación del último piso del Hospital San Martín, situado en la parte alta del casco urbano de Vegueta, desde cuya ventana el joven aprendiz de pintor observa las laderas del risco de San Nicolás y traslada al lienzo sus vivos colores. Pinta con unos cuantos pigmentos suministrados por los médicos del hospital. Expone por vez primera de forma individual en 1933 en el Círculo Mercantil de Las Palmas, en donde Agustín Espinosa dicta su subversiva conferencia. El pintor se encontraba gravemente enfermo. Permanece en el hospital hasta 1934, momento en el que empeora y lo trasladan al psiquiátrico de Tafira, bajo el cuidado del doctor Rafael O'Shanahan. Muere el 12 de septiembre de 1935, a la edad de veinticuatro años.

Llama nuestra atención la claridad con la que Agustín Espinosa señala la importancia y trascendencia de la pintura, antirretórica y autodidacta, desarrollada por Jorge Oramas desde su humilde cuarto de tuberculoso, con la precariedad de

¹ Sobre la Escuela Luján Pérez, véase el ensayo de Pilar Carreño Corbella «La Escuela Luján Pérez en su época dorada», VV. AA. (1992).



medios y la pobreza que siempre lo acompañó en su corta vida. Sorprende, sí, el acierto de Agustín Espinosa al fijar su mirada crítica sobre aquella pintura primitiva; y sorprende también la militancia con la que elogia la impronta del pintor grancanario, a quien denomina «el gran intuitivo» (Espinosa 1933: 8), y a quien poco después Ramón Fera atribuiría –en su ensayo de interpretación crítica *Signos de arte y literatura* (1936)– «la más fina objetivación del paisaje insular» (Fera, 1936: 72). El tiempo ha acabado por darles la razón: al cabo de los años, la obra de Jorge Oramas goza, como pocas, de una amplia fortuna crítica en el contexto de la pintura canaria del siglo xx. Su obra continúa despertando, hoy por hoy, múltiples adhesiones. Resulta innegable el alcance y la influencia lograda por la obra de un pintor cuya trayectoria abarca tan solo seis años –desde el ingreso del artista en la Escuela Luján Pérez, en 1929, hasta su temprano fallecimiento, en 1935–, y con una producción escasa compuesta por algo más de medio centenar de lienzos.

La pintura oramasiana ejecuta una lectura insularista de los postulados del arte europeo del momento, que tiene en la *neofiguración* una de sus vertientes más relevantes. Al igual que en el caso de las corrientes de vanguardia surgidas en España a finales de la década de los años veinte, el conocimiento de las tesis del teórico alemán Franz Roh, quien aborda los problemas de la pintura europea del primer cuarto de siglo, fue determinante para el impulso de renovación que estaba forjándose en la pintura canaria de aquella hora. En efecto, para la Escuela-Taller Luján Pérez, de vocación antiacadémica y autodidacta, y que aplicó el método impresionista de la pintura al aire libre en los paisajes y las medianías insulares, el conocimiento de las ideas de Franz Roh en su ensayo *El realismo mágico. Post-expressionismo* (1925) propició un cambio radical. El libro del teórico alemán –traducido al español en 1927 por Fernando Vela para la *Revista de Occidente*– adquirió el carácter de auténtico manual para los alumnos de la escuela, pues, tal y como confiesa el artista Felo Monzón, se estudiaban las láminas reproducidas en el libro con mucho detenimiento, hasta el punto de convertirse en una referencia capital para los alumnos más aventajados.

Se ha subrayado muchas veces que el grupo de escritores y artistas de la vanguardia canaria exhibe una actitud que celebra, con total adhesión y complicidad, sin ambages, cualquier manifestación de *lo nuevo*, participando de la expresión de un deseo compartido de reinvencción de la cultura y del paisaje, y dando sentido a las islas en tanto que lugar desde el que se ejerce esa reflexión. Existe, por lo tanto, un proyecto plural que persigue reconocer los signos propios del espacio geográfico y de la cultura desde donde Canarias se incorporara a la modernidad europea. Es, en este contexto, y no otro –en este enclave de signo epifánico–, donde hay que situar al Agustín Espinosa de *Media hora jugando a los dados* y su acercamiento a la obra de Jorge Oramas: la pintura del alumno de la Escuela Luján Pérez ejemplifica el encuentro entre los signos propios de la insularidad y la puesta en práctica de la lección moderna denominada *nueva figuración* o *nueva objetividad*. Y es que la de Jorge Oramas se inscribe en la tradición de la mejor pintura metafísica europea, cuya fuente de inspiración no es otra que la realidad sencilla, humilde y pobre de los objetos cotidianos y paisajes circundantes: unas piteras, unas rocas en el camino, unas casas canarias. Sus paisajes, naturalezas muertas y retratos se muestran, aquí, here-





deros del postexpresionismo de entreguerras; esto es, hijos del realismo, de aquella mágica racionalidad que alentaba a los pintores europeos de la denominada *rappel à l'ordre*. Hay en su obra una preferencia por las formas clásicas y por un mundo ordenado que, en su caso, encuentra pleno sentido en el tratamiento de la luz y del color.

Los protagonistas del capítulo de excepción que cristaliza en la vanguardia canaria exploran un camino que deja atrás los discursos del regionalismo al uso y del tipismo pintoresco de provincias, en un intento de abrirse hacia una construcción cultural forjada *desde* las Islas. La comprensión de este compromiso —la asimilación de lo propio y el salto hacia lo moderno— implica un ejercicio de autoconciencia que se fragua a partir de lo que el mismo Agustín Espinosa denomina «la generación literaria que amanece en Canarias con *La Rosa de los Vientos*»², revista de vanguardia cuya primera entrega aparecía en abril de 1927 de la mano del mismo Agustín Espinosa, Ernesto Pestana Nóbrega y Juan Manuel Trujillo. Con el inicio de *La Rosa de los Vientos* venía a cristalizar el primer gran proyecto, con objetivos conscientes y precisos, de la vanguardia canaria. Acompañaron a los escritores de *La rosa* en aquella hazaña otro grupo de jóvenes escritores —Eduardo Westerdahl y Domingo Pérez Minik; Pedro García Cabrera y Emeterio Gutiérrez Albelo— que desde las páginas literarias del diario tinerfeño *La Prensa*, al igual que desde la revista miscelánea *Hespérides* —cuya primera entrega se remonta a 1925—, contribuyen al debate sobre la consecución de un espacio propio de creación. Las tesis de unos y de otros confluirían pronto dentro de los márgenes, convergentes, que planteó la revista internacional de cultura *Gaceta de Arte* (1932-1936). No es lugar, aquí, para extendernos sobre la historia de aquella aventura, pues se ha abordado ya en otras muchas ocasiones, desde que el profesor José Miguel Pérez Corrales publicara su *Cuaderno de Bitácora de la Vanguardia Insular*, en seis entregas ofrecidas entre julio y octubre de 1981 en las páginas de *Jornada Literaria*, suplemento cultural del diario *La Jornada Deportiva* de Santa Cruz de Tenerife³.

En esa corriente de desapego vanguardista hacia las manifestaciones del tipismo más rancio y del costumbrismo; esto es, hacia las *formas regionales adulteradas* de las que hablaría Pedro García Cabrera en sus escritos, hay que entender la reivindicación del joven pintor grancanario que realiza Agustín Espinosa en su conferencia dictada en beneficio de la pintura oramasiana. Pero también en la defensa y apuesta por cierto espíritu autodidacta de aprendizaje, en contraposición a la tradicional rutina académica, una de las premisas centrales propugnadas por la

² La cita de Espinosa es conocida. Puede consultarse en su texto «Poesía atlántica. EGA: CDLP. 1930», *Heraldo de Madrid*, 2 de abril de 1931. También puede consultarse en Espinosa 1980.

³ Este trabajo sirvió de guía para trazar la trayectoria de la vanguardia en Canarias entre 1926 y 1936, partiendo, como el mismo autor explica, de un material casi desconocido hasta la fecha, y ha servido de impulso para otras muchas publicaciones que han aparecido entre ese mismo año y, prácticamente, el día de hoy. Pueden consultarse las entregas 31, 34, 36, 38, 44, y 46 de dicho suplemento, aparecidas los días 4 y 25 de julio, 8 y 22 de agosto, 3 y 17 de octubre de 1981. Véase también *Entre islas anda el juego (Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1926)*, en la Colección Edad de Oro, dirigida por Emmanuel Guigon y Ana Isabel Herce para el Museo de Teruel, Teruel, 1999.



Cubierta de *Media hora jugando a los dados* (1933).

Escuela Luján Pérez y puestas en práctica entre sus alumnos. De ahí, tal vez, que el autor dedique *Media hora jugando a los dados* a Fray Lesco —seudónimo del escritor Domingo Doreste, director de la Escuela desde 1918—, que cuenta para el proyecto docente con las lecciones impartidas por el arquitecto Enrique García Cañas y por los pintores Nicolás Massieu y Juan Carló. Se entiende, así, que Agustín Espinosa ponga en práctica el libre juego de una escritura desasida totalmente de cualquier amarre, y siga una estrategia lúdica similar a la hora de abordar su texto de celebración de la obra del pintor. Lejos, muy lejos, ha quedado la recensión convencional al uso y el estilo académico.

Para todos, he comprado yo una caja de dados. He comprado, también, para todos, un cubilete, donde se geste cada sorpresa y madure. Vamos a jugar esta tarde un rato a los dados. Perdonad, señoras y señores, que sea yo solo el cubiletero y vosotros los que ganéis o perdáis (Espinosa 1933: 12).

El texto de la conferencia sería publicado por su autor en el mes de julio de 1933, con un dibujo en la cubierta realizado por Felo Mozón: un cubilete y un par de dados sobre un tablero de damas, a la manera de acompañamiento al nombre del autor y al título del cuaderno. Nos encontramos ante una escritura que no señala,



sino que sugiere; esto es, que no analiza, determina y concluye, sino que dialoga y permanece próxima al alcance de la pintura que comenta. Una escritura antirrealista, que es más una prolongación y una amplificación del objeto reseñado que una disertación crítica. Una predisposición del lenguaje que amplifica lúdicamente aquello que es comentado y celebrado, y que viene a corroborar la afirmación de José Miguel Pérez Corrales cuando señala que en Agustín Espinosa apreciamos un constante fetichismo hacia *lo nuevo*. En efecto, su lenguaje parece celebrar cada cosa que nombra mientras da rienda suelta al impulso espontáneo de la imagen poética. Es en este mismo sentido en el que Fernando Castro Borrego afirma que *Media hora jugando a los dados* «constituye un ejemplo de comunión poética más que un ejercicio ortodoxo de crítica de artenueno» (Castro Borrego 1983: 62). Por supuesto, esta espontaneidad creadora, este instinto de juego lingüístico, no es una forma de comentario exclusiva de Espinosa, sino practicada por varios miembros del grupo de vanguardia, entre ellos, por Emeterio Gutiérrez Albelo, quien, no en vano, reseña para la prensa local varios de los textos publicados por sus compañeros de viaje en un mismo sentimiento de correspondencia y compromiso generacional.

El escritor Agustín Espinosa es uno de los que mejor escriben en España. Pocos como él conocen tan sabiamente su oficio; pocos, muy pocos, confeccionan tan limpias planas, tales caligráficos primores. Tiene –y de ahí la clave– un sombrero de profunda copa, de amplísimas alas, en donde deposita miles y miles de papeles con las más vividas y colgantes palabras. Agustín, con sus manos diminutas, delgadas, ágiles –manos de prestidigitador– saca (no dadaísticamente, no al azar; sino con lucidez, con deliberación y vigencia) los términos más precisos. La exactitud es su norma. La claridad, su original impulso⁴ (Gutiérrez Albelo 1935: 7).

Conviene señalar, a propósito de la escritura libre de Agustín Espinosa –en palabras del mismo Gutiérrez Albelo, *el barman insuperable de cocktails novísimos*–, que esta se inscribe dentro de lo que se ha llamado *poética veintisietista* o del *arte nuevo*, donde existe un continuo diálogo entre poesía y pintura. Se trata de una denominación que, lejos de reducirse estrictamente a un grupo de escritores concretos vinculados a la Generación del 27, sus premisas se expanden y se manifiestan a través de propuestas literarias y artísticas de espíritu habitualmente subversivo, ajenas a sentimentalismos e inmersas en un proceso de deshumanización artística. Así, como también sucede en el resto de España, los escritores de vanguardia trascienden con facilidad los estrechos márgenes de los géneros literarios, probablemente por causa de esa empatía generacional que contagió por igual a todos los lenguajes artísticos nuevos. Como en el caso de la escritura de Agustín Espinosa y *Media hora jugando a los dados*, parece imposible determinar dónde empieza el texto de presentación y dónde el poema; dónde el relato y dónde el género dramático. Más bien, el autor establece su propio género, acaso determinado por rasgos de estilo propios. En estos términos de convergencia o de porosidad interartística se expresa el crítico Eugenio

⁴ También recogido en *Poemas surrealistas y otros textos dispersos (1929-1936)*, 1988.

Carmona cuando aborda la naturaleza de la denominada *pintura del 27* como uno de los momentos cruciales del encuentro entre poetas y pintores. Carmona subraya el hecho de que, si bien el término que alude a esa generación solo servía, en un principio, como referencia para un determinado grupo de escritores, pronto se produce una amplificación del alcance del término *Generación del 27*, que pasa «de epígrafe compilador de grupo de creadores de tendencias estéticas más o menos cómplices o compartidas al espectro comprensivo de todo un espacio cultural español». Y subraya que, desde su origen, el concepto *Generación del 27* se expande en forma de *círculos concéntricos*, y al citarlo se alude a un espacio o universo de creación común a muchas disciplinas diversas, como el ensayo, la narrativa, el teatro, el pensamiento, el periodismo, el cine, la música o la fotografía. «Decir que un determinado creador pertenecía a la *Generación del 27* era decir que situó el primer espacio maduro y perdurable de su obra entre mediados de la década de 1920 y 1936», subraya, entendiendo que la producción cultural quedaba determinada por «un cierto número de claves o invariantes alusivas prácticamente todas al modo en que quedaba afrontado el encuentro con la modernidad madura [...]» (Carmona 2005: 10). En este ambiente estimulante de los años veinte y treinta, de espíritu optimista y deportivo, que reinventa a través de la creación lingüística o plástica el espacio cultural que le es propio, surgen obras excepcionales como lo son la pintura de José Jorge Oramas y, paralelamente a ella, *Media hora jugando a los dados*.

El texto de Agustín Espinosa es concebido como una obra independiente, poética y autónoma en sí misma. En cierto sentido, su lectura vuelve a retrotraernos a las palabras de Paul Dermée escogidas para abrir las páginas de *Lancelot, 28°-7°*, su *Guía integral de una isla atlántica*. Recordemos que en el primer número de la revista creacionista *Nord-Sud*, el poeta analiza la que él considera necesaria autonomía de la obra de arte basándose en un inusual parangón: «Crear una obra que viva fuera de sí, de su propia vida, y que esté situada en un cielo especial, como una isla en el horizonte» (Espinosa 1929: 5). La obra de arte, comparada así con la isla —al igual que una pintura de Jorge Oramas—, ha de caracterizarse por la autonomía, el desasimiento, la diferencia y la concentración; ha de confundirse con un espacio arquetípico y revelarse como un microcosmos.

Agustín Espinosa divide el texto de su conferencia en secciones que abren una ventana al carácter enigmático de una pintura que, aun considerando el corto espacio de tiempo con el que contó, no ha dejado de sorprendernos por la fascinante intensidad de sus misteriosas imágenes y su luminosidad de inquietante sosiego. Las sucesivas secciones en que se estructura el discurso de Agustín Espinosa fueron concebidas como si de un texto poético se tratara. Varios fragmentos lo estructuran de forma casi simétrica: una presentación y dos fragmentos iniciales —«La risa del mundo» y «Odio, amistad y un cofre encantado»—; cuatro secciones centrales —«La fiesta del alcohol», «La fiesta de la sangre», «La fiesta del hambre», «La fiesta de la crudeza»—. Y, finalmente, otras tres secciones de cierre: «Anunciación», «Pintar y hacer cuadros» y «La vida es sueño y el cubiletero imprudente». Según la crónica aportada por el artista Felo Monzón, compañero de Oramas en la Escuela Luján Pérez, el pintor, aunque se encontraba enfermo, pudo asistir a la presentación y escuchar las palabras surrealistas de Agustín Espinosa. Según su relato, el pintor «la



aceptó, pero sin expresar una opinión clara sobre ella, quizá por falta de seguridad, pero de lo que sí estoy seguro es que captó la importancia que le estaba dando a su obra, por ese estado de pureza esencial que le envolvía» (Jiménez Doreste 1987: 18). El lenguaje empleado por el escritor grancañario insiste en su componente trágico y, si es verdad que existen equivalencias y vasos comunicantes con *Crimen* (1934), también lo es que se alimenta de la inventiva desplegada en *Lancelot, 28°-27°*. De hecho, la conferencia de Agustín Espinosa retoma una de las imágenes diseminadas en la obra creacionista de 1929, en uno de cuyos capítulos el protagonista alegórico, Lancelot, juega a inventar la fundación de los municipios de Nazaret y Mozaga lanzando los dados de su cubilete sobre el tablero de la isla de Lanzarote y creando, de este modo, las casas blancas de la arquitectura tradicional sobre la tierra volcánica. Por estas y otras alusiones, como *Le cornet à dés* (1913), de Max Jacob, o la pintura cubista de Juan Gris y de Picasso, José Miguel Pérez Corrales descarta la total filiación *surrealista* del texto, puesto que «podemos decir que si *Crimen* mira hacia lo interior y *Lancelot* hacia lo exterior, *Media hora jugando a los dados* funde mirada subjetiva y mirada objetiva, y de ahí su peculiar situación entre dos luces» (Pérez Corrales 1986: 554). Con todo, el crítico subraya, en la reedición de los textos de Espinosa preparada para las ediciones de Insoladas en 2018, que «*Media hora jugando a lo dados* es –y creo que lo será hasta el fin de los tiempos– la conferencia más extraordinaria que se ha dado nunca en Canarias» (Espinosa 2018: 285).

En la introducción al texto el escritor explica la génesis de su conferencia y da cuenta del objetivo y la razón de la urgencia de su escritura: la necesidad de llamar la atención sobre el caso de Jorge Oramas, el infortunio de su vida y el alcance de su obra.

El caso de José Jorge Oramas era –y lo sigue siendo aún– un caso desnudo. Apremiaba una solución. Había que meter el hombro por él como quiera que fuese. Por humanidad. Por insularismo. Por fervor de hombres que vivimos cara a un mar que todo lo engulle y devora como los boicoteadores pájaros de la inventiva de Aristófanes. Había que salvar a un ágil muchacho a quien la vida se le revolvía de pronto haciendo su presa en lo que tenía ya empuje de garra. Era deber de ciudadanía proteger su sombra en el instante de la emboscada, gritarle: ¡¡eh!!; antes de que fuera demasiado tarde. Y parecía que todos nos habíamos puesto de acuerdo para pactar con el fantasma de la pesadilla, para abrazarnos en unanimidad canalesca, pueril, obtusa e irrisoria (Espinosa 1933, p. 6).

Llama la atención hasta qué punto Agustín Espinosa utiliza *Media hora jugando a los dados* para arremeter contra lo que el escritor considera pasividad y desidia de los habitantes de las islas para con su cultura, pues a todos hace partícipes de la trágica «orfandad» del pintor. El escritor nos habla de «una orfandad de la que toda Gran Canaria es responsable» (Espinosa 1933, p. 7) de modo que la figura del pintor cobra, aquí, una dimensión simbólica. Se trata de una «orfandad a la que todos le hemos arrojado, tú, oficinista, tú, bohemio, tú proletario, tú, escritor, tú, artista, tú político, tú, canario joven, maduro o viejo, tú, que sueñas para tu isla una suerte más ancha, que mezclas con tu fortuna la fortuna de ella» (Espinosa 1933, p. 7). El escritor parece anunciar la conocida sentencia que poco después expresaría Juan



Manuel Trujillo al sugerir que *Canarias se ignora e ignora que se ignora*, denunciando la laxitud de los habitantes de las Islas en la defensa de los signos de su propia cultura, y reclamando, de este modo, la necesidad de participar en la construcción de una *tradición* propia. Es, tal y como subraya Juan Manuel Bonet, un auténtico «alegato» o una «violenta diatriba»; es decir, un discurso que persigue denunciar y señalar de forma explícita y sin tapujos «la incapacidad del público y de las instituciones canarias para acoger lo nuevo, para acoger las voces verdaderamente originales» (Bonet 1992: 60).

Y es que Agustín Espinosa comprende la importancia de los logros de la pintura oramasiana; esto es, la síntesis que opera en aquella obra; la conjunción entre los valores de la neofiguración europea y la condición insular, manifestada en los signos de la naturaleza seca, sin colores, de las medianías insulares. El ensamblaje y el encuentro entre lo moderno y lo vernáculo que, al fin, se manifiesta de forma clara en la materialidad pictórica. En efecto, si bien los paisajes que Jorge Oramas traslada al pincel se alimentan del lugar y del tiempo que le tocara vivir, en su mirada llegan a convertirse en lo que el escritor Andrés Sánchez Robayna contempla como escenas esenciales; es decir, imágenes arquetípicas del paisaje insular reconocibles dentro del imaginario cultural y colectivo. La pintura de José Jorge Oramas —el pintor niño, el autodidacta, el aprendiz de barbero, el alumno de la Escuela Luján— traspasa el ámbito de su secreta orfandad para devenir pintura que nos concierne en tanto que sociedad y nos habla desde su eterno presente continuo. Así pues, en virtud de esa aspiración constructiva y de su calidad iluminante Jorge Oramas crea un imaginario pictórico que parece conducirnos hacia lo que el crítico llama «el ámbito de las imágenes primitivas e inconscientes» (Sánchez Robayna 2018: 23)⁵, acaso en el mismo sentido en el que, en sus ensayos de interpretación de un nuevo regionalismo, Pedro García Cabrera reivindicaba la necesidad de recuperar la esencia, las protoformas primitivas de los elementos de la naturaleza insular como elementos desde los que construir una cultura moderna.

Así, por ejemplo, en *Barrio de San Nicolás*, en *Aguadoras* —quizás uno de los cuadros más reproducidos, perteneciente a las colecciones del CAAM de Las Palmas de Gran Canaria—, o en *Rocas y pitas*, el pintor lleva al lienzo algunas de sus composiciones más representativas desde un punto de vista iconográfico. En esta última, el elemental agave, semioculto tras el enjambre de formas pétreas, y la abertura del camino bajo la sombra que proyectan las rocas, invita a traspasar el umbral de la realidad inmediata. El pintor ejecuta el dibujo de las formas marcándolas con una fuerte geometrización que, de alguna manera, viene a privilegiar la pintura frente a la realidad que se interpreta. La naturaleza es aquí reinventada en el espacio pictórico. El contraste entre la luz cenital de los espacios abiertos de las medianías insu-

⁵ Véase *Jorge Oramas o El tiempo suspendido*, un largo ensayo de reciente publicación dedicado al pintor José Jorge Oramas (1911-1935). Un pintor breve; o no tan breve, como viene a demostrar el ensayista a lo largo de los veintitrés capítulos que van desgranando, paso a paso, distintos aspectos de la obra del pintor grancanario.





Aguadoras (ca. 1932-1935).

Óleo sobre lienzo, 110 × 132 cm. Colección CAAM.

lares y las sombras que se proyectan –y que abren en el lienzo un pozo de nocturna y turbadora profundidad– provoca una imagen espectral, una imagen visionaria y metafísica de lo real. La pintura oramasiana practica un acentuado esquematismo, y en ella se recogen signos elementales de la naturaleza atlántica: formas ascensionales, verticales, como ocurre en esta composición de rocas y pitas, riscos y montañas, y en las que asistimos a un singular uso del lenguaje pictórico moderno que tanto nos recuerda a las cuentas y reflexiones de un joven Andrés de Lorenzo-Cáceres –protagonista, al igual que Espinosa y que el propio pintor, de la generación de la vanguardia canaria– al referirse al «paisaje espiritualizado» y «verticalmente lírico» (Lorezo-Cáceres 1990: 44), como uno de los signos característicos de la pintura –y de la poesía– de los creadores insulares de principios de los años veinte y treinta del pasado siglo⁶.

⁶ Para una comprensión de la estética poética y artística de la vanguardia canaria siempre hemos considerado imprescindible el volumen *Isla de promisión*, publicado en 1990 por el Instituto de Estudios Canarios en edición de Miguel Martínón.



Rocas y pitas (ca. 1932-1935).
Óleo sobre lienzo, 36 × 42 cm. Colección CAAM.

Con todo, si es cierto que la obra de Jorge Oramas forma parte de un modo peculiar de ver y de entender el mundo, dotando a la pintura de una sobreiluminación cromática sin precedentes, tal vez sea el óleo sobre lienzo *Dos figuras* la pieza que ejemplifica mejor esa tendencia hacia lo enigmático de la existencia. Hay, en esta obra, una preferencia por los volúmenes plenos y rotundos; esto es, por una solidez escultórica en las formas. El paisaje se pierde en lontananza por un camino de lomas y casas cúbicas, de pitas y chumberas. La luz y el color desbordante lo inunda todo. Y en el centro de este escenario eminentemente rural, mediante el impulso clásico de la nueva figuración, se erigen las dos protagonistas del lienzo, enormes, cual seres inanimados. ¿Una imagen que se proyecta en un espejo?, ¿el desdoblamiento de una única experiencia?

Agustín Espinosa llega muy lejos en su lectura de la obra del pintor grancañario, al sostener que «Oramas tiene como nadie ha tenido en Canarias el sentido de la luz y del color de nuestra naturaleza atlántica» (Espinosa 1933: 8). Una pintura que, en palabras de Espinosa, obedece tanto al instinto primario del autor como a su carácter mágico: «Tiene rellenas de colores de paisajes de su isla las manos. Tiene en cada dedo cien insularios paisajes que se le asoman a las yemas, afanosos de expresarse en plástica ternura, peregrinos de óleos quiméricos, de espectrales pinceles,





Dos campesinas o Dos figuras (ca. 1932-1935).
Óleo sobre lienzo, 36 × 42 cm. Colección CAAM.

de utópicas telas [...]» (Espinosa 1933: 18). Con todo, el texto le sirve a Espinosa de pretexto para realizar una creación totalmente libre que, por momentos, supera la obra referenciada y adquiere visos de escritura surreal que avanza en un sentido distinto al de aquella pintura, pues hay en su escritura «una presencia de lo gestual, de lo automático, que no está en la obra de Oramas, que es una obra medida, contenida, en la que la geometría cumple un papel siempre importante» (Bonet 1992: 70).

Media hora jugando a los dados inaugura el comentario de interpretación de la obra oramasiana; esto es, la tradición de exégesis interpretativas de una pintura que no ha dejado de depararnos, hasta nuestros días, diversas aproximaciones y monografías, las últimas de muy reciente aparición, como lo son *Jorge Oramas o El tiempo suspendido*, publicado en 2018 por Andrés Sánchez Robayna para Galaxia Gutenberg; o el ensayo del también poeta Fernando Gómez Aguilera, *Inocencia y herida: Jorge Oramas*, que ha aparecido en 2020 en la editorial madrileña Mercurio. Conviene subrayar, por tanto, el hecho de que la obra de José Jorge Oramas ocupa, hoy por hoy, un lugar de excepción en la historia de la pintura española de vanguardia del siglo xx, incluso a pesar de su tibia presencia en las grandes colecciones públicas de arte en España. Conviene recordar, en este sentido, las exposiciones producidas por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y el Centro Atlántico de

Arte Moderno (CAAM) en 2003, bajo el comisariado de Juan Manuel Bonet y con el significativo título de *José Jorge Oramas, metafísico solar*. A todo ello se suman así los trabajos aportados por Josefa Alicia Jiménez Doreste o los escritos sobre pintura canaria de Fernando Castro, quien denomina a José Jorge Oramas, refiriéndose a la pureza de su estilo, *el más raro de los pintores que las Islas han dado*. Por supuesto, a estos esfuerzos de interpretación de la obra de este pintor esencial en la tradición de la pintura canaria debemos añadir otras propuestas de contextualización, entre las que destacan las aportaciones siempre lúcidas del crítico de arte y literatura Nilo Palenzuela, o la contribución del también crítico y comisario Orlando Franco, quien en 2008 comisarió la exposición *Irradiaciones de Oramas*.

RECIBIDO: octubre de 2020; ACEPTADO: noviembre de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- BONET, Juan Manuel (1992): «*Oramas, pintor esencial*», en Andrés Sánchez Robayna (ed.), *Canarias: las vanguardias históricas*, Las Palmas de Gran Canaria: CAAM-Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- BONET, Juan Manuel (2003): *José Jorge Oramas, metafísico solar*, Madrid / Las Palmas de Gran Canaria: MNCARS / CAAM.
- CARMONA, Eugenio (2005): «Las poéticas del arte nuevo y los círculos concéntricos de la Generación del 27. 1926-1931», en Juan Pérez de Ayala y Guillermo de Osma (eds.), *La pintura del 27*, Madrid: Galería Guillermo de Osma.
- CASTRO BORREGO, Fernando (1983): «Modernistas brasileños y vanguardistas canarios: historia comparada de un fervor», *Syntaxis*, núm. 2, Santa Cruz de Tenerife.
- DELGADO, Félix (1933): «Media hora jugando a los dados», *Revista Azor*, 15 de julio, n.º x.
- ESPINOSA, Agustín (1929): *Lancelot, 28°-7°. Guía integral de una isla atlántica*, Madrid: ALFA.
- ESPINOSA, Agustín (1931): «Poesía atlántica. EGA: CDLP. 1930», *Heraldo de Madrid*, 2 de abril.
- ESPINOSA, Agustín (1933): *Media hora jugando a los dados*, Las Palmas de Gran Canaria.
- ESPINOSA, Agustín (1980): *Textos (1927-1936)*, edición de Alfonso de Armas Ayala y Miguel Pérez Corrales, Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura.
- ESPINOSA, Agustín (1987): *Media hora jugando a los dados*, 1933, Las Palmas de Gran Canaria [edición facsímil], Gobierno de Canarias.
- ESPINOSA, Agustín (1999): *Crimen. Media hora jugando a los dados* [Eugenio Padorno ed.], Zaragoza: Libros del Innombrable.
- ESPINOSA, Agustín, (2018): *Media hora jugando a los dados. Textos 1932-1933* [José Miguel Pérez Corrales ed.], Santa Cruz de Tenerife: Insoladas.
- FERIA, Ramón (1936): *Signos de arte y literatura*, Madrid: El Discreto.
- FRANCO, Orlando (2008): *Irradiaciones de Oramas*, Las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Canarias.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (2020): *Inocencia y herida: Jorge Oramas*, Madrid: Editorial Mercurio.
- GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio (1933): «Tres dados de Agustín Espinosa», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de agosto.
- GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio (1935): «Agustín Espinosa», *La Tarde*, 2 de abril.
- GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio (1988): *Poemas surrealistas y otros textos dispersos (1929-1936)*, recopilación e introducción de Andrés Sánchez Robayna, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- JIMÉNEZ DORESTE, Josefa Alicia (1987): *El pintor José Jorge Oramas (1911-1935)*, Santa Cruz de Tenerife: CajaCanarias.
- JIMÉNEZ DORESTE, Josefa Alicia (1991): *José Jorge Oramas*, Islas Canarias: Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias.
- LORENZO-CÁCERES, Andrés de (1990): *Isla de promisión*, edición, introducción y notas de Miguel Martínón, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- PALENZUELA, Nilo (2007): *Moradas del intérprete*, México: Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (1986): *Agustín espinosa, entre el mito y el sueño*, tomo II, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.



- PÉREZ CORRALES, José Miguel (1981): «Cuaderno de bitácora de la vanguardia insular I. 1926-1927», *Jornada Literaria*, Santa Cruz de Tenerife, 4 de julio.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (1999): *Entre islas anda el juego (Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1926)*, Teruel: Colección Edad de Oro, Museo de Teruel.
- ROH, Franz (1927): *Realismo mágico. Postexpresionismo*, Madrid: Revista de Occidente.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1980): «Signos de Jorge Oramas», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 5 de diciembre.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1988): *Poemas surrealistas y otros textos dispersos (1929-1936)*, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2018): *Jorge Oramas o El tiempo suspendido*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VV.AA. (1992): *Canarias: las vanguardias históricas*, Andrés Sánchez Robayna (ed.), Las Palmas de Gran Canaria: CAAM-Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- VV.AA. (1997): *Franz Roh y la pintura europea (1917-1936)*, Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM.
- VV.AA. (2003): *La Rosa de los Vientos (1927-1928)*, edición facsímil de Alejandro Krawietz, con un estudio crítico de Carlos Brito Díaz, Santa Cruz de Tenerife: CajaCanarias.
- VV.AA. (2005): *70 aniversario de la muerte de José Jorge Oramas (1911-1935)*, Boletín de la Casa-Museo Gutiérrez Albelo, Francisco León (ed.), Icod de los Vinos, Can Mayor, n.º XIV.
- WESTERDAHL, Eduardo (1933): «Agustín Espinosa. Media hora jugando a los dados», *Gaceta de Arte*, n.º XVIII, Santa Cruz de Tenerife.



REPENSANDO A ESPINOSA:
SU PAPEL EN LOS DEBATES SOBRE LA REIVINDICACIÓN
ESTÉTICA DEL CUBISMO Y LA PRODUCCIÓN PLÁSTICA
DE PICASSO EN EL CONTEXTO CULTURAL CANARIO
(1920-1930)*

Beatriz Martínez López
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

RESUMEN

El presente estudio pretende reflexionar en torno al papel que Agustín Espinosa jugó en la reivindicación del cubismo y de la figura de Pablo Ruiz Picasso durante el primer tercio del siglo xx español. Para ello se parte del análisis filológico e historiográfico de *Gaceta de Arte* de Tenerife, órgano de difusión de la renovación artístico-cultural en España. La interpretación picassiana de la revista tinerfeña bebe del discurso surrealista parisino, encabezado por André Breton, así como de una serie de precedentes literarios presentes en el ámbito insular ya en la década de 1920. Al profundizar en la obra de Espinosa es posible formular nuevos planteamientos relacionales entre las imágenes literarias del poeta canario y las dinámicas de creación y defensa del cubismo.

PALABRAS CLAVE: vanguardia canaria, cubismo, surrealismo, Agustín Espinosa, Picasso.

RETHINKING ESPINOSA: HIS ROLE IN THE DEBATES
ON THE AESTHETIC VINDICATION OF CUBISM AND PICASSO'S ART
IN THE CANARIAN CULTURAL CONTEXT (1920-1930)

ABSTRACT

This study aims to reflect on the role Agustín Espinosa played in the vindication of both Cubism and the figure of Pablo Ruiz Picasso during the first third of the Spanish 20th century. To this end, it starts from a philological and historiographical analysis of Tenerife *Gaceta de Arte*, vehicle of dissemination of the artistic and cultural renewal in Spain. In this sense, the Picassian discourse of the Tenerife magazine is based on the Parisian surrealist group, headed by André Breton, as well as on a series of literary precedents present in the Canary Islands in the 1920s. When deepening into Espinosa's work, it is possible to formulate new relational approaches between the literary images of the Canary poet and the Cubist dynamics, together with the defence of the movement.

KEYWORDS: Canary avant-garde, cubism, surrealism, Agustín Espinosa, Picasso.



1. UN NUEVO PARADIGMA: SITUACIÓN DEL PANORAMA ARTÍSTICO EN LA ESPAÑA PREBÉLICA

A ritmo desacompasado, aunque con una ambición similar, el panorama artístico español de las décadas previas al estallido de la guerra civil fue, al igual que había ocurrido en el ámbito europeo, objeto de numerosas transformaciones. La crítica artística, especialmente sensible a estos cambios a finales de los años veinte, adquirió un triple propósito que, en palabras de M.^a Isabel Cabrera, implicaba «el compromiso con la modernidad, lo europeo, lo internacional; [...] el compromiso con lo autóctono, la tradición y lo español, y [...] el compromiso del arte y la cultura con la política y la ideología» (Cabrera 2008: 289). Y es que política e ideología fueron dos de los parámetros que con mayor rapidez se afianzaron en el ámbito artístico-cultural de la Europa de posguerra.

La segunda mitad de la década de 1920 trajo consigo un enérgico impulso a la historiografía picassiana de refrendo español. El artista malagueño comenzaba a erigirse en Europa y Estados Unidos como referente de un nuevo lenguaje plástico, lo que motivó algunos cambios en el tono de la historiografía de su país natal. Así, al fervor de la crítica más progresista se unió el interés de las esferas oficiales, que advirtieron la idoneidad del imaginario picassiano para el desarrollo de una nueva identidad nacional. De este modo, la revalorización del arte y la cultura como herramientas políticas y de propaganda explicaba, en buena medida, el interés creciente por la adhesión de Picasso a las filas de la plástica contemporánea española.

Algunos autores apuntan a la exposición de Picasso en la parisina Galería Georges Petit, en 1932 (Matsuda 2002: 620), como detonante de una nueva óptica de aproximación al artista que hizo especial hincapié en su dimensión humana, y que permitió al público trascender su producción plástica y cuestionar, así, aspectos que dependían no tanto del personaje como de la persona. Se trataba de una suerte de desarrollo orgánico inserto en el proceso de mitificación picassiano que llegó a su culminación en los años treinta: incuestionable ya su reputación como artista, parecía que solo quedaba determinar cuál sería su consideración en términos humanos. No en vano autores como Eunice Lipton han denominado al análisis del contexto crítico francés de aquella década *The artist-hero arrives* (Lipton 1976: 236-343). El estudio de Lipton cobra especial sentido al ponerse en sintonía con las investigaciones de Natalia Bravo Ruiz, dedicadas al ámbito español. A pesar de la diferencia geográfica, ambos coinciden en que dicho período marcó el inicio del fenómeno Picasso, entendido este como la legitimación definitiva del «genio» del artista. Bravo Ruiz (2003: 181-185) suma a esta cuestión connotaciones privativas de la historiografía española, derivadas del fervor nacionalista y de la incapacidad crítica en la defini-

* Este trabajo es resultado de una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación (FPU19/03435) para realizar una tesis doctoral bajo la dirección de Miguel Cabañas Bravo e Isabel García García, y se inserta en el marco del Proyecto de Investigación I+D+i *Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio* (MICINN, AEI, ref. PID2019-109271GB-I00).



ción del conjunto de la producción pictórica picassiana, tendente a la compartimentación estanca de sus distintas etapas pictóricas.

1.1. NACIONALISMO VS. RENOVACIÓN: LA POLÉMICA SOBRE EL REGRESO DE PICASSO A ESPAÑA

Al margen de la naturaleza política o cultural de los anhelos de recuperación del malagueño, la fiebre Picasso se hizo plenamente efectiva en España a comienzos de la década de 1930. Hasta entonces, la etiqueta francesa que se había colgado al cuello del artista no pareció afectar las sensibilidades de la intelectualidad española. Es más, pocos fueron quienes realmente defendieron la genealogía del artista en pro de una crítica mayoritaria que veía en él al «verdugo de la pintura contemporánea» (Gómez de la Mata 1925: 23). De esta forma, los simpatizantes de Picasso reivindicaron la españolidad del artista y exigieron a la Administración la organización de una exposición antológica con la que dar a conocer su producción entre el público español. En palabras del crítico Sebastià Gasch (1930: 7), «España tiene una deuda de honor con Picasso. Confesémoslo con pena».

Así, la influencia creciente del artista a nivel mundial propició la movilización de un grupo de intelectuales vinculados a la revista *Cosmópolis* –entre ellos el duque de Alba, Mariano Benlliure, Juan de la Encina, José Francés, Eugenio D’Ors, Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala o el conde de Romanones– que, al estar próximo el cincuenta aniversario del artista, le instaron a regresar al país (Tusell 2017: 25–32). Rafael Marquina, director de la citada publicación, reafirmaba así su invitación: «Salvemos a Picasso de la triste fatalidad de ser consagrado en su patria después que para siempre haya cerrado los ojos» (Marquina 1930: 34). Resta decir que Picasso no acudió a la llamada, como tampoco lo hizo a la invitación oficial del Gobierno republicano tres años después, de cuya política expositiva se encargaba entonces Ricardo de Orueta, director general de Bellas Artes. Las gestiones, encargadas a Salvador de Madariaga, embajador de España en París, no dieron sus frutos y el Gobierno decretó definitivamente agotada su paciencia.

A tenor de lo expuesto se puede concluir que, en la breve horquilla de 1930 a 1933, los proyectos propuestos por la intelectualidad y la Administración española no hicieron otra cosa que deteriorar la ya exangüe relación entre Picasso y España. Proyectos que contaron, además, con una gran oposición desde el interior. Así, personajes como Ernesto Giménez Caballero o Guillermo de Torre ponían el grito en el cielo ante la hipocresía de aquellos que reclamaban la propiedad del artista¹. En este sentido, la defensa de Guillermo de Torre sí pareció encontrar un interés sincero en la recuperación artística española y, por ende, en la defensa a ultranza del arte nuevo. Tal circunstancia se vería años más tarde materializada en la articulación de la primera muestra antológica de Picasso en España, organizada por el grupo

¹ Véanse Torre 1933: 230–240 y Giménez Caballero 1931: 1–2.



de Amigos de las Artes Nuevas (ADLAN), y en la que el ultraísta jugó un importante papel. Semejante fue el caso de Eduardo Westerdahl, quien, años después, a propósito de la II Exposición Internacional del Surrealismo de Tenerife, recordaría la nefasta gestión de la República en su labor cultural, pues «algo notó (Picasso) en aquella invitación que defraudaba sus aspiraciones, o bien fuera la frialdad o falta de competencia de la crítica» (Westerdahl 1935: 1). No era la primera vez que el autor tinerfeño reivindicaba la necesidad de reconocer en Picasso al promotor de un nuevo lenguaje plástico. Para ello contó con la importante labor de difusión cultural de *Gaceta de Arte* de Tenerife. Considerada por la historiografía como baluarte de la renovación cultural en España, así como en el ámbito internacional, destacó, entre otras, por su «fe profunda y arraigada en las nuevas ideas estéticas como factor decisivo en el cambio social» (Castro Borrego 1978: 161).

2. BALUARTE DE LA REGENERACIÓN CULTURAL EN ESPAÑA: CANARIAS Y LA DEFENSA DEL ARTE NUEVO

Pese a la manifiesta miopía cultural que los sucesivos gobiernos españoles de las primeras décadas del siglo xx mostraron hacia la renovación artística del país, existieron iniciativas privadas que allanaron el terreno y participaron activamente del despegue cultural de la década de 1930. Desde *Revista de Occidente* a *Diablo Mundo*, de Corpus Barga, pasando por *La Gaceta Literaria*, *Octubre*, *AC* o *Arte*, órgano de difusión de la SAI (Sociedad de Artistas Ibéricos) –promotora de numerosas exposiciones de arte contemporáneo español, tanto dentro como fuera de sus fronteras–, los esfuerzos de un reducido sector, vinculado generalmente a las dos capitales artísticas del momento –Madrid y Barcelona–, fueron decisivos en la lucha por la regeneración cultural del país (Bonet 1997: 259-265). En febrero de 1932 Tenerife se sumaba a la revolución con la publicación del primer número de *Gaceta de Arte* (*GA*), al resituarse al archipiélago en la escena artística desarrollada tanto en la península como en el contexto internacional. Fruto de una visión abierta e imparcial, la publicación se caracterizó por su arriesgada apuesta y defensa de lo autóctono, y demostró su capacidad de simbiosis con las propuestas internacionales más transgresoras: «gaceta de arte [...] cumplirá en la isla, en la nación, en Europa [sic.], la hora universal de la cultura» (*Gaceta de Arte* 1932: 1).

2.1. PICASSO VISTO DESDE CANARIAS: LECTURAS DE *GACETA DE ARTE*

Una de las novedades planteadas por *GA* fue su extensa profundización teórica en la producción de artistas vinculados a la plástica internacional, tales como George Grosz, Paul Klee, Constantin Brancusi, Hans Arp, Wassily Kandinsky o Pablo Picasso. En este sentido, la publicación isleña fue sujeto de una significativa aportación conceptual a la crítica picassiana, que superó la atávica metodología formalista, aunque mantuvo la idea romántica del genio, patente en la defensa del anti-intelectualismo e individualismo presentes en el proceso creativo del artista (Bravo



Ruiz 2003: 202-208). Al analizar el contenido de los treinta y ocho ejemplares que conforman la revista, salpicados todos ellos por citas a Picasso de extensión variable, se han determinado diferentes procedimientos de aproximación metodológica a su obra: por un lado, desde la reivindicación y la defensa tanto de su ideario como de su producción, especialmente evidente en los dos monográficos del artista²; por otro lado, desde la óptica del prisma surrealista, presente en múltiples exégesis de su obra, así como en las connotaciones implícitas en las imágenes que acompañan algunos de los textos³.

En agosto de 1932, *GA* dedicaba su séptimo número a Picasso con motivo de la retrospectiva anteriormente citada en la Galería Georges Petit, a la sazón espacio expositivo por antonomasia del grupo surrealista parisino. Asimismo, la fecha de publicación coincidía con la también mencionada polémica en torno al retorno del artista a España, liquidada con el desengaño del Gobierno ante las repetidas negativas del malagueño. En palabras de Óscar Pestana (1932: 1): «El recuerdo que (Picasso) guarda de España es un toro sucio que lo cornea en las noches de pesadilla». Un recuerdo que culminó con la consabida celebración de la exitosa Segunda Exposición Internacional del Surrealismo de 1935, cuya instrumentalización sirvió para que el grupo tinerfeño recriminara la negligencia gubernamental. De vuelta al verano de 1932, fueron Óscar Pestana, Domingo López Torres, André Salmon o Henri Mahaut algunos de los nombres que participaron en el primer monográfico que el país dedicaba al malagueño. Así, aquel homenaje en papel sirvió como piedra de toque para las nuevas dinámicas interpretativas de la obra de Picasso, hasta entonces entendida como contradictoria y, en consecuencia, errática, y analizada en base a períodos estancos que eludían el organicismo y continuidad inherentes a su producción. Eduardo Westerdahl fue uno de los críticos españoles que con mayor profusión abrazaron la tan picassiana convivencia de opuestos:

En toda su obra no se aparta de este andar y estarse quieto, de lo apacible a lo monstruoso, de lo que forma a lo que deforma. / época azul y rosa –apacible (cualidad promedio) / época negra –trágica/ 1.^a época cubista –apacible / 2.^a época cubista –trágica / época de recién casado –apacible / Hasta llegar al periodo greco-romano, tendencia, como en las anteriores en que abre sus caminos de lo sereno a lo dramático (Westerdahl 1932: 2).

² Junto con los dos monográficos, a través de la sección titulada «Actividades del espíritu», dedicada generalmente a la crítica literaria, se atacó a personajes como Giménez Caballero, a quien se acusó de falangista, o a Manuel Abril por su falta de rigor al analizar la obra picassiana en *De la naturaleza al espíritu* (1935). Otros de los blancos de *GA* fueron Eugenio D'Ors o Carlo Belli.

³ Otro de los arquetipos picassianos aplicable también a la retórica surrealista se observa en las imágenes empleadas en la ilustración de la revista. Las obras que *GA* reproduce del malagueño pertenecen a un período similar al que había sido estandarte del cubo-surrealismo auspiciado por el grupo de París, desde las bañistas de 1920 –figuras orgánicas y metamórficas que recuerdan a la producción de artistas como Masson, Ernst o Dalí– a creaciones de la década de los treinta, tales como la *Muerte de Marat* (1934) –que no solo ilustró dos números de *GA*, sino también el *Segundo Boletín Internacional del Surrealismo*, publicado en 1935– o *La crucifixión (de Grünewald)* (1935).





La defensa del universalismo y la razón de *GA*, sumada al candente debate en torno a la función social del arte y del artista, encontraron su correlato en la figura del malagueño: «El cubismo es el patrón por el que la nueva generación aprenderá a ver el mundo de una manera racional» (López Torres 1932: 1). Cuatro años después, en un extenso ejemplar que cubría los meses de marzo, abril y mayo de 1936, y ante la imposibilidad de que la muestra antológica *Picasso*, de ADLAN, viajara a las islas, *GA* dedicó su segundo monográfico al artista. Dicho ejemplar se nutría de una variada nómina de críticos y artistas del ámbito nacional e internacional, y de él se desprende un discurso estético que bebe inequívocamente de los postulados surrealistas. Asimismo, se publicaron dos poemas inéditos del malagueño, acompañados por un ensayo de André Breton⁴. No pudo faltar el comentario de Paul Éluard, como tampoco el texto que, en términos nacionales, firmaba Ramón Gómez de la Serna (1936: 21): «Hay que conocer España para saber de qué fondo abrupto, blasfemo y rebelde brota Picasso». Y es que *GA* no fue ajena a la reivindicación del españolismo picassiano: «Picasso es tan ajeno a Francia como todo lo que es español. Y nada ni nadie es tan español como Picasso» (Pérez Alfonseca 1934: 4).

Concluía el número treinta y siete con la «Apología del cubismo» de Guillermo de Torre, autor de una sucinta bibliografía que acompañaba el catálogo de la muestra, y que fue incluida en aquel ejemplar junto al manifiesto de ADLAN. En este sentido, no es en absoluto baladí que su opúsculo fuera ilustrado con obras como el *Guillaume Apollinaire* picassiano, así como alguna otra de Juan Gris y Braque, compañeros del malagueño en la aventura cubista, «una estética que proponía un nuevo medio de mirar, de conocer el mundo sensible» (Torre 1936: 36). Algo reseñable es la experiencia cuasi mística con que De Torre definía en su texto la retórica cubista, a través de un relato cronológico marcado por las conexiones entre el movimiento y las dialécticas platónica y socrática, pasando por Kant y la escolástica de los siglos XVI y XVII, hasta llegar a Maurice Raynal y Blaise Cendrars, para concluir con *Méditations esthétiques*, de Apollinaire. Con todo, parece que fue la idiosincrasia bretoniana la que caracterizó la exposición de los *Amics de l'Art Now*: lo que prometía ser una antología de la obra picassiana se redujo a un período concreto de su trayectoria. Tal y como recoge un artículo de la revista *Re-co*, órgano del Centro de la Construcción, y a su vez espacio que acogió la muestra en Madrid, «en la exposición actual están representadas las maneras capitales de Picasso, el cubismo, la época de las abstracciones y metamorfosis, y su modalidad última» (Domènech 2011: 191). En este sentido, *GA* contribuyó ampliamente al impulso de las dinámicas surrealistas en España, participó en los debates de la crítica internacional y favoreció la difusión de las formas de pensamiento del grupo de Breton y sus acólitos.

⁴ Bajo el título *28 de noviembre xxxv y 24 de diciembre xxxv*, las imágenes propuestas en las composiciones poéticas del malagueño, escritas en 1935, se resuelven hijas legítimas de la retórica surrealista, tal y como corrobora la firma bretoniana en su ensayo introductorio. Véase (1936): «Poemas inéditos de Picasso», *Gaceta de Arte* 37: 18-19.

2.2. GACETA DE ARTE «AU SERVICE DU SURREALISME»

En base a lo expuesto, una de las hipótesis que aquí se plantean parte de las concomitancias advertidas entre la reivindicación picassiana manifiesta en las páginas de *GA* y el empeño que el grupo surrealista parisino venía realizando, en una línea similar, desde mediados de los años veinte. Esta circunstancia podría, además, ser considerada entre las múltiples motivaciones que justifican la participación de Picasso en la muestra surrealista tinerfeña de 1935, así como la amplia presencia de Breton en la exposición organizada por ADLAN un año después. Tal afirmación toma como punto de partida el mes de julio de 1925, momento en que Breton publicaba su famoso manifiesto «Le surréalisme et la peinture», en el número 4 de *La Révolution Surréaliste*. La digresión del francés legitimaba de manera decisiva la inserción de Picasso en las filas del surrealismo, con lo que restaba importancia a la, aparentemente limitada, vinculación del malagueño con los procesos creativos inherentes al movimiento: «Le surréalisme, s'il tient à s'assigner une ligne morale de conduite, n'a qu'à en passer par où Picasso en a passé et en passera encore» (Breton 1925: 30).

La tesis de Breton, no exenta de numerosos detractores⁵, partía de la reivindicación picassiana, no tanto desde una perspectiva estético-formal como desde un plano moral. Esto último resulta especialmente interesante al confrontarse con un texto de Westerdahl para el vigésimo quinto número de *GA*, titulado «Croquis conciliador del arte puro y social». Para el crítico canario, el surrealismo –en el que no dudaba en insertar a Picasso– «se pone al servicio de una revolución espiritual» (Westerdahl 1934: 2). De este modo, la significación que *GA* concedió a la cuestión moral y espiritual de la plástica surrealista mantuvo a Picasso como efigie. Arte puro y arte social se alzaban como un binomio llamado a convivir en armonía dentro de la plástica surrealista. Diez números más tarde, la revista tinerfeña insistía en este planteamiento al hacerse eco de una crítica dedicada por la francesa *Cahiers d'Art*:

Entre los principales grupos que merecen nuestra más decidida atención, figura el movimiento surrealista, en quien desde el principio vimos uno de los más interesantes instrumentos de que dispone una cultura viva para abrirse paso en medio de las amenazas constantes que sufría la independencia del espíritu y de las coacciones y falsas obras de ingeniería con que el capital, el estado, la religión, la moral, la patria, la familia, etc., canalizaban y levantaban convencionales edificios al servicio de sus unilaterales intereses, con preciosos materiales subconscientes en cuya energía descansaba el proceso de las culturas. A *g.a.* le une al surrealismo en principio su fondo anticapitalista y universal, la destrucción de la sociedad burguesa y las escenográficas instituciones que maltratan y aniquilan el libre acto (*Gaceta de Arte* 1935: s/p).

⁵ A este respecto, el análisis propuesto por Rocío Robles, al igual que Rafael Jackson, apunta también a la cuestión de la apropiación picassiana por parte del surrealismo moral y político de Breton, al tiempo que manifiesta la opinión contraria de los múltiples críticos y personajes del mundo del arte que se opusieron al juicio bretoniano, tales como Brassai, Jean Clair o Michael Leiris.



A ello debe añadirse la influencia del llamamiento a la movilización política en términos revolucionarios formulado por Breton en su *Seconde manifeste* (1929), seguido del cese de la revista *La Révolution Surrealiste*, que fue sustituida por *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1930-1933), cuyo director fue el mismo Breton, y entre cuyos colaboradores destacaron Paul Éluard, Louis Aragon, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Max Ernst, Paul Nougé, Benjamin Péret o Yves Tanguy (Mañero 2013: 213). Este planteamiento sería legitimado por el grupo canario, tal y como se desprende de las firmas que suscribieron el *Segundo Boletín Internacional del Surrealismo*, publicado en octubre de 1935, en lo que resultó una férrea declaración de principios en defensa del ser colectivo y social: «El “ello” –lo ancestral y colectivo– se coloca en franca lucha con el “yo” –lo consciente y personal–» (Breton *et al.* 1935: 1-2). De este modo, la muestra de 1935 selló definitivamente el pacto de *GA* con la causa revolucionaria del surrealismo internacional. Pese a ello, no deben olvidarse las especificidades del caso español y la repercusión que en tal compromiso tuvo el contexto cultural del primer tercio del siglo xx. A propósito de lo cual resulta oportuno recuperar aquí un texto del poeta canario Agustín Espinosa, publicado en *GA* bajo el título «Ars Republicae», una crítica al profundo desencanto ante un Gobierno en el que, tras el Directorio militar de Primo de Rivera, la intelectualidad española había puesto sus esperanzas:

Muchas veces da más aliento a una causa la altura de sus signos plásticos, el juego de arte en que ella se vuelca, que la ética de su doctrina o el primor de sus paladines o el candor mismo de sus mejores gestos, navega el barco a toda vela entre vientos (Espinosa 1933c: 4).

Con la revulsiva retórica que caracteriza su producción literaria, Espinosa arremetía contra los símbolos de un sistema cultural que consideraba caduco, en lo que se traduce en una defensa al valor del arte como garante del progreso social.

3. ESPINOSA «EN SU ELEMENTO»: VANGUARDIA, CUBISMO Y RENOVACIÓN CULTURAL EN LAS ISLAS CANARIAS

Tal y como se viene apuntando, *GA* había nacido con ánimo de reubicar al contexto insular en el eje de los circuitos de la vanguardia europea. En este sentido, la elección del Ateneo de Tenerife como una de las sedes que acogieron la Segunda Exposición Internacional del Surrealismo –la muestra había pasado por Copenhague, y más tarde viajaría a Londres– supuso la cristalización de la idiosincrasia canaria, al tiempo que el reconocimiento de la isla como capital ecuménica de la cultura. Uno de los agentes protagonistas de aquella empresa fue el poeta Agustín Espinosa, quien por entonces ostentaba el cargo de presidente del Ateneo, firmante, asimismo, del *Segundo Boletín Internacional del Surrealismo*. Fue, además, el encargado de presentar la famosa conferencia ofrecida por Breton en el Círculo de Amistad XIV de Abril. Junto con su participación activa en la organización de la muestra y sus actividades anejas, colaboró ampliamente a través de una notable labor de difu-



sión en medios canarios como *La Tarde* o *La Prensa*. Fue precisamente en *La Tarde* donde Espinosa escribió un texto reboante de entusiasmo, titulado «Navidades de primavera. Breton, Péret y Éluard, nuevos Reyes Magos, en Canarias», publicado el 4 de mayo de 1935. El testimonio de Espinosa trae a la memoria el retorno a la infancia propuesto por Breton al referirse a las obras de Picasso, a las que consideraba «juguetes trágicos para adultos» (Breton 1925: 30):

Esto puede hacer el milagro de que Tenerife vaya a tener sus Reyes Magos en primavera y su Navidad en área de mayo. Esto puede hacer también que se hagan niños, en esta cálida Natividad inesperada, todos los soñadores de Canarias, y que devengan sus ojos zapatos de noche de reyes y tenga su despertar campanas de excepcionales albas (Espinosa 1935: 215).

Con todo, la labor desempeñada por el canario no se limitó a la exposición surrealista, ni tampoco a la época de *GA*. Lo cierto es que, desde finales de la década de 1910, el contexto insular había sido testigo de una eclosión de publicaciones de vocación vanguardista. Una de aquellas manifestaciones, de las que destaca su empeño en el enriquecimiento cultural canario, fue *La Rosa de los Vientos* (1927-1928), que contó con Agustín Espinosa como jefe de redacción. No es extraño que, tras su regreso a Canarias en 1924, el poeta comenzara a aplicar la experiencia cosechada tras su estancia en Madrid, ciudad en la que recaló el mes de junio de 1919, y en la que tuvo acceso a los círculos vanguardistas más transgresores (Pérez Corrales 2019: 308).

3.1. ACTORES Y DISPOSITIVOS DE LA RENOVACIÓN CULTURAL CANARIA: ESPINOSA Y *LA ROSA DE LOS VIENTOS*

Algunos autores han apuntado al advenimiento de un «renacimiento cultural canario» en lo que compete a la producción cultural insular del primer tercio del siglo xx (Rodríguez Doreste 1965: 50). Fue entonces cuando se comenzaron a rastrear nuevas publicaciones, postulantes de dinámicas ajenas al academicismo de la España del momento, tales como *Castalia* (1917), *La Rosa de los Vientos* (1927-1928) o *Cartones* (1930). Si bien es cierto que estas hubieron de convivir con otros títulos de un todavía excesivo pintoresquismo, su empeño por reforzar la imagen cultural canaria es digno de alabanza, «un ambiente como era este de Santa Cruz —de Tenerife, de Canarias— tan poco propicio y tan desmañadamente cultivado en cuanto se refiere a manifestaciones de arte y de cultura» (*Hespérides* 1928: 7). La exigencia en analizar tales precedentes, entre los que destacó sobremanera *La Rosa de los Vientos* (*LRDLV*), resulta necesaria debido a tres cuestiones: en primer lugar, por su estrecha vinculación con Agustín Espinosa; en segundo lugar, por ser los principios de *LRDLV* correlato del mensaje del que, unos años después, *GA* se hizo eco; por último, porque en ella se han podido rastrear las primeras críticas de impronta canaria que se dedicaron al cubismo y a Picasso.

La nómina de colaboradores que participaron en los cinco números que conforman *LRDLV* guardaba estrecha conexión con los círculos con que Espinosa



se relacionó durante su estancia en la capital española. Uno de aquellos nombres fue Ramón Gómez de la Serna, a quien el poeta debió conocer a comienzos de los años veinte, y cuya intervención en *LRDLV* llegó a convertirse en costumbre (Bonet 1997: 259-265). A su vez, el formato y tono literario de la publicación canaria sugiere una metodología similar a la empleada en *La Gaceta Literaria* (1927-1932), revista cultural editada en Madrid y dirigida por Ernesto Giménez Caballero, en la que Espinosa publicó algunos textos⁶. Asiduos a aquel medio fueron también otros personajes como el ultraísta Guillermo de Torre, el ya citado Ramón Gómez de la Serna, el crítico Manuel Abril, E. Tériade⁷, Eugenio D'Ors, Jean Cassou o Eduardo Westerdahl. Tal coyuntura permite explicar la influencia de los ismos –desde el ultraísmo y el simultaneísmo al futurismo o el cubismo– tanto en la estética como en el contenido de *LRDLV*. Contenido que, por otro lado, serviría de cimiento para la construcción posterior del discurso de *GA*⁸.

La apuesta de *LRDLV* por la defensa de las últimas tendencias artísticas internacionales se materializó también en artículos como «El ángulo recto en el cubismo», de Rodríguez Doreste, o en semblanzas como la dedicada a Juan Gris por Ernesto Pestana. Al igual que en *La Gaceta Literaria*, las alusiones a Picasso fueron frecuentes; y es que, como afirmaba Pestana: «Para hablar del cubismo de Juan Gris es necesario hablar del cubismo de Picasso» (Pestana 1927: 15). De hecho, al analizar la publicación madrileña es posible determinar que la presencia del mala-gueño entre 1927 y 1928 –los mismos años de andadura de *LRDLV*– fue una constante (Gómez y García 2009: 30-33). Giménez Caballero lo reflejaría así en una de las muchas reivindicaciones que hizo de su figura, una defensa que también ocupó algunas de las reflexiones de Espinosa:

Nos llaman vanguardistas porque defendemos una cosa tan multiseccular como el cubismo [...] Nuestras campañas son un asunto de calidad, venga de donde venga, venga de derecha, venga de izquierda. Picasso no es bueno porque pinte «moderno». Aún cuando pinte «moderno» Picabia será siempre «malo» (Giménez Caballero 1928: 2).

⁶ Una de las primeras y más relevantes obras de Espinosa, *Lancelot*, 28^o-7^o, fue precisamente publicada en *La Gaceta Literaria* el 15 de marzo de 1929.

⁷ E. Tériade había sido, junto con Albert Skira, uno de los fundadores de la publicación surrealista parisina *Minotaure* (1933-1939), cuyo primer número contó con la participación de Breton, quien escribió el famoso opúsculo «Picasso dans son élément», acompañado de fotografías de Brassai.

⁸ Las similitudes ideológicas que se desprenden de *LRDV* y *GA* demuestran la continuidad entre esta y el discurso de su antecesora. En este sentido, el 1 de febrero de 1928 se publicaba en *La Prensa* el primer manifiesto de *LRDLV*, inaugurado mediante las siguientes palabras: «Por siempre: Universalismo sobre Regionalismo». La vocación internacionalista que de ellas se desprende ha de sumarse al sentido social y la idea de cambio que la misma «Rosa de los Vientos» lleva implícito: se trata del símbolo de las nuevas coordenadas que perseguía el grupo. Tales propósitos fueron posteriormente recuperados por *GA*.



3.2. REFLEXIONES SOBRE EL CUBISMO EN LA OBRA DE ESPINOSA

Sea como fuere, la presencia del cubismo en *LRDLV* no era una circunstancia fortuita, como tampoco lo había sido el contacto de Espinosa con los núcleos de vanguardia que más ampliamente difundieron el movimiento en España. Si su paso por Madrid había resultado fructífero, más aún lo sería su viaje a París a principios de 1930, pensionado por la JAE (Pérez Corrales 2019: 308). Lo aprendido en la capital francesa se concretaba en el fortalecimiento de su visión anticapitalista, así como en una mayor y más sólida conciencia política, acaso potenciada por la influencia de la retórica surrealista. Una retórica que desde 1925 defendía con voraz apetito la anexión de Picasso. A propósito del malagueño, fue precisamente en 1930 cuando la revista surrealista *Documents* –surgida de la escisión del grupo surrealista tras la expulsión a la que Breton condenó a algunos de sus integrantes primigenios– dedicaba un número al artista, y en el que Georges Bataille catalogaba su obra como suprarrealista, en oposición al discurso defendido por Breton (Jackson 2003: 88). Esta coyuntura pudo influir a Espinosa, en cuya obra literaria se observan elementos característicos de la estética cubista, así como algunas notas que se sumaban a la reivindicación historiográfica de Picasso.

3.2.1. *De Horta de Ebro a las Islas Canarias: la geometrización de Lancelot, 28°-7°*

No hay duda de que Espinosa conocía al artista malagueño, pese a que no sea posible asegurar con certeza que ambos coincidieran personalmente⁹. Una de las evidencias más notables de este hecho yace en el estilo literario empleado en una de sus primeras obras, *Lancelot, 28°-7°*, publicada en 1929. El texto de Espinosa se sirve de recursos propios del lenguaje cubista, una fórmula sin precedentes en la literatura española. La geometrización se aplica rigurosamente en la descripción del paisaje de Nazaret, «un pueblo de paralelepípedos blancos» (Espinosa 1929: 31), trasunto de la geografía canaria y recuerdo, además, de la minuciosidad matemática de la bíblica Jerusalén Celeste. Al mismo tiempo, la visualidad de las imágenes literarias remite a las obras realizadas por Picasso durante su segunda estancia en Horta de Ebro, en el verano de 1909, a las que la historiografía general atribuye el germen de la hazaña cubista: «Horta significó para Picasso y el cubismo, la cristalización de éste en la forma que se ha venido a denominar *geométrica*» (Francin 1981: 33). Una trasposición plástica que recuerda, asimismo, a la temática predilecta de la experimentación estética del cubismo: los paisajes de Cézanne y las naturalezas muertas de Braque y Picasso.

⁹ Una noticia del 5 de julio de 1917, en la página 2 del *Heraldo de Madrid*, se hacía eco del banquete que Ramón Gómez de la Serna organizó a Picasso en la madrileña Sagrada Cripta de Pombo con motivo del estreno del ballet *Parade*, para el que el artista había confeccionado decorados y vestuario. Entre los asistentes a la cena que cita el diario en cuestión se incluye el nombre de «Espinosa». Si bien es cierto que el poeta no se instalaría definitivamente en Madrid hasta 1920, encontrándose entonces en Granada, cabe la posibilidad de que, efectivamente, hubiera acudido a la capital para el visionado de la pieza y, por ende, coincidiera con el malagueño.





El oriente más fino, más auténtico, de los verdaderos orientes, ha construido este paisaje silencioso, hermético, frío. Hecho de bruñidas masas rectangulares [...]. El paisaje de Nazaret expone perennemente su gran geometría de horizontales. Ni el árbol –bajísimo, enano, como chafado por el propagandista de lo horizontal– rompe aquí el equilibrado horizontalismo. (Frente al chopo de Castilla –erguido, vertical– se acuesta la higuera horizontal de Ye). Hasta unas nubes bajas que la tarde ha traído sobre Nazaret han ido buscando el paralelismo de sus aéreos prismas imperfectos del cielo con los paralelepípedos perfectos de la tierra. Las casas de Nazaret piensan entonces que se están mirando en el espejo (Espinosa 1929: 32).

El factor geográfico, frecuente en la literatura y plástica insulares, encandiló a muchos autores de la vanguardia internacional, incluyendo al mismo Breton, y como refleja *El castillo estrellado* –publicado en la bonaerense revista *Sur* en abril de 1936–, texto en el que el francés elogiaba el esplendor del Teide. Un elogio similar al que Picasso hizo a la montaña de Santa Bárbara en sus óleos de Horta, y que Espinosa aplicó en la composición de Nazaret. Emeterio Gutiérrez Albelo, cuya crítica fue contemporánea a la publicación de *Lancelot*, fue uno de los primeros autores en establecer paralelismos entre la obra de Espinosa y la plástica de su tiempo. Tomaba, así, una cita de Leonce Rosenberg –encargado de la organización de la gran retrospectiva de Picasso en la Georges Petit en 1932– donde el que fuera marchante del malagueño afirmaba que «el arte tiene por fin no reconstruir un aspecto de la Naturaleza, sino construir equivalentes plásticos, y el hecho de arte así constituido deviene un aspecto creado por el espíritu» (Gutiérrez Albelo 1929: 296). Clausuraba Albelo su crítica analizando el camino seguido por *Lancelot*, que había sido capaz de sustituir «el objeto por su esquema. El sujeto, por su esencia» (*ibid.*: 297).

La esquematización sintética de las formas, así como la búsqueda de la esencia y la pureza del objeto, no era máxima exclusiva de la retórica suprarrealista del movimiento. De hecho, uno de los grandes episodios de la Generación del 27 fue la reivindicación de Luis de Góngora, en cuya obra encontraban el legítimo precedente del cubismo (Palenzuela 1991: 24-31). Tenerife se sumó rápidamente a aquella demanda, y Espinosa dedicó una antología del poeta barroco que cubrió las páginas del segundo número de *LRDLV*, el mismo que acogía la oda al ángulo recto de Rodríguez Doreste. Las estrofas del soneto gongorino «De pura honestidad templo sagrado» fueron rebautizadas por Espinosa como «La dama cubista». Nilo Palenzuela, quien ha analizado en profundidad dicha lectura en clave geométrica, considera este comportamiento «una apropiación cubista de la obra y la figura gongorinas» (Palenzuela 1991: 26). Esta curiosa resignificación sería repetida dos décadas después por el propio Picasso, quien, como Espinosa, también dedicó su homenaje personal al poeta barroco¹⁰. Volviendo a la antología de Espinosa, el canario acom-

¹⁰ Entre 1947 y 1948 Picasso transcribió una serie de sonetos, entre ellos los recogidos por Espinosa en su antología, que acompañó de diversas ilustraciones. Los sonetos tomados por Picasso en su relectura procedían de una edición francesa hecha en 1928 por el hispanista Zdislas Milner,

pañó su pequeño elogio con «De Don Luis de Góngora, en el retorno de su hora poética», cuyo lenguaje puede considerarse precedente de la posterior descripción geométrica de Nazaret:

Geometría y módulos. El Guadalquivir.— Junto a la geometría laberíntica de la mezquita está el coro barroco. El Guadalquivir atisba, tras el florido naranjal fronterizo, la severa silueta morisca del coliseo. Góngora ha paseado bajo las uniformes arcadas. Allí está la geometría resuelta en orientales orfebrerismos. Allí está la curva y la recta. Lo metafórico geométrico se ha hecho plástico. Ha parido formas vivas. [...] Y cambia, ahora, Góngora el bosque cubista por la selva virgen. La selva virgen del coro inicia el otro tema. El tema bíblico germinador. Para Góngora sólo existe el módulo. Sus ojos helenizan bellamente los motivos: Jesús es Polifemo; Sinaí, Olimpos; María, Galatea. Pero el equilibrio de la forma flotaba bajo las flautas polítonas de los angelitos-efebos del órgano (Espinosa 1927: 11).

3.2.2. *Espinosa en la década de 1930: recuerdo y vindicación del cubismo y de Picasso*

La estética cubista que caracterizó *Lancelot*, 28°-7°, en torno a la cual pivotaron también algunos de los escritos de finales de 1920, fue levemente desplazada de la producción de Espinosa iniciada la década siguiente. En su lugar, los escritos del poeta canario adquirieron un tono comprometido con la defensa del arte de vanguardia, a cuyo frente situó a Picasso y Nonell, emblemas de la generación pictórica más joven¹¹. Así, el lenguaje y la estética cubistas se concretaron en textos como «Elogio a la Burbuja», a propósito de la última obra poética de Manuel Verdugo, *Burbujas*. Publicado en abril de 1931, el elogio de Espinosa recurre a la temporalidad dual del cubismo, espejo de la tradición y arquetipo del cosmopolitismo moderno. El autor contrapone críticamente estos valores a *Burbujas*, los cuales sugieren también una mordaz respuesta a un texto publicado por Verdugo en la revista *Horizontes*, el 23 de mayo de 1927 en La Laguna, donde arremetía «[...] contra los escritores “cubistas”, a los que llama animales y considera ininteligibles, para acabar con una divertida fórmula de vanguardias (“Suprarrealismo × Futurismo / Cubismo = Carcajada”）」 (Pérez Corrales 2019: 312).

En «Cocteau en España. Diario de una europeización», publicado en *La Prensa* el 1 de octubre de 1931, Espinosa ponía especial atención a *Le coq et l'Arlequin*, pieza aforística del poeta francés, traducida al castellano por José Bergamín en 1923, en la que Cocteau defendía la experimentación musical del compositor Erik Satie,

editada por Cahiers d'Art y acompañada de ilustraciones de Ismael González de la Serna, artista de veta cubista. La obra se titula *xx sonnets* y se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional. Véase Trueblood 1989.

¹¹ Tal consideración fue apuntada por Espinosa en su obra *Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930*. Recogido de J.M. Pérez Corrales (ed.) (2017): *Agustín Espinosa. Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930. Textos 1930-1931*, Tenerife: Ediciones Inso-ladas, 157.



a propósito de los ballets rusos de Diaghilev. Este hecho resulta especialmente revelador al incluir el citado manual un gallo y un arlequín –imagen predilecta en el corolario iconográfico cubo-surrealista–, así como un retrato de Cocteau, todos ellos de factura picassiana; más aún si se tiene en cuenta que había sido el francés quien había invitado a Picasso a participar en el diseño del vestuario y decorados de uno de los citados ballets: *Parade*. De esta suerte, las referencias a *Parade* refuerzan las conexiones Picasso-Espinosa. Este idilio continuaba en *Media hora jugando a los dados*, edición de una conferencia en torno al pintor canario Jorge Oramas, leída por Espinosa el 20 de abril de 1933 en el Círculo Mercantil de Las Palmas de Gran Canaria:

Hay en la última pintura del mundo una estimación por el dado. Es una especie de naturaleza muerta que enerva, sobre todo, a los pintores cubistas. Flotan los enlunados cubos en los lienzos de Pablo Picasso, de Juan Gris y –¿por qué no?– de José Jorge Oramas [...]. Yo mismo, he hecho jugar a mi *Lancelot* a los dados, movido por el fatal signo del siglo, y he visto una influencia dadil en la arquitectura de Nazaret y Mozaga (Espinosa 1933a: 24).

El simbolismo inherente a la significación del dado bebe de la tradición mallarmiana, y remite a ciertas composiciones picassianas en las que dicho elemento deviene ingrediente principal. Tal es el caso de *La Crucifixión* (1930, MPP), en la que un agonizante Mesías asiste al juego de dados con que los soldados se disputan sus vestiduras. El carácter simbólico de la exégesis de Espinosa está presente en la evocación picassiana, donde mito, sacralidad y realidad juegan un papel clave en la composición. La transcendencia de esta metáfora fue apuntada por José Mateo Díaz, quien juzgaba la prosa de Espinosa como «una prosa mágica, rica en sugerencias y sugerencias [...] que se aglomeran y yuxtaponen como los planos de un cuadro cubista» (Mateo Díaz 1933: 260). En una línea similar se encuadraba «Toque de diana. Felo Monzón, a 90° latitud norte», texto publicado por el *Diario de Las Palmas* el 2 de junio de 1933, de nuevo, una reivindicación de la corriente cubista canaria personificada en el pintor Felo Monzón, cuya estética organicista evoca la producción de Yves Tanguy o André Masson. Espinosa aludía con amargura a la indiferencia cultural hacia el artista:

Felo Monzón –el honesto, el pulcro, el candoroso Felo Monzón– es olvidado, en tanto. Pero ¿no es este el triste caso tradicional de que nuestra historia está llena de ejemplos, desde Peral hasta Picasso, pasando por Ramón y Cajal, y por Falla, y por Albéniz y por tantos y tantos? (Espinosa 1933b: 230).

Su protesta se ampliaba, además, a la reivindicación de Picasso en un momento en que la recuperación oficial del malagueño ocupaba buena parte de los titulares de los diarios nacionales. Un año antes, coincidiendo con el inicio de las colaboraciones de Espinosa en *GA*, algunos diarios se hacían eco de la lucha de la revista en aras de tal empresa:

«Gaceta de Arte» –dice una hojilla intercalada– apoya la campaña iniciada en los centros intelectuales de la República española, por sectores de juventud, a fin de



que la figura Picasso tome el digno perfil en el mapa artístico nacional. España, patria del pintor y república joven, no puede menos de oponer a toda la labor del arte último, académico, monarquizante, –localista, ramplón, ridículo–, la figura de uno de los grandes hombres universales contemporáneos: Pablo Ruiz Picasso (*La Prensa* 1932: 2).

4. REPENSANDO A ESPINOSA: CONSIDERACIONES FINALES

La cita anterior, publicada en *La Prensa* el 18 de septiembre de 1932, resume a la perfección el triple compromiso adquirido por la crítica artística de los años treinta al que aludía M.^a Isabel Cabrera, apuntado al principio de este estudio, al tiempo que demuestra la idoneidad de la efigie picassiana como herramienta por excelencia para su consecución. La regeneración cultural del país debía comenzar por el reconocimiento de uno de los pilares sobre los que se había asentado el nuevo lenguaje de la vanguardia internacional: el malagueño Pablo Ruiz Picasso. El motivo de la elección de Picasso radicaba en sus raíces hispanas, a partir de las cuales era posible reclamar y legitimar la posición que la crítica española exigía para la producción artística nacional. La amplia presencia del artista a lo largo de las páginas de *GA* permite situar a la revista y al grupo tinerfeño entre los principales agentes de reivindicación picassiana en el país en la década de 1930. Pese a la existencia previa de una línea de acción en este proceso de regeneración cultural a través del andaluz, *GA* fue capaz de sistematizar aquellos anhelos mediante la consolidación de una nueva concepción estética de la obra de Picasso. Asimismo, aunque con alguna excepción, la mayor parte de autores que favorecieron el proyecto de *GA* huyeron de la instrumentalización de Picasso como agente integrador del país, esto es, evitaron el acercamiento al artista en clave nacional, a diferencia, por ejemplo, de las dinámicas seguidas por *Cosmópolis* y por la propia Administración republicana.

La defensa de la proteica estética picassiana se unió a la polémica en torno al compromiso social del arte, un debate en el que el artista también actuaba como pieza central. Las propuestas defendidas por *GA* en esta línea bebían de forma inequívoca de la retórica revolucionaria bretoniana. No debe olvidarse que había sido Breton quien, años antes, instalaba a Picasso en primera línea de guerra del surrealismo comprometido y militante. Esta adhesión a la doctrina del crítico francés resulta lógica si se atiende a la vocación universalista del grupo canario, así como a diferentes acontecimientos que acentúan su filiación surrealista. Destacan especialmente dos: la recepción de la Segunda Exposición Internacional del Surrealismo en el Ateneo de Tenerife y la publicación del *Segundo Boletín Internacional del Surrealismo* por los miembros de *GA*. Con todo, sería inadecuado omitir las especificidades del caso español. En primer lugar, porque existieron múltiples discrepancias entre el grupo francés y algunos surrealistas tinerfeños, quienes rechazaban las exigencias formales impuestas por la ortodoxia marxista (Aznar Soler 2010: 361). En segundo término, porque España no había sido ajena a los discursos plásticos que resonaron con fuerza en los treinta, y mucho menos en el ámbito canario. Es esta circunstancia, sumada



al alcance internacional de *GA*, la que ha llevado a teorizar en torno a la existencia de dinámicas de aproximación a Picasso anteriores a 1932 –año en que *GA* comenzaba su andadura– presentes en la literatura y hemerografía canarias. A partir de esta hipótesis es posible corroborar la influencia insoslayable de revistas como *La Rosa de los Vientos*, una de las primeras publicaciones tinerfeñas que dieron voz al cubismo y a Picasso, y en la que destacó el papel de Agustín Espinosa. Además de haber sido decisivo en la apertura de esta nueva ruta, el autor supo incorporar la estética cubista a sus propias obras, y trascendió la comodidad crítica e inició lo que podría considerarse una defensa activa del movimiento.

Así, la presencia del cubismo en la producción literaria y ensayística de Espinosa posibilita una doble lectura: la de reivindicación, en aras de la regeneración cultural del país, y la de militancia activa, definida por el uso que hace de la estética de vanguardia, desde la geometrización de *Lancelot, 28°-7°* al surrealismo imperante en *Crimen*. Las conexiones con Picasso son evidentes en aquellos textos que dedicó a la defensa de artistas canarios –tal fue el caso de Jorge Oramas o Felo Monzón–, quienes, como el pintor, habían sido soslayados por la oficialidad y por ciertos sectores del aparato crítico nacional. En este sentido, y a diferencia de algunos de sus compañeros y mentores –entre ellos Eduardo Westerdahl, Guillermo de Torre o Ramón Gómez de la Serna–, su reivindicación del malagueño se distancia de la lógica general de mitificación picassiana, bastante común entre los acérrimos defensores del artista, y presente en la obsecuencia manifiesta del ejemplar que *GA* le dedicó con motivo de la muestra antológica de ADLAN, número en el que, por cierto, Espinosa no participó.

Menos evidente es, quizás, la influencia del malagueño en la estética de *Lancelot, 28°-7°*, cuyo uso podría simplemente responder al resultado de su contacto con los círculos de la experimentación vanguardista, primero de Madrid, y más tarde de París. No obstante, la geometrización literaria de la geografía de *Lancelot* remite al imaginario presente en la producción picassiana del primer cubismo, y en concreto al paisaje de Horta de Ebro. Algo similar ocurre con el recuerdo de los *clowns* o *Parade*, así como con el simbolismo del dado, representación arquetípica del lenguaje plástico picassiano, al tiempo que imagen predilecta del discurso surrealista. En base a la teoría warburiana sobre la posibilidad de relectura de las imágenes a partir de relaciones apriorísticamente invisibles, la proximidad entre los recursos de Espinosa y Picasso permite pensar y proponer nuevas vías interpretativas en la producción del canario. En suma, una revalorización de su obra en clave cubista –analizada a través del prisma de la historiografía picassiana–, que se vio tristemente interrumpida por su prematura muerte el invierno de 1939.

RECIBIDO: septiembre de 2020; ACEPTADO: noviembre de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- AZNAR SOLER, Manuel (2010): *República literaria y revolución (1920-1939)*, Sevilla: Editorial Renacimiento.
- BONET, Juan Manuel (1997): «Noticias de la zona centro», en Emmanuel Guigon (com.), *Gaceta de Arte y su época (1932-1936)*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 259-265.
- BRAVO RUIZ, Natalia (2003): *Picasso y la crítica de arte en España (1900-1936)*, Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- BRETON, André (1925): «Le surréalisme et la peinture», *La Revolution Surréaliste* 4: 26-30. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34381250f/date#resultat-id-1>; 27/12/2019.
- BRETON, André et al. (1935): *Boletín Internacional del Surrealismo* 2: 1-9. URL: <http://hispanicasuam.es/surrealismo/flippdf/boletin2/mobile/index.html>; 15/12/2019.
- CABRERA GARCÍA, María Isabel (2008): «Crítica de arte, ideología y compromiso antes de la guerra civil», en Ignacio Henares y Lola Caparrós (eds.), *La crítica de arte en España (1830-1936)*, Granada: Universidad de Granada, 289-313.
- CASTRO BORREGO, Fernando (1978): «Gaceta de Arte y su significación en la historia de la cultura canaria (1932-1936)», *Revista de Historia Canaria* XXXV: 159-175. URL: <https://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/revhiscan/id/82/rec/9; 7/01/2020>.
- DOMÈNECH, Silvia (2011): «La recepción crítica de la obra de Picasso», en Silvia Domènech (com.), *Picasso 1936. Huellas de una exposición*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Museu Picasso Barcelona, 189-200.
- ESPINOSA, Agustín (1927): «De Don Luis de Góngora, en el retorno de su hora poética», *La Rosa de los Vientos* 2: 11-12.
- ESPINOSA, Agustín (1929): *Lancelot, 28°-7°*. Recogido de J. M. Pérez Corrales (ed.) (2019): *Agustín Espinosa. Lancelot, 28°-7°. Textos 1927-1929*. Agustín Espinosa, Obra en Libertad (1927-1936), tomo I, 2.ª ed., Tenerife: Ediciones Insoladas, 11-114. URL: <http://espinosaobraenlibertad.blogspot.com/2019/06/obra-en-libertad.html>; 20/02/2020.
- ESPINOSA, Agustín (1933a): *Media hora jugando a los dados*. Recogido de J.M. Pérez Corrales (ed.) (2018): *Agustín Espinosa. Media hora jugando a los dados. Textos 1932-1933*. Agustín Espinosa, Obra en Libertad (1927-1936), tomo III, 2.ª ed., Tenerife: Ediciones Insoladas, 7-24. URL: <http://espinosaobraenlibertad.blogspot.com/2019/06/obra-en-libertad.html>; 20/02/2020.
- ESPINOSA, Agustín (1933b): «Toque de diana. Felo Monzón, a 90° latitud norte», *Diario de Las Palmas*. Recogido de J.M. Pérez Corrales (ed.) (2018): *Agustín Espinosa. Media hora jugando a los dados. Textos 1932-1933*. Agustín Espinosa, Obra en Libertad (1927-1936), tomo III, 2.ª ed., Tenerife: Ediciones Insoladas, 229-232.
- ESPINOSA, Agustín (1933c): «Ars Republicae», *Gaceta de Arte* 23: 4.
- ESPINOSA, Agustín (1935): «Navidades de primavera. Breton, Péret y Eluard, nuevos Reyes Magos, en Canarias». *La Tarde*. Recogido de Emmanuel Guigon (com.) (1997): *Gaceta de Arte y su época (1932-1936)*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias 215.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael (2009): «Agustín Espinosa, faro y guía de las Vanguardias Históricas de Canarias», *Catharum. Revista de Ciencias y Humanidades del Instituto de Estu-*



dios Hispánicos de Canarias 10: 35-42. URL: <https://docplayer.es/37884421-Agustin-espinosa-faro-y-guia-de-las-vanguardias-historicas-de-canarias.html>; 26/02/2020.

FRANCIN, Francesc (1981): *Picasso y Horta de Ebro*, Tarragona: Francisco Francin.

GACETA DE ARTE (1932): «Posición», *Gaceta de Arte* 1: 1.

GACETA DE ARTE (1935): «Criterio de G.A. sobre el surrealismo que aparecerá en la revista “Cahiers d’Art” París», *Gaceta de Arte* 35: s/p.

GASCH, Sebastià (1930): «Picasso», *La Gaceta Literaria* 95: 7.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1928): «Un busto de Cervantes», *La Gaceta Literaria* 37: 2.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1931): «Fama póstuma. Ante el traslado a Madrid de los restos de Pablo Picasso», *La Gaceta Literaria* 122: 1-2.

GÓMEZ ALFEO, María Victoria y Fernando GARCÍA RODRÍGUEZ (2009): «Descripción y análisis de las críticas de arte publicadas por la Gaceta Literaria», *Documentación de las Ciencias de la Información* 32: 25-50.

GÓMEZ DE LA MATA, Germán (1925): «La verdad sobre Picasso», *La Esfera* XII: 23.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1936): «El torero de la pintura», *Gaceta de Arte* 37: 21-24.

GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio (1929): «*Lancelot*, 28°-7°. Un libro de Agustín Espinosa», *La Tarde*. Recogido de J.M. Pérez Corrales (ed.) (2019): *Agustín Espinosa. Lancelot, 28°-7°. Textos 1927-1929*. Agustín Espinosa, *Obra en Libertad (1927-1936)*, tomo I, 2.ª ed., Tenerife: Ediciones Insoladas, 293-298.

LA PRENSA (1932): «El número 7 de “Gaceta de Arte” y su manifiesto sobre arquitectura», *La Prensa* XXII: 2. URL: <https://h3.bbtk.ull.es/pandora/cgi-bin/Pandora.exe>; 09/01/2020.

HESPÉRIDES (1928): «La editorial HESPERIDES», *Hespérides: Artes, ciencias, literatura y deportes* 113: 7.

JACKSON, Rafael (2003): *Picasso y las poéticas surrealistas*, Madrid: Alianza Editorial.

LIPTON, Eunice (1976): *Picasso's Criticism: 1901-1939. The Making of an Artist-Hero*, Nueva York: Garland.

LÓPEZ TORRES, Domingo (1932): «Picasso: cubismo», *Gaceta de Arte* 7: 1.

MAÑERO RODICIO, Javier (2013): «Acción surrealista y medios de intervención. El surrealismo en las revistas, 1930-1939», *Anales de Historia del Arte* 23: 209-258. URL: https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.43610; 15/01/2020.

MARQUINA, Rafael (1930): «Una iniciativa de Cosmópolis», *Cosmópolis* 4: 33-34. URL: http://www.memoriademadrid.es/busador.php?accion=VerFicha&id=149564&num_id=4&num_tot al=43; 07/05/2018.

MATEO DÍAZ, José (1933): «Agustín Espinosa, jugador de dados», *La Provincia*. Recogido de J.M. Pérez Corrales (ed.) (2018): *Agustín Espinosa. Media hora jugando a los dados. Textos 1932-1933*. Agustín Espinosa, *Obra en libertad (1927-1936)*, tomo III, 2.ª ed., Tenerife: Ediciones Insoladas, 259-261.

MATSUDA, Kenji (2002): «La imagen de Picasso dentro y fuera de España durante los años treinta», en Miguel Cabañas Bravo (ed.), *El arte español fuera de España: XI Jornadas de Arte*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 619-632.

MORRIS, Cyril Brian (1979): «El surrealismo de Tenerife», *Revista Iberoamericana* XLV: 343-349. URL: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1979.3379>; 01/03/2020.



- NUEZ, Sebastián de la (1977): *La Rosa de los Vientos. Estudio preliminar*, Las Palmas: Excelentísima Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas.
- PALENZUELA, Nilo (1991): «El proceso de las revistas: de *La Rosa de los vientos* a Índice», *Atlántica: revista de las artes* 2-3: 24-31.
- PALENZUELA, Nilo (2001): «Encrucijadas del surrealismo: el surrealismo en Canarias», en Jaime Pont (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 157-179.
- PÉREZ ALFONSECA, Ricardo (1934): «El españolismo de Picasso. A propósito de “Picasso et ses amis” de Fernand Olivier», *Gaceta de Arte* 28: 4.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (2019): «Agustín Espinosa: *Lancelot*, 28°-7° y otros escritos de los años 20», en J.M. Pérez Corrales (ed.), *Agustín Espinosa. Lancelot, 28°-7°. Textos 1927-1929*, Agustín Espinosa, Obra en libertad (1927-1936), tomo I, 2.ª ed., Tenerife: Ediciones Insoladas, 305-352.
- PESTANA, Ernesto (1927): «Juan Gris», *La Rosa de los Vientos* 4: 15.
- PESTANA RAMOS, Óscar (1932): «Picasso: primera época», *Gaceta de Arte* 7: 1.
- ROBLES TARDÍO, Rocío (2011): *Picasso surrealista*, Barcelona: Ediciones de la Central.
- RODRÍGUEZ DORESTE, Juan (1965): «Las revistas de arte en Canarias», *El Museo Canario* XXVI: 47-103. URL: <http://www.elmuseocanario.com/images/documentospdf/revistaelmuseo/Revistas/1965.pdf>; 15/02/2020.
- TORRE, Guillermo de (1933): «Un falso balance del arte nuevo», *Revista de Occidente* 119: 230-240.
- TORRE, Guillermo de (1936): «Apología del cubismo y de Picasso», *Gaceta de Arte* 37: 31-57.
- TRUEBLOOD, Alan S. (1989): «Góngora visto por Picasso», en Sebastian Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (18-23 agosto 1986), Berlín, Frankfurt Main: Vervuert, 655-663.
- TUSELL, Genoveva (2017): *El Guernica recobrado: Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, Madrid: Cátedra.
- WESTERDAHL, Eduardo (1932): «Picasso: periodo monstruoso», *Gaceta de Arte* 7: 2.
- WESTERDAHL, Eduardo (1934): «Croquis conciliador del arte puro y social», *Gaceta de Arte* 25: 2.
- WESTERDAHL, Eduardo (1935): «Arte moderno en Tenerife», *La Prensa* XV: 1. URL: <https://h3.bbt.ull.es/pandora/cgi-bin/Pandora.exe>; 09/01/2020.



A PROPÓSITO DE *LANCELOT*, 28°-7°: ARTEALIZACIÓN Y PEDAGOGÍA DEL ESPACIO

Alicia Llarena

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

La publicación de *Lancelot, 28°-7°. Guía integral de una isla atlántica* en 1929 puso en juego un proyecto artístico sobre las islas que pivotó sobre una clara conciencia del poder de la representación espacial. Tras repasar algunos conceptos que fundamentan la importancia cultural y antropológica del espacio, y la magnitud fundacional y simbólica de las imágenes espaciales, situamos en primer plano la clave del profundo magisterio que ha ejercido la obra de Agustín Espinosa: una pedagogía centrada en el arte de mirar, y de mirar con profundidad.

PALABRAS CLAVE: espacio literario, paisaje literario, Agustín Espinosa, vanguardia en Canarias, artealización.

ABOUT *LANCELOT*, 28°-7°: NEW READINGS OF SPACE

ABSTRACT

The publication of *Lancelot, 28°-7°. Guía integral de una isla atlántica* in 1929 put into play an artistic project about the islands that revolved around a clear awareness of the power of spatial representation. After reviewing some concepts that support the cultural and anthropological importance of space, and the foundational and symbolic magnitude of spatial images, we highlight the key to the profound teaching that Espinosa's work has exercised: a pedagogy centered on the art of looking deeply.

KEYWORDS: literary space, literary landscape, Agustín Espinosa, avant-garde in the Canary Islands, artealization.



1. LO QUE EL ESPACIO SIGNIFICA

En el extenso y conocido volumen *Espacio, Tiempo, Materia*, que fue el fruto de un curso que Xavier Zubiri dictó en mayo de 1973, el filósofo español señala: «Voy a hablar del espacio. No es una originalidad muy grande, pero siempre es un tema interesante» (2008: 11). Y desde luego que lo es, desde distintas perspectivas todo apunta a que las reflexiones espaciales se han convertido en uno de los temas estrella del discurso humanístico, teórico y social de nuestros días, materializando las previsiones que otros habían ido intuyendo en el camino del conocimiento. Así, por ejemplo, la del arquitecto y urbanista español Víctor D'Ors, que en 1969 afirmaba que «nada para la cultura actual puede ser más importante, urgente, emocionante –y, por otra parte, inevitable– que el dirigir la atención [...] al espacio convencional» (9); o el geógrafo Peter Gould, para quien «el mundo actual en su actuar y en su pensar se nos está volviendo cada vez más “espacialista”» (1987: 7); o el humanista Alain Finkielkraut (2000), quien, en el escenario de la globalización, va a recuperar la noción de «arraigo», un concepto crucial esbozado por la filósofa francesa Simone Weil en su libro *Echar raíces*, de 1943:

El arraigo es quizás la necesidad más importante y más desconocida del alma humana. Es una de las más difíciles de definir [...]. Cada ser humano tiene necesidad de múltiples raíces. Tiene necesidad de recibir la casi totalidad de su vida moral, intelectual, espiritual, por mediación de los ambientes de los que forma parte naturalmente. Los cambios de influencias entre medios diferentes no son menos indispensables que el arraigo en el ambiente natural (Weil 1996: 61).

Si Simone Weil alertaba sobre el olvido de la necesidad humana de arraigo en el clima de la modernidad, Finkielkraut (2000) la rehabilita de nuevo en el escenario de la globalización, denunciando la indiferencia ante la memoria y la potencialidad del arraigo del ser humano en lo concreto y en lo particular como contrapeso a un humanismo demasiado abstracto y al avasallador ecosistema tecnológico. En una entrevista concedida a Anne Rapin para la revista *Label France*, el filósofo y ensayista francés puntualizaba que «en la época moderna, la técnica nos ha permitido desligarnos de la tierra, hoy en día, creo que debemos desligarnos de la técnica para conservar cierto contacto con la tierra» (Finkielkraut, en Rapin). Si el cosmopolitismo patrocinado por el pensamiento ilustrado en el siglo XVIII respaldó la necesidad de desligarnos de los prejuicios de la tradición para abrazar valores universales, ahora la necesidad es muy distinta, pues se trata de desligarnos de los prejuicios de la globalización y de evitar la disyunción peligrosa entre lo particular y lo universal:

El mundo no es forzosamente lo que nos dice esta forma de la mundialización, ni sólo redes. Es también territorios, naciones, paisajes [...]. Sí, hay territorios, sí, hay adhesiones, sí, la cuestión de las fronteras sigue siendo capital, sí, también hay agricultores y paisajes (Finkielkraut, en Rapin).

A pesar de la importancia del espacio, la realidad es que, en el ámbito del pensamiento, las consideraciones sobre el mismo fueron durante siglos de muy baja



intensidad, porque nuestra filosofía fue fundamentalmente una filosofía «temporalista», a pesar de ciertos flogozos de intuición, como el protagonizado en 1908 por el físico matemático Hermann Minkowsky, profesor de Einstein, que, en su discurso de inauguración de la Asamblea General Alemana de Científicos Naturales y Físicos, dijo lo siguiente: «Las ideas sobre el espacio y el tiempo que deseo mostrarles han surgido del suelo de la física experimental. Ahí radica su fuerza. Son ideas radicales. De ahora en adelante el espacio y el tiempo por separado están condenados a desvanecerse entre las sombras, y tan solo la unión de ambos puede representar la realidad» (1923: 75)¹. Fue esta la primera ocasión en que la coordenada espacial se sitúa al mismo nivel en importancia y determinación que el tiempo, una paridad que no encontró correlato en la extensa tradición filosófica de Occidente hasta la segunda mitad del siglo xx, cuando se produjo el tránsito desde el pensamiento temporalista hacia el pensamiento espacialista, si bien, como explica Bollnow (1969: 21-31), ya desde los años treinta, en el ámbito de las disciplinas médicas, se habían señalado nociones espaciales significativas como el «espacio vivido» del psicoterapeuta Graf Dürckheim, el «espacio resonante» del neurólogo, psiquiatra y filósofo Erwin Straus o las geniales intuiciones del psiquiatra suizo Ludwig Binswanger, pionero de la psicología existencial, para quien «la situación espiritual de la existencia humana sólo puede ser comprendida a partir de un esquema espacial» (en Bollnow 1969: 54).

En el campo de la filosofía las ideas espaciales no aparecen con claridad hasta finales de los años treinta, cuando H. Lassen, partiendo de las ideas sobre el «espacio mítico» que Ernst Cassirer había desarrollado anteriormente en su *Filosofía de las formas simbólicas*, «defendió la significación fundamental de la espacialidad en la estructura de la existencia humana» (en Bollnow 1969: 22), idea que no tuvo continuidad hasta los años cincuenta, sobre todo en las célebres reflexiones fenomenológicas de Gaston Bachelard, expuestas en su famosa *Poética del espacio* de 1957. Sin duda, mención especial merece Martin Heidegger, cuya influencia desde su *Ser y tiempo* de 1927 hasta hoy no puede olvidarse: «Deberíamos reconocer que las cosas mismas son los sitios y no sólo que pertenecen a un sitio» (Heidegger 1992: 152), dijo con claridad el filósofo alemán, cuya figura se ha vuelto imprescindible cuando se trata de explicar la profundidad de esta relación entre espacio y hombre, por sus conocidas reflexiones sobre el sentido de «habitar» y de «ser-en-el-espacio», enmarcadas en su extenso análisis del «ser ahí». En este sentido, para Heidegger (1994), «habitar» implica sobre todo enraizamiento y pertenencia, estar en un lugar determinado, enraizado en él y pertenecer a él, reconocer, en fin, como dirá Bollnow, que no existimos de modo arbitrario en el mundo, sino que estamos ligados a este «a través de un vínculo de confianza tal como el que une el alma al cuerpo y el que religa lo expresado con su expresión» (1969: 248), una cuestión, por consiguiente,

¹ La traducción es nuestra [«The views on space and time which I wish to lay before you have sprung from the soil of experimental physics. Therein lies their strength. Their tendency is radical. Henceforth space by itself, and time by itself, are doomed to fade away into mere shadows, and only a kind of union of the two will preserve an independent reality»].



de mutua pertenencia, que eleva el espacio al nivel de la lengua, otorgándole una poderosa capacidad de significación. Finalmente, en el recorrido que aquí apun-
tamos, fue Friedrich Bollnow el que concedió al espacio un lugar de privilegio con
la publicación de su libro *Hombre y espacio* (1963), el volumen que le concederá un
protagonismo concluyente en la aventura de la filosofía y el pensamiento.

Estos párrafos iniciales sobre la significación del espacio no pretenden ser
un recuento exhaustivo de la historia de las ideas al respecto, de la que ya dimos
noticia en trabajos anteriores (Llarena 2007). Más bien quieren llamar la atención
sobre los fundamentos culturales que ratifican la importancia nuclear del espacio
para acentuar la profunda significación de las imágenes, altamente simbólicas y reso-
nantes: su simbolismo, dirá Cirlot, «informa o sobredetermina todo otro símbolo
material, sea natural, artístico o gráfico» (1988: 192). En la actualidad, sin ir más
lejos, es notable la abundancia de ideas y de conceptos que han sido codificados en
lenguaje espacialista, un patrimonio de vocablos que, como explica el lexicólogo
francés George Matoré (1962) en su importante ensayo sobre el espacio humano,
ya son lugar común en el discurso mediático y cotidiano: «conferencia cumbre», «de
alto nivel», «línea de conducta», «ruedas de prensa», «sectores sociales», etc.

El peso del espacio en la vida y el pensamiento llevó a Gilbert Durand en
1960 a situarlo entre las categorías antropológicas más importantes, de modo que
en su influyente estudio sobre *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* lo posi-
cionó como «el modelo de todas las categorías taxonómicas» y el que asimismo sirve
de modelo a todo el proceso mental de la distinción (Durand 1982: 395). Tres años
antes, en un imprescindible de los estudios sobre el espacio, Gaston Bachelard había
publicado su revelador estudio fenomenológico, *La poética del espacio*, dejando claro
que, entre todas las imágenes poéticas, las espaciales tienen un lugar excepcional
porque el espacio habitado va más allá del espacio físico y geométrico, lo trasciende
e imanta al espacio real con

valores imaginados, y dichos valores son muy pronto valores dominantes. El
espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente
entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en
su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular,
atrae casi siempre. Concentra ser en el interior de los límites que protegen (Bache-
lard 1983: 28).

2. TOPOLOGÍAS DE LA IMAGINACIÓN: ARTE Y ESPACIO

Los apuntes teóricos reseñados hasta aquí nos permitirán iluminar más
adelante la lectura de *Lancelot, 28°-7°. Guía integral de una isla atlántica* y poner
en valor la hazaña literaria de Agustín Espinosa, a quien José Miguel Pérez Corrales
no duda en calificar como «la primera e insuperada conciencia poética moderna de
Canarias» (1984: 105) y a esta obra suya como el libro más importante publicado
hasta 1929, año en que vio la luz. Y es que en verdad la proeza del escritor canario
va más allá de la escritura de un texto vanguardista lleno de ingenio y de chispa



para insinuarse como algo más: la fundación de una isla, la puesta en marcha de una «mitología conductora», tal como él mismo la denomina en los párrafos iniciales del libro (Espinosa 2019: 16). El oficio del espacio como sostén estructurador de la realidad y de la creación fue destacado, como señalamos con anterioridad, por Gilbert Durand, quien lo define nada más y nada menos que como «la forma de lo imaginario» (1979: 393)², «la forma a priori de la creatividad espiritual y el dominio del espíritu sobre el mundo» (408), el elemento nuclear que posee la capacidad de poner en juego y manifestar todo tipo de relaciones sutiles y donde tiene lugar «el trayecto antropológico; es decir, el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social» (35).

De este trayecto antropológico hay pruebas numerosas desde el principio de los tiempos en el arte y la literatura universales. Baste pensar cómo y hasta qué punto nuestra idea del espacio, nuestra imagen de ciudades, países y territorios, está fuertemente condicionada por la cultura y por la influencia directa de los discursos artísticos, de los que emana aquella especial «mitología conductora», una perdurable huella psíquica en el conjunto de nuestro imaginario social y colectivo. En las páginas iniciales de *Lancelot, 28°-7°* Espinosa deja constancia de esta alquimia literaria que sedimenta sobre la tierra inédita: «No ha sido de otro modo como el mundo ha visto, durante siglos, la India que creó Camoens; o la Grecia que fabricó Homero; o la Roma que hizo Virgilio; o la América que edificó Ercilla; o la España que inventaron nuestros romances viejos» (2019: 15).

Esta idea coincide plenamente con las observaciones de Gilbert Durand cuando señala que todo proceso imaginario podría resumirse en una «topología fantástica», y toda mitología «viene a apoyarse, antes o después, en una “geografía” legendaria» (394), un territorio que ha ido fraguándose en el poso de las operaciones artísticas, algo sobre lo que el genial artista Oscar Wilde ya había reflexionado a finales del siglo XIX, responsabilizando a la pintura impresionista del rasgo climático más conocido de la ciudad de Londres, el que le ha conferido a la ciudad, precisamente, su nota más característica y su rasgo espacial más distintivo. He aquí el agudo razonamiento del escritor irlandés sobre la obstinada niebla londinense:

¿A quién sino a los impresionistas, debemos esas maravillosas nieblas parduscas que rastrean por nuestras calles de Londres, esfumando la luz de los faroles y convirtiendo las casas en sombras monstruosas? [...]. El cambio extraordinario que ha tenido lugar en el clima de Londres durante los últimos diez años se debe por entero a una escuela artística [...] Las cosas son porque las vemos, y cómo lo vemos, depende de las artes que nos han influenciado [...]. En la actualidad, la gente ve nieblas no porque haya tales nieblas, sino porque los poetas y los pintores le han

² Abundan en el libro de Durand expresiones semejantes que subrayan el poder del espacio como asiento predilecto de la imaginación: el espacio como «sensorium general de la función fantástica» (387), como la «forma a priori del poder eufémico del pensamiento» (388), y como la «forma a priori de la fantástica» (379).



enseñado la misteriosa belleza de sus efectos. Es muy posible que desde hace siglos haya habido nieblas en Londres. Sí, seguramente las ha habido. Pero nadie las veía, y de ahí que nada sepamos de su existencia en aquellos tiempos. Hasta que el Arte las inventó, puede decirse que no empezaron a existir (1972: 37-28).

En su *Breve tratado del paisaje* Alain Roger (1997) propone el término «artealización» para indicar que los paisajes son el resultado de adquisiciones culturales y que la transformación de un país en paisaje supone un proceso de metamorfosis, de metafísica entendida en sentido dinámico, pues el origen del paisaje es humano y artístico:

El arte constituye el verdadero mediador, el «meta» de la metamorfosis, el «meta» de la metafísica paisajística. La percepción histórica y cultural, de todos nuestros paisajes –campo, montaña, mar, desierto, etc.– no requiere ninguna intervención mística (como si descendiera del cielo) o misteriosa (como si subiera del suelo); se opera según eso que yo llamo, retomando una palabra de Montaigne, una «artealización» (14).

Es por esta razón por lo que la idea expresada por Oscar Wilde fue una suerte de revolución copernicana de la estética, pues plantear que es la vida la que imita al arte, y no al revés, supone aceptar y hacernos cargo de que nuestra mirada no es neutra, ni ingenua, ni siquiera pobre, pues está colmada de un abundante caudal de modelos que provienen de los discursos literarios, plásticos, televisivos, publicitarios, musicales, cinematográficos, etc., los cuales, seamos conscientes o no, de modo más obvio o más silente, han ido conformando la experiencia de nuestra percepción: «Nosotros somos –dice Roger– un montaje artístico y nos quedaríamos estupefactos si se nos revelara todo lo que, en nosotros, procede del arte. Lo mismo sucede con el paisaje, uno de los lugares privilegiados donde se puede verificar y medir este poder estético» (20). Es preciso, entonces, que recordemos esta verdad olvidada y tengamos presente que, aunque los paisajes se nos hayan vuelto habituales y creamos que su belleza es *per se* y es evidente, en realidad se debe a los discursos que los han ido configurando a través de una buena serie de elaboraciones artísticas. Y más aún, concluye: «El genio del lugar depende, en lo esencial, de la artealización [...] que insufla su aliento, inspira su espíritu» (28).

3. MITO(GEO)GRAFÍAS DEL ALMA INSULAR: *LANCELOT, 28°-7°*

Pensemos en la isla de Lanzarote antes y después del precioso trabajo artístico que sobre su geografía derramó Agustín Espinosa y reconoceremos que, en verdad, el genio de la isla, su espíritu, ese que hoy apreciamos y que la ha situado en el mapa universal, fue insuflado por los ingeniosos y poéticos procedimientos de su libro *Lancelot, 28°-7°. Guía integral de una isla atlántica*, publicado en Madrid en 1929.

Veamos: solo seis años antes, en 1923, el intelectual canario Domingo Doreste «Fray Lesco» abría el diario de un viaje a Lanzarote con esta frase: «Salvo



caso de necesidad o conveniencia, creo que sean pocos los que vayan a Lanzarote si no se presenta una ocasión» (Fray Lesco 1954: 75). Tal era su imagen, que discutiría ciertamente entre el erial y la pobreza. Sin embargo, lo cierto es que esa isla de clima y paisaje poco amable y condiciones naturales aparentemente adversas acabaría convirtiéndose en el núcleo de algunas de las experiencias y propuestas estéticas más relevantes del pasado siglo xx. Narradores como Rafael Arozarena, poetas como Manuel Padorno, artistas plásticos como Manolo Millares o figuras tan emblemáticas y universales como César Manrique, un artista integral en su condición de pintor, escultor, defensor de los valores medioambientales de la isla y propulsor de una estética basada en la conjunción armónica entre el arte y la naturaleza, posicionaron a Lanzarote entre los destinos más apreciados del planeta y entre las geografías más artealizadas, esto es, fruto de la operación cultural que transformó el territorio en paisaje, lo dotó de metafísica, subrayó el genio del lugar, reveló su alma y su espíritu.

Debe enfatizarse, entonces, el papel que el libro de Agustín Espinosa tiene en todo esto, pues de la imagen/erial de Fray Lesco a la imagen/artenaturaleza de Manrique, de la que aún vive la isla en términos simbólicos y turísticos, lo que media es, precisamente, la sorprendente publicación de *Lancelot, 28°-7°. Guía integral de una isla atlántica*, recibida en 1929 como una fiesta imaginativa y reconocida hoy como la piedra filosofal que produjo esta transmutación. El hilo conductor entre Espinosa y Manrique queda explicitado cuando este último edita en 1974 *Lanzarote. Arquitectura inédita*, un repertorio fotográfico sobre la arquitectura tradicional de la isla que nacía con una doble vocación pedagógica: enseñar a apreciar la singularidad y belleza de la arquitectura popular y servir de consulta para el futuro desarrollo urbanístico que generaría el turismo. Las fotografías de este inventario que puso en valor el patrimonio arquitectónico de Lanzarote venían acompañadas de textos escritos por distintos autores, entre los que juegan un papel muy destacado los varios fragmentos de *Lancelot, 28°-7°. Guía integral de una isla atlántica* que fueron seleccionados para la edición³. Desde que conoció ese libro, Manrique se había sentido atraído y fascinado por la visión poética y artística con la que el pionero Agustín Espinosa, casi cincuenta años antes, había descrito en su obra no solo algunos de los escenarios y elementos naturales de la isla, sino también la disposición atractiva y singular de las construcciones más típicas de la misma. Y es más, la atracción por el

³ La relación entre *Lancelot, 28°-7°* y César Manrique no se redujo solo a la inclusión de fragmentos del primero en el texto colaborativo de *Lanzarote. Arquitectura inédita*. En la conferencia «La facción surrealista de Tenerife. Agustín Espinosa y Lanzarote», que tuvo lugar en febrero de 2019 dentro del ciclo «Manrique 100», organizado por el Cabildo de la isla con motivo del centenario del nacimiento del artista plástico, e impartida a dúo por Roberto García de Mesa y José Ramón Betancort, este último recordó como César Manrique había convencido al Cabildo para publicar de nuevo la citada obra de Agustín Espinosa. Señaló también que en la exposición de César Manrique y Pepe Dámaso con la que se inauguró el hoy Centro de Innovación Cultural El Almacén, el tema escogido por Manrique fue justamente el libro de Espinosa, y que en 1986, cuando Manrique lleva a la Feria Arco a tres pintores de Lanzarote (Matallana, Gopar y Tayó), elabora un folleto relacionado de nuevo con el escritor. Para Betancort, «lo que nos está diciendo es que le debe mucho a Espinosa como primer constructor del paisaje de Lanzarote. Manrique no esconde su admiración por él» (García 2019).



escritor lo imanta de tal modo que su repertorio fotográfico huye en todo momento del mero catálogo inventariado, a pesar de la estructura que elige para documentar su «Geología y paisaje», «Casas solariegas», «Vivienda popular», «Arquitectura religiosa», «Arquitectura militar», «Chimeneas», «Puertas y ventanas», «Molinos», que son los apartados con los que titula las secciones principales del libro. Aunque la lógica de esta clasificación apunte a una relación ordenada de la isla, nada más lejos de su intención. Al contrario, y en la misma cuerda que Espinosa, César plantea y conjuga los elementos que confluyen en la edición (fotos, dibujos, textos de varias tonalidades discursivas y colaboradores) para propiciar una atmósfera y transmitir un ambiente, haciendo suya la propuesta del escritor, al que parafrasea incluso alguna de las frases más conocidas de *Lancelot, 28°-7°* —«Cualquier lugar de la tierra sin fuerte tradición, sin personalidad y sin suficiente atmósfera poética, está condenado a morir» (Manrique 1974)⁴— y al que imita permitiéndose, de vez en cuando, alguna imagen poética: «Tus distribuciones cúbicas desnudas como el blanco destellante de una estrella se salpican por el ámbito de la isla» (Manrique 1974).

Podría decirse que Agustín Espinosa, el primero en advertir originalidad o belleza donde otros solo habían visto un desierto, señaló el camino para la creación de una «mitología conductora» que sirviera a la isla de soporte emocional y creativo y que Manrique, tanto en su planteamiento estético como en su militancia ecológica, hereda esa consigna, la hace suya y la materializa en su afamado binomio arte-naturaleza. Es más, poner en diálogo a los dos artistas y a sus obras aquí mencionadas, *Lancelot, 28°-7°. Guía integral de una isla atlántica y Lanzarote. Arquitectura inédita*, no puede sino aumentar la luz vanguardista, de avanzada, la que va delante, según su más estricto sentido etimológico, del bello texto espinosiano, confiriéndole hoy un protagonismo visionario y central en la vida cultural y psicológica del archipiélago. No hay ninguna duda de que la artealización de Lanzarote comenzó en las brillantes páginas vanguardistas de *Lancelot, 28°-7°*, su aventura estética logró desdecir las desamparadas imágenes anteriores y fijar la ruta de quienes irán forjando más tarde una suerte de metafísica no solo para la geografía lanzaroteña, sino para el conjunto de las islas. Debieramos en este punto recordar que «all experience is *placed* experience» (Gray 1989: 53)⁵ y para los sujetos insulares esta experiencia y esta espacialización resultan marcadamente intensas, amplificadas y mediatizadas no solo por la condición insular en su sentido más físico, sino también por su sentido simbólico

⁴ Espinosa había escrito exactamente: «Una tierra sin tradición fuerte, sin atmósfera poética, sufre la amenaza de un difumino fatal» (Espinosa 2019: 6).

⁵ Merece la pena extender la cita de Rockwell Gray: «Autobiographical memory and a sense of place are closely related» y argumenta que «all experience is placed experience (...) and continues, we cannot know who we are without knowing where we have been; and recall of all those now absent places is necessary to a full sense of dwelling in the present. To dwell is to be embedded, and to be embedded is to belong through a history of having belonged in many places before» (53-54).

y por los numerosos relatos y codificaciones de la tradición con respecto al mismo concepto del espacio-isla⁶.

De la artealización de Lanzarote como fruto de las muchas operaciones que Espinosa lleva a cabo con su lengua y su experimentación intelectual y poética ya se han pronunciado voces muy autorizadas, empezando por los artículos celebratorios que de modo inmediato publicaron sus compañeros de generación y aventuras vanguardistas haciendo hincapié en el feliz desconcierto que significó su rara e inesperada propuesta, ese «objeto literario sin precedentes (que) inaugura un género nuevo» (Pérez Corrales 1983: 524). Tal es el caso de los textos de Emeterio Gutiérrez Albelo («*Lancelot 28°-7°*. Un libro de Agustín Espinosa») y Juan Manuel Trujillo («La nueva literatura. Un libro de Agustín Espinosa»), ambos publicados en el periódico *La Tarde* en el mes de diciembre de 1929. En los dos casos es expreso el asombro ante el bautismo imaginativo con el que Espinosa convirtió de un plumazo, de un plumazo con tinta, la isla desierto en la isla mítica.

Asimismo, en la introducción a su excelente edición de *Lancelot, 28°-7°*, Nilo Palenzuela (1988) sitúa el texto en sus coordenadas históricas y estéticas vanguardistas, subrayando su integrador compromiso con el espacio insular y con el horizonte creativo de las nuevas corrientes artísticas, ese empeño de universalismo de Espinosa que hizo gravitar la poética del arte nuevo en torno a las islas, a través de su trabajo estilístico con la analogía, el simultaneísmo, el cubismo, el creacionismo, el palimpsesto, etc., estrategias todas al servicio de un deber profundo con la circunstancia insular y el arte nuevo de su tiempo y, en definitiva, factores de su fundación artística, de su artealización. No en vano el propio escritor, pocos años antes de la publicación de *Lancelot, 28°-7°*, ya manifestaba con claridad este ideario en su tesis doctoral sobre Clavijo y Fajardo, que fue publicada décadas más tarde: «Ahondar en la profundidad de lo propio conduce inevitablemente a centros de generalidad; nunca a callejuelas de particularización» (Espinosa 1970: 58).

En el trabajo crítico sobre *Lancelot, 28°-7°* es absolutamente crucial e ineludible la referencia a dos nombres grandemente implicados con el escritor. De un lado, Alfonso Armas Ayala, quien lo recupera tras el ostracismo político con la publicación de su estudio *Espinosa, cazador de mitos* (1960) y más tarde lo actualiza y lo hace accesible con la reedición de sus obras principales en 1974. De otro, José Miguel Pérez Corrales, con quien tenemos una deuda impagable por su titánico trabajo de rescate, sistematización, investigación, interpretación y divulgación de la obra completa de Agustín Espinosa. Muy recientemente, Pérez Corrales vuelve a reunir y editar toda su obra bajo el título de *Obra en libertad (1927-1936)*, una edición en cuatro volúmenes, realmente soberbia y valiosísima por el acopio y la organización de toda su

⁶ Sin duda mucho se ha escrito y reflexionado sobre el hecho insular y la condición de isleño. Nos gustaría, en este sentido, recordar las bellas reflexiones de Andrés Sánchez Robayna (2011) en *Cuaderno de las islas*, apuntalando la particular e intensa vivencia de la insularidad. El volumen reúne una interesante antología de grandes poemas que sobre el tema llevan la firma de autores como Yeats, Borges, Paz, etc. Más recientemente, la también investigadora canaria Rosa Falcón Araña (2018) revisa las representaciones de la isla en *Robinson y la isla infinita. Lecturas de un mito*.



escritura más los numerosos textos sobre sus obras incluidos también en los apéndices, las anotaciones eruditas de todos ellos y la copiosa información que entrega⁷. Realmente un legado que, tras décadas de investigación, el especialista de referencia sobre Espinosa ha puesto a disposición de todos los lectores en la red⁸. De la amplia producción de Pérez Corrales sobre Espinosa, y por el tema que aquí nos ocupa, quisiéramos destacar su extenso y detallado análisis de *Lancelot, 28°-7°* publicado con el título de «La isla inventada» (1983); setenta páginas que argumentan, casi párrafo a párrafo, el hito que supuso la publicación de esta guía poética de la isla.

En consonancia con nuestra intención, que es promover y subrayar alrededor del concepto «espacio» la trascendencia del arte como el elemento mediador más relevante en su apreciación y en su carácter fundacional, nos apartamos voluntariamente del análisis estilístico y literario de *Lancelot, 28°-7°*, suficientemente elaborado ya en la bibliografía sobre el escritor, para centrarnos en el modo en que Espinosa nos invita a mirar, una cuestión que va incluso más allá de esta obra. Y es que esa invitación ya la hace, incluso, dos años antes de la primera edición de *Lancelot, 28°-7°*, en un jugoso artículo con el que obtuvo el diploma en el concurso «Aspectos de bellezas naturales del Valle de La Orotava», publicado en *La voz del Valle* en 1927 con el título de «Ensayo de una estética del Valle». Vuelvo a ese texto para destacar la poética espacial de nuestro escritor, expuesta abiertamente en esas breves páginas. Espinosa inicia el ensayo señalando primero los intentos fallidos de representar el paisaje del Valle en la Literatura o las Artes y se pregunta ¿es por falta de talento en el artista? ¿O acaso impotencia para resolver un problema que es un problema artístico? La respuesta, llena de humor e inteligencia (las líneas sobre el famoso arrobamiento de Humboldt ante el Valle o la visión que venden las agencias turísticas son –nunca mejor dicho– para enmarcar), nos descubre su perspicacia y su conciencia artealizadoradora:

⁷ En «Agustín Espinosa: *Lancelot 28°-7°* y otros escritos de los años 20», estudio que acompañó a la primera edición de *Lancelot 28°-7°. Textos 1927-192* en 2013, José Miguel Pérez Corrales ya había expresado su deseo de editar todos los textos de Espinosa, «excluyendo sus artículos falangistas del 36 al 39: escarbar en los detritos se lo dejo a otros menos ocupados que yo en la búsqueda del oro del tiempo», pues en esos «se amoldó por razones patéticas a una ideología deleznable, y en los que aquello que podría ser provocador años atrás ya era todo lo contrario, porque no es lo mismo decir una cosa en 1932 que en 1938. Sobre esta cuestión permanezco intratable» (Pérez Corrales 2019: 306-307).

⁸ Los cuatro volúmenes de *Agustín Espinosa. Obra en libertad* reúnen todo lo escrito por Espinosa hasta 1936, incluyendo su obra mayor y sus textos dispersos, y están libremente disponibles en <http://espinosaobraenlibertad.blogspot.com>. En la presentación de este espacio virtual, Pérez Corrales señala que la nueva edición corrige los errores de las anteriores y la aumenta con algunos inéditos que fueron apareciendo desde entonces. Para no repetir trabajos previos, decide centrar el aparato crítico en el estudio de la recepción de las obras principales, añadiendo además una selección de los mejores artículos de la época sobre Espinosa y sus obras principales. Con esta completísima edición, Pérez Corrales ha fijado y anotado toda la producción espinosiana hasta 1936. Optó por compartirla en un blog porque ello facilitará la corrección o incorporación de documentos y, en su caso, dar noticia de lo que considere importante sobre el escritor. De hecho, algunas novedades notables descubiertas por la familia ya han sido reveladas en distintas entradas.



La belleza pictórica –y hasta sentimental– de un paisaje está en un detalle, en unos detalles solamente. El uno o el varios es dependiente de la técnica peculiar del paisajista. [...]. Frente al arrodillarse de novillo degollado de Humboldt es preciso poner el estirarse místico-gimnástico de Parsifal. Hay que petrarquizar –que pastoralizar– el paisaje. Más música de égloga y menos ¡¡Ah!!... de agencia Cook & Son (Espinosa 2019: 176).

Hay en la estética de todo paisaje un elemento fundamental –metafísicamente– que empequeñece a los otros elementos. Frente al cual, todos los demás son secundarios. Observemos el paisaje nuestro [...]. Un espectador vulgar encontraría, tal vez, lo fundamental, en el contraste fuerte, crudo –hermoso– del Valle –tierra de vegetación prodigiosa, cuasi anormal– y el mar azul, con alguna flor blanca de espuma en los acantilados. La visión es cierta, pero es superficial [...]. Se ha ido a lo decorativo en huida de lo ideológico. Para mí, el elemento de belleza esencial en el paisaje del Valle está, únicamente, en este pedazo de falda de monte, en esa curva lánguida de una clásica belleza no apreciada, y que forma el contraste bello con la decoración romántica, anárquica que la rodea. Es difícil encontrar otra línea más bella en el paisaje canario (176).

Un tratado de atalayas intelectuales de paisajes. Me refiero a aquellas cumbres literarias hasta donde hay que arribar, para la verdadera comprensión estética del paisaje. Creo que es necesario aclarar esto. El problema del Valle-exposición está en el observador y no en lo observado. Son aspectos de belleza natural lo que analizamos. No se trata de “aportalar” la naturaleza en sí misma, sino en quien la contempla. La desnaturalización ha de hacerse en el mirar intelectual. Es solo –pues– un cambio, en el modo de ver las cosas, lo que se espera. [...] siempre es preciso que el mirar a la naturaleza sea con antiparras intelectuales. [...]. He aquí algunas montañas necesarias, para desde ellas poder acercarse a una visión profunda del paisaje (178).

La cita del texto ha sido deliberadamente extensa porque hay factores varios a destacar, gérmenes del que devendría luego en libro/hito de la vanguardia de las islas y de la historia sociocultural y álmica de Lanzarote. A saber: más arte y literatura (petrarquizar el paisaje) y menos embeleso de manida tarjeta postal; más profundidad que visión de superficie, lo ideológico y metafísico/poético en lugar de lo meramente decorativo; en definitiva, una mirada intelectual y artística, «un cambio en el modo de ver las cosas», un llamado colectivo a mirar con «antiparras intelectuales», alejándonos de la visión plana y del estereotipo para una visión profunda del paisaje.

Todavía años después de *Lancelot*, 28°-7°, Agustín Espinosa continuará reflexionando sobre este proyecto psicogeográfico que vincula la identidad a la geografía y esta a la creación, al intelecto, a la mitificación, a la poesía. En «Diario de un poeta recién casado. Cataclismo quebrado», publicado en 1932, hace notar de nuevo la importancia de una mirada detenida y profunda, capaz de captar la magia del clima y del paisaje: sorprendido por un cielo tan bajo «que casi se podía coger con las manos. Un cielo que rozaba postes de telégrafos, copas de palmeras y veletas de campanarios», repara en que «pocos ojos insulares lo han visto, porque andan



despistados e inciertos los aislados mirares actuales» (2018: 133). Un año más tarde, en una encuesta organizada por José Mateo Díez para el periódico *La Provincia*, en la que se consultó a destacados artistas y personalidades insulares a propósito de la idea de elaborar un filme de las islas, que había sido lanzada por el director y actor Martin Herzberg, Espinosa responde señalando las bondades paisajísticas del archipiélago, dotado naturalmente de un exotismo grato y de un valor paisajístico original, pero al mismo tiempo advierte:

Creo en el interés cinematográfico de Canarias. Ahora, lo importante es que la máquina tomavistas también lo crea. Toda ilusión geográfica tiene interés siempre que la cámara fotográfica sepa buscarle el lado flaco de su alma. El todo está en encontrarle a las islas un ombligo: en descubrir el lunar expugnable (2018: 233).

Y es que no todo reside en el territorio ni lo esencial es un paisaje lleno de peculiaridades y bendecido por indudables cualidades; para alcanzar la proyección que la idea del film se propone es imprescindible, a su juicio, «una diestra captación» y una «edición a tono con la presente hora del mundo» (2018: 234) y ahí sí, artealizando las islas en una operación estética que abrace modernidad y territorio, vanguardia y paisaje, la promesa de éxito tiene visos de prosperar, alejada de un folklorismo neto pródigo en lugares comunes. Enseñar a ver con profundidad, con ojos nuevos, fue, de hecho, uno de los grandes magisterios de Espinosa sobre sus compañeros de generación, a los que invita, con su proyecto insular, único e inédito en aquellas horas, a revelar el espíritu del archipiélago en un código tremendamente imaginativo y a comprender el valor del espacio como el soporte semiótico más adecuado a su propósito. La significación que adquieren las visiones de las islas, tanto en *Lancelot, 28°-7°* como en aquellos textos donde hay una presencia relevante de sus poderosas reflexiones al respecto, llevan el sello de una personalidad inigualable que muestra la universalidad de la región siendo, paradójicamente, el «escritor menos regional posible» (Pérez Corrales 1984: 105). Sus lecciones de estilo y de conciencia insular, con las que da fe de su firme creencia en una personalidad archipelágica propia, tienen muy claro que «no es por la Historia sino por la Geografía, como se llegará al “corazón” de lo insular» (104).

Con respecto a esta cuestión paradójica, el crítico, periodista y traductor ligado al grupo vanguardista de *La Rosa de los Vientos*, Antonio Dorta, había advertido en 1934 sobre Agustín Espinosa que «este poeta es continuamente arrastrado por la vocación de la geografía» (2018: 269) maridando en un perfecto engranaje la «vocación de superficies» de lo paisajístico y geográfico con la «vocación de profundidad» de la poesía. Y recuerda también que cuando quiso hablar de las islas y compartir sus impresiones en términos literarios, no encontró mejor modelo que Espinosa, de ahí que honrara a su maestro con estas líneas:

Ningún otro escritor me ha lanzado una tabla de salvación tan eficaz, en esta angustiosa hora de naufragio [...] ninguno de los escritores llamados regionales ha acudido a mi desesperado grito de ¡¡socorro!! con la eficacia de las páginas de Agustín Espinosa. Del escritor no regional, del menos regional posible [...] un poeta es siempre un naufragio de su mar interior, del mar terrible de su circunstancia, y solo puede



salvarse agarrándose a ella. Y ella es su paisaje, las cosas y los hombres que en su paisaje están, las nubes que cambian y el color que lo persigue. Solo falta tener ojos. Y nuestro amigo Agustín Espinosa, nuestro primer actual escritor, tiene unos ojos gozosos de geógrafo y un alma cálida de poeta (269-270).

Es realmente encantadora la feliz expresión con que refiere el talento del autor de *Lancelot, 28°-7°*, poseedor de «unos ojos gozosos de geógrafo» y un «alma cálida de poeta». Ninguno de los adjetivos utilizados aquí es baladí ni los suponemos nacidos de la mera improvisación de la escritura, pues en ellos se manifiesta el ensamblaje de una pareja de conceptos que tensaba la cultura de aquellos días. Disfrutar de la propia geografía, mirar con gozo el terruño, sentir la pertenencia aleteando en las hojas de una palmera, brillando en las salinas de Lanzarote o burbujeando en la composición volcánica de la isla no está reñido con un espíritu poético y artístico que en estos tiempos se codifica en la experimentación del arte nuevo, en la metáfora, en la analogía, en el salto vanguardista que, cuanto más se aleja de la tierra, más enraíza y se hunde con profundidad en ella. Al mismo tiempo, el proyecto de un cosmopolitismo insular nunca fue tan manifiesto y sus frutos tan transnacionales como en este momento de búsqueda y confluencias.

En un reciente estudio sobre el sentimiento de pertenencia nacional y la pulsión cosmopolita en el arte nuevo de la España de 1918-1936, Méndez-Betancor (2017) destaca también la presencia estelar del «paisaje» en la vanguardia de las islas como el mecanismo de representación de ese sentimiento umbilical. Y aunque el más radical en esta propuesta de representación fue desde luego Espinosa, que crea un imaginario propio aplicando sobre la geografía de Lanzarote todo un arsenal de estrategias estéticas y de tradiciones literarias y culturales europeas, es bien sabido que lo acompañaban en el ideario nombres como Pedro García Cabrera, con sus ya conocidas reflexiones sobre «el hombre en función del paisaje», o las experiencias plásticas de un Óscar Domínguez incorporando un elemento tan distintivo de Canarias como el drago en su entramado surrealista. El fenómeno espacial y paisajista como soporte semiótico de una identidad insular fue común entre los artistas canarios alineados con las estéticas del arte nuevo, pero Méndez-Betancor subraya un aspecto interesante en su análisis de un cosmopolitismo insular entendido como «la proyección de la isla transnacionalmente» (209). De un lado sitúa a García Cabrera resaltando el paisaje como elemento cohesionador y pegamento simbólico que hermana a los isleños del mundo; de otro, al *Lancelot, 28°-7°* de Espinosa que al hacer de Lanzarote «un centro cosmopolita dejó una huella en la mentalidad de la intelectualidad canaria» (209), esa que señaló el camino a César Manrique para crear en la arquitectura de la isla una serie de obras/emblemas que aún sostienen y retroalimentan con orgullo el sentido de pertenencia de sus habitantes. No menos interesante y a la par curioso es otro beneficio que, a juicio de Méndez-Betancor, reportó la sombra alargada del binomio paisaje/arte nuevo, identidad/cosmopolitismo:

El paisaje y la geografía permitió unificar las islas mediante aspectos comunes [...]. En esta época se había agudizado lo que en Canarias se conocía como «pleito insular», término con el que se le da nombre al enfrentamiento entre las islas de



Gran Canaria y Tenerife. [...] El arte nuevo, al adoptar las similitudes geográficas y paisajísticas entre islas, generaba una impresión de unidad. De esta manera la política estuvo presente, pero de manera soterrada.

... una minoría selecta de artistas asumió la responsabilidad de buscar nuevas representaciones del sentimiento de pertenencia que los unía (210).

Ya concluida la segunda década del siglo XXI, entregadas las islas a una industria turística que dio la espalda –cuando no amputó– a su belleza paisajística y su peculiar orografía atlántica, y que ha propiciado circunstancias de abandono y desarraigo de la tierra, una estocada en la autoestima colectiva, pérdida de referencias culturales hoy visibles incluso en el habla de la ciudadanía –que sustituye fórmulas gramáticas centenarias con la propagación del «vosotrismo»–, el proyecto de un Espinosa se nos antoja de una belleza que va más allá de lo literario. Es una suerte de belleza espiritual que añoramos con magua y que desearíamos revivir sobre la breve geografía de este archipiélago. En los últimos años, además, también la industria cinematográfica internacional, incluida la máquina hollywoodense, ha recalado en las islas materializando –quién iba a decirlo– aquel «interés cinematográfico de Canarias» del que se hablaba con anticipación en 2018. Pero «la máquina tomavistas», como conjeturó Agustín Espinosa, mira el paisaje insular como un enorme plató de bajo coste obviando, como decía el escritor, ¿se acuerdan?, que «toda ilusión geográfica tiene interés siempre que la cámara fotográfica sepa buscarle el lado flaco de su alma. El todo está en encontrarle a las islas un ombligo» (2018: 233). Todo parece indicar que desde aquellas fechas el cordón umbilical, el sentido de pertenencia, el contento por ser parte de este escenario atlántico, el lado flaco del espíritu isleño, no han ido de la mano de los discursos y representaciones que, plenas de acierto creativo y profundidad, de raíz y de ala, alumbró en su momento *Lancelot, 28°-7°*. Y eso la hace, en nuestros días, una obra/faro/guía cuya lectura es aún más ineludible.

RECIBIDO: septiembre de 2020; ACEPTADO: noviembre de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston (1983): *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BOLLNOW, Otto Friedrich (1969): *Hombre y espacio*, Barcelona: Labor.
- CASSIRER, Ernst (1985): *Filosofía de las formas simbólicas*, vol. II: *El pensamiento mítico*, México: Fondo de Cultura Económica.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1988): *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor.
- D'ORS, Víctor (1969), «Prólogo recensional», en Otto Friedrich Bollnow, *Hombre y espacio*, Barcelona: Labor.
- DORTA, Antonio (2018): «Poesía y geografía en Agustín Espinosa», en J.M. Pérez Corrales (ed.), Agustín Espinosa, *Media hora jugando a los dados. Textos 1932-1933*, Tenerife: Insoladas, 269-270.
- DURAND, Gilbert (1979): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid: Taurus.
- ESPINOSA, Agustín (1970): *Don José Clavijo y Fajardo*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- ESPINOSA, Agustín (1988): *Lancelot 28°-7°. Guía integral de una isla atlántica*, edición de Nilo Palenzuela, Tenerife: Interinsular Canaria.
- ESPINOSA, Agustín (2013): *Lancelot 28°-7°. Textos 1927-1929*, edición de José Miguel Pérez Corrales, Sevilla: La Página.
- ESPINOSA, Agustín (2018): «Respuesta a la encuesta sobre el proyecto de film de las Islas Canarias», en José Miguel Pérez Corrales (ed.), Agustín Espinosa. *Media hora jugando a los dados. Textos 1932-1933*, Tenerife: Insoladas, 233-235.
- ESPINOSA, Agustín (2019): *Lancelot 28°-7°. Textos 1927-1929*, José Miguel Pérez Corrales (ed.), Tenerife: Insoladas.
- FALCÓN ARAÑA, Rosa (2018): *Robinson y la isla infinita*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- FINKIELKRAUT, Alain, Tzvetan TODOROV y Richard MARIENTRAS (2000): *Du bon usage de la mémoire*, Genève: Éditions du Tricorne.
- FRAY LESCO (1954): *Crónicas de Fray Lesco*, edición de Juan Rodríguez Doreste, Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.
- GARCÍA, Raúl (2019): «Agustín Espinosa como primer constructor del paisaje de Lanzarote», *Diario de Lanzarote*. 14 de noviembre. <https://www.diariodelanzarote.com/noticia/agust%C3%ADn-espinoza-como-primer-constructor-del-paisaje-de-lanzarote>.
- GRAY, Rockwell (1989): «Autobiographical Memory and Sense of Place», en Alexander J. Butrym (ed.), *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, Athens: University of Georgia, 53-70.
- GOULD, Peter (1987): «Pensamientos sobre la geografía», *Geocrítica* 68: 1-42.
- GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio (2019): «Lancelot 28°-7°. Un libro de Agustín Espinosa», en José Miguel Pérez Corrales (ed.), Agustín Espinosa, *Lancelot 28°-7°. Textos 1927-1929*, Tenerife: Insoladas, 293-298.
- HEIDEGGER, Martin (1992): «El arte y el espacio», *Revista de Filosofía* (Chile) 39-40: 149-153.
- HEIDEGGER, Martin (1994): *Construir, habitar y pensar*, Barcelona: Serval.
- LLARENA, Alicia (2007): *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, México: Universidad Autónoma de Sinaloa.



- MANRIQUE, César (1974): *Lanzarote. Arquitectura inédita*, Arrecife: Cabildo de Lanzarote.
- MATORÉ, Georges (1962): *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, París: La Colombe.
- MÉNDEZ-BETANCOR, Alejandro (2017): *Sentimiento de pertenencia nacional y cosmopolitismo en el arte nuevo en España (1918-1936)*, (Doctor). University of Colorado at Boulder. <https://search.proquest.com/openview/b8a4290a364b173f00f05364d42d8b88/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.
- MINKOWSKI, Hermann (1923): «Space and time», en W. Perrett, y G.B. Jeffrey (eds.), *The principle of relativity. A collection of original memoirs on the special and general theory of relativity*, New York: Dover, 75-91.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (1983): «La isla inventada de Agustín Espinosa», *Anuario de Estudios Atlánticos* 29: 453-527.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (1984): «La conciencia de lo canario en Agustín Espinosa», *Estudios Canarios: Anuario del Instituto de Estudios Canarios* 28-29: 102-105. <http://iecanviera-virtual.org/index.php/catalogo/item/estudios-canarios-anuario-del-iecan-no-28-29.html>.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (1986): *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (ed.) (1918): Agustín Espinosa, *Media hora jugando a los dados. Textos 1932-1933*, Tenerife: Insoladas.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (2019): «Agustín Espinosa: *Lancelot 28°-7°* y otros escritos de los años 20», en Agustín Espinosa, *Lancelot 28°-7°. Textos 1927-1929*, José Miguel Pérez Corrales (ed.), Tenerife: Insoladas, 305-352.
- RAPIN, Anne (2000): «El sentido de la memoria (entrevista a Alain Finkielkraut)», *Label France: revue d'information du Ministère des affaires étrangères*, 38. http://archivo.lavoz.com.ar/2001/0802/opinion/nota47618_1.htm.
- ROGER, Alain (2007): *Breve tratado del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2011): *Cuaderno de las islas*, Barcelona: Lumen.
- TRUJILLO, Juan Manuel (2019): «La nueva literatura. Un libro de Agustín Espinosa», en Agustín Espinosa, *Lancelot 28°-7°. Textos 1927-1929*, José Miguel Pérez Corrales (ed.), Tenerife: Insoladas, 299-304.
- WEIL, Simone (1996): *Echar raíces*, Madrid: Trotta.
- WILDE, Oscar (1972): *La decadencia de la mentira*, Madrid: Taurus.
- ZUBIRI, Xavier (2008): *Espacio, Tiempo, Materia*, Madrid: Alianza Editorial.



LANCELOT, 28°-7°, DE AGUSTÍN ESPINOSA.
ISLA, MITO, CONTEMPORANEIDAD Y HUMOR

José Ramón Betancort Mesa
Cabildo de Lanzarote

RESUMEN

En este breve estudio se realiza una interpretación literaria sobre la trascendencia cultural y el hondo significado poético del libro *Lancelot, 28°-7°*, del escritor tinerfeño Agustín Espinosa, publicado en 1929, dentro del contexto de las vanguardias históricas de Canarias. Entre otras cuestiones se abordan aspectos fundamentales de su innovadora, divertida y transgresora estética literaria como la isla, el mito, la contemporaneidad o el humor que laten en dicha obra, considerando siempre un doble compromiso del autor con los recursos expresivos de la modernidad y una singular visión del territorio insular, en forma de una nueva e inventada Lanzarote.

PALABRAS CLAVE: Agustín Espinosa, *Lancelot, 28°-7°*, vanguardias históricas, Lanzarote y César Manrique.

LANCELOT, 28°-7°, BY AGUSTIN ESPINOSA.
ISLAND, MYTH, CONTEMPORANEITY AND HUMOUR

ABSTRACT

In this brief study a literary interpretation is made about the cultural transcendence and the deep poetic meaning of the book *Lancelot, 28°-7°*, by the writer from Tenerife Agustín Espinosa, published in 1929, within the context of the historical Avant-gardes of the Canary Islands. Among other issues, this paper addresses fundamental aspects of its innovative, amusing and transgressive literary aesthetics such as the island, myth, contemporaneity or humour that beats in this literary work, always considering a double commitment of the author with the expressive resources of Modernity and a singular vision of the land, in the form of a new and invented Lanzarote.

KEYWORDS: Agustín Espinosa, *Lancelot, 28°-7°*, historical Avant-garde, Lanzarote and César Manrique.



1. EL CONTEXTO CULTURAL DE AGUSTÍN ESPINOSA Y *LANCELOT*, 28°-7°

Sin ningún género de dudas, podemos decir que Agustín Espinosa (Puerto de la Cruz, 1897-Los Realejos, 1939) es uno de los representantes literarios más destacados de la denominada «facción surrealista de Tenerife» no solo por su aportación literaria e intelectual y su decisiva contribución en la recepción de la estética de las principales corrientes vanguardistas de las primeras décadas del siglo xx en Canarias, sino también por el comprometido empeño en intentar transformar el panorama literario insular con una escritura transgresora, renovadora, irónica y jovial, a través de textos tan significativos como *Lancelot, 28°-7°* (1929), *Media hora jugando a los dados* (1933), *Crimen* (1934) o *Sobre el signo de Viera* (1935), entre otros.

Detengámonos primero en el escritor. Pese a no ser suficientemente conocido y valorado fuera de Canarias, Agustín Espinosa es uno de los representantes más singulares y notables del celebrado período de las vanguardias históricas en España, tal y como lo ha documentado exhaustivamente José Miguel Pérez Corrales¹. Su formación humanística, el contacto directo con los círculos culturales españoles y europeos y su total adscripción a los movimientos vanguardistas de su época, unido a su espíritu jovial, entusiasta, lúdico, humorístico y culto, permitirán que Espinosa nos aporte una renovadora visión del hecho literario que estará siempre condicionada por su propósito contemporáneo de universalidad y por la defensa de la libertad creativa. El resultado no será otro que participar vivamente en la asunción de un arte nuevo, desnudo, antirrealista y transgresor, algo inédito en las letras canarias.

Espinosa se nos descubre como un experto conocedor de las innovadoras corrientes estéticas que irrumpen en la Modernidad de las primeras décadas del siglo xx. Ahora bien, de la misma manera que aplaude las teorías de Pierre Reverdy, los postulados del creacionismo de Huidobro, los manifiestos ultraístas de 1919 o las sugerentes propuestas del programa surrealista de André Breton, Espinosa también está atento a otras manifestaciones literarias que culturalmente le son más cercanas. Comparte la teoría orteguiana de la deshumanización del arte y sigue de cerca tanto la producción lírica del grupo del 27 como a escritores de la talla de Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés o Francisco Ayala, entre otros. Y todo ello, sin olvidar la lectura de autores clásicos como Quevedo, Góngora o Larra, junto con las aportaciones de los ilustrados canarios del siglo xviii, como Viera y Clavijo o el lanzaroteño Clavijo y Fajardo.

Hablemos ahora del significado de la obra. Para Pérez Corrales (1986: 396) la publicación de *Lancelot, 28°-7°*, a finales de 1929, responde más a un proyecto lite-

¹ El profesor Pérez Corrales ha realizado un exhaustivo trabajo de investigación sobre la vida y la obra de Agustín Espinosa, dentro del contexto de las vanguardias históricas canarias. Así lo podemos constatar en varias publicaciones como la serie de artículos bajo el lema de «Cuadernos de Bitácora de la Vanguardia Insular», en el periódico santacrucero *Jornada a lo largo* de 1981 (4 de julio, 8 de agosto, 23 de septiembre, 3 de octubre y 17 de octubre). Imprescindibles son también sus trabajos «La isla inventada de Agustín Espinosa» (1980) o *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño* (1986).



rario ambicioso y maduro que al mero propósito del escritor tinerfeño de adoptar las modas de las vanguardias europeas. En esta misma línea, el profesor Nilo Palenzuela (1988: IX) define el programa literario de Espinosa integrado dentro de «un proyecto generacional con absoluta vocación de modernidad» y con un «doble compromiso: con el espacio insular y con el horizonte creativo de las nuevas corrientes artísticas europeas». En este sentido, Agustín Espinosa es un entusiasta e incansable impulsor de la cultura contemporánea en Canarias. Así lo constatamos cuando, el 1 de febrero de 1928, el periódico santacrucero *La Tarde* publica el «Primer Manifiesto de La Rosa de Los Vientos», firmado por Juan Manuel Trujillo, Ernesto Pestana Nóbrega y el propio Agustín Espinosa. En dicho texto se encuentran estas palabras: «Somos marineros de los mares. Obreros de la Universalidad. Por siempre Universalismo sobre Regionalismo. Hemos bostezado con hartura sobre las páginas labriegas de nuestra literatura».

Ahora bien, esta proyección hacia el universalismo en la que parecen sentirse tan a gusto estos escritores llega a proclamas más fuertes y contundentes cuando se publica, el 19 de abril de 1929, el primer número de la «Nueva Literatura Canaria» en el periódico tinerfeño *La Tarde*, donde la arremetida hacia la decadente literatura tardorromántica, hacia el tipismo costumbrista y hacia el modernismo exuberante se hace con palabras tan duras como las siguientes:

Basta de Venecias. Basta de Orientalerías. Basta de Helenismo a lo Isadora Duncan. Basta de tonadas de Zorrilla. Basta de declamatoria danunchiana y de poesía festiva –humorismo– a lo Manuel Verdugo. Basta de exotismo a lo Tomás Morales. Basta de fiestas del romance a lo Ateneo de La Laguna. Basta de paisajería barata para turista de Albión o nuevo rico de todos los climas. Basta de pintura racial. Basta todo lo TÍPICO. Basta de olitas lindas y de barquitos guapos. Basta. Queremos una literatura desnuda [...].

Ese mismo espíritu contrario a la literatura decimonónica y decadente irá derivando en una innovadora búsqueda estilística que lo lleva a dialogar con el paisaje a través de sus formas más puras, desnudas y esenciales, utilizando recursos y herramientas expresivas vinculadas a las nuevas corrientes de la Vanguardia europea. Este revelador análisis del paisaje insular que incorporan muchos artistas, escritores e intelectuales canarios de este período tendrá otro de sus máximos exponentes textuales en el famoso artículo del escritor Pedro García Cabrera (2012: 110) titulado «El hombre en función del paisaje», publicado en mayo de 1930 en el periódico *La Tarde*, con motivo de la exposición retrospectiva que los jóvenes artistas grancanarios adscritos a la Escuela Luján Pérez habían realizado en Santa Cruz de Tenerife. Al comienzo del citado artículo se lee lo siguiente:

Socialmente, no niego la existencia del mago con su traje típico. Ni del sombrero de paja. Ni otros motivos pobres. Pero yo dije que no hay que confundir la realidad viviente con la realidad artística. Y que estos motivos no son fundamentales para edificar una literatura de región. Que si el regionalismo es traje, todos los regionalismos están en un almacén de tejidos. Lo que la anterior generación tiene por regional –sigo hablando en plano de arte: selección, depuración– son pseudo-



mórfosis regionales. Formas regionales adulteradas. Para purificarlas –si alguna lo merece– o para reeditar las olvidadas hay que volver a la esencia, a las protoformas primitivas. Para ello, estudiemos al hombre en función del paisaje. Y un arte en función de este hombre.

Por todo ello, podemos concluir que, cuando se publica *Lancelot, 28°-7°*, este libro nace como un hijo legítimo de este espíritu joven, rebelde, universal, deportivo y desnudo, tal y como imponía la última hora de la estética literaria que traían las vanguardias del momento. Desde este paradigma transgresor de la Contemporaneidad, la escritura de Espinosa supone un universalista y revitalizador soplo de fresco aire atlántico, frente al tardorromanticismo poético trasnochado y al regionalismo costumbrista de los testimonios literarios insulares de esa época. En este sentido, Pérez Corrales (1986: 396) resume con estas palabras el programa del libro:

Con *Lancelot*, Espinosa rechazaba el sicologismo, el descriptivismo minucioso de los hechos y de las cosas, el costumbrismo, lo social, la trama estructurada. Era un repudio global de la narración decimonónica en aras de las novedades aportadas por los tiempos modernos; el relato se disuelve en escenas sueltas, en retazos de ficción.

2. LANZAROTE Y EL PROYECTO *LANCELOT, 28°-7°*

Pese a haber sido nombrado en 1928 como catedrático de Literatura adscrito al Instituto Nacional de Segunda Enseñanza de Las Palmas (Pérez Corrales 1986: 14), Agustín Espinosa no ejercerá como docente ese año en Gran Canaria. En su lugar, deberá tomar posesión, en octubre de 1928, de su cargo de comisario regio en el nuevo Instituto Local de Segunda Enseñanza de Arrecife de Lanzarote, al que fue destinado durante el curso 1928-1929. Este hecho circunstancial será crucial para la historia de las letras canarias y, de manera especial, para la configuración de Lanzarote en el mapa del tránsito a la contemporaneidad. Tras su experiencia vital en la isla, nacerá *Lancelot, 28°-7°*.

Si bien es verdad que se trata de un proyecto literario que el escritor ya venía fraguando de antemano, también lo es que el encuentro de Espinosa con Lanzarote ha de interpretarse como el descubrimiento del territorio literario adecuado que el escritor andaba buscando y que le permitirá convertir a la isla en un verdadero taller creacionista. Por ello, no debe extrañarnos que, desde su llegada a Arrecife, el escritor quedase rápidamente inmerso en esta empresa literaria. Espinosa arrancará el curso académico leyendo una singular lección inaugural titulada «Teguise y Clavijo y Fajardo», reproducida el 11 de noviembre de 1928 en el periódico *Lanzarote*, de Arrecife. Dicha charla será incluida posteriormente como un capítulo de su libro *Lancelot, 28°-7°*. La elección del tema de la conferencia no fue casual, sino todo lo contrario. Se trata de un tema muy significativo y casi una declaración de principios que puede interpretarse como un anticipo creativo de lo que aquella estancia insular iba a posibilitarle.

Primeramente, hay que tener en cuenta que varios años antes, el 10 de junio de 1924, tras finalizar la licenciatura en Filosofía y Letras en Madrid, Espinosa había



leído su tesis doctoral sobre la figura de José de Clavijo y Fajardo². Por tanto, cuando llega a Lanzarote no solo ya conoce y valora la figura histórico-literaria de este ilustrado lanzaroteño, sino que también comienza a llevar a cabo su particular empresa literaria, que, como Palenzuela afirma, tendrá un «doble compromiso» generacional con la Modernidad y con el espacio insular (Palenzuela 1988: IX).

Otro dato que podemos considerar es que tampoco será casual que Espinosa (1988: 3) abra su libro con una reveladora cita introductoria de Paul Dermée que nos predispone o nos adelanta la verdadera intencionalidad que subyace en su proyecto creacionista ante el espacio insular lanzaroteño: «Crear una obra que viva fuera de sí, de su propia vida, y que esté situada en un cielo especial como una isla en el horizonte». Así de esclarecedora es la cita.

El espacio insular elegido para llevarlo a cabo no es otro que el de Lanzarote. La isla se convertirá en un singular laboratorio en el que Espinosa ensayará un programa estético con una auténtica vocación contemporánea, renovando el lenguaje literario y alcanzando una de las cimas creativas más señeras de las vanguardias históricas canarias y, por extensión, del ámbito hispánico, tal y como propone Alicia Llarena (2000: 53), aunque no sea suficientemente reconocido por ello.

El *Lancelot*, 28°-7° de Agustín Espinosa es un proyecto estético contemporáneo muy ambicioso, que tiene como protagonista a Lanzarote y su identidad literaria. A juicio del escritor tinerfeño, los estudios literarios precedentes que han intentado explicar la isla son «anecdóticos e inafectivos» (Espinosa 1988: 9). Se refiere a los textos costumbristas de *Tierras sedientas*, de Francisco González, y *Costumbres canarias*, de Isaac Viera y Viera, como señala en su capítulo «Lancelot y Lanzarote».

Por tanto, siguiendo el «doble compromiso» con el espacio insular y su adscripción a las vanguardias europeas, Espinosa decide crear un texto que busca convertirse en una *guía integral de una isla atlántica*, como acertadamente señala el propio subtítulo de la obra. Desea, por tanto, construir una nueva poética que sepa dibujar y describir la singular geografía literaria que defina a Lanzarote. Su propósito, según sus propias palabras, es el de crear una nueva «atmósfera poética» y una «mitología conductora» que ayude a explicar y dar sentido a la isla. Para ello, propone «crear un Lanzarote nuevo. Un Lanzarote inventado por mí» (Espinosa 1988: 10).

3. SOBRE EL SIGNO DE LA ISLA

A la luz de lo anterior, el programa literario que impulsa el texto de Agustín Espinosa es el de articular una escritura renovadora desde la que abordar el espacio insular bajo la nueva significación de la estética de las corrientes europeas de la Modernidad. Espinosa nos propone una configuración de la isla en torno a una

² La tesis doctoral *Don José de Clavijo y Fajardo*, de Agustín Espinosa, será publicada en 1970 en Las Palmas de Gran Canaria, a través del Cabildo Insular, con prólogo del profesor Ángel Valbuena Prat.



insólita cartografía literaria que es creada desde los parámetros de una mitología poética, iconoclasta, irreal, culta y universal. El resultado será, efectivamente, un «Lanzarote nuevo e inventado» por el escritor tinerfeño.

Pérez Alemán (2004: 519) sostiene que esta idea de crear un espacio poético nuevo, más allá de la mera referencia espacial, física o natural del paisaje insular, la había ya ensayado previamente Unamuno con Fuerteventura varios años antes. Defiende que «de la lectura del libro de Espinosa se desprende que la invención de la isla de Lanzarote que realiza el surrealista es de adscripción unamuniana».

Pero, como apunta también Fernando Castro Borrego, «Espinosa va más allá, añadiendo una dosis de vanguardia al proyecto más metafísico esbozado por Unamuno» (Castro Borrego 2008: 81). En efecto, Espinosa incorpora a la geografía de lo literario un paisaje completamente nuevo para los creadores e intelectuales canarios de la época, donde los protagonistas son la arquitectura, el camello, la palmera o el viento. Elementos que forman parte de una mirada inédita sobre la isla. Un Espinosa animado por la estética y los postulados de Paul Dermée, de Vicente Huidobro y de Paul Reverdy se erige como escritor o creador de un nuevo paisaje que nace de las referencias de la literatura universal desde la que configura una mitología conductora de naturaleza poética.

A bote pronto, la idea en esencia no era nueva. Desde el nacimiento de la literatura escrita en Canarias el paisaje insular y el mito han ido siempre de la mano. Pensemos en las primeras manifestaciones literarias de las Islas como, por ejemplo, en las *Endechas a Guillén Peraza*, en el mito de la selva de Doramas, de Bartolomé Cairasco de Figueroa, o la mitología asociada a la princesa Dácil, de Antonio de Viana, entre otros ejemplos.

En este sentido, el profesor Antonio Becerra Bolaños considera que uno de los aspectos más definitorios de la tradición literaria canaria es precisamente este especial interés de los escritores por el paisaje natural de las Islas y por la construcción que en él se hace de la identidad canaria a través del mito. Así ocurre en autores ya citados como Cairasco de Figueroa, Viana o Viera y Clavijo, junto con Graciliano Afonso, Tomás Morales, Alonso Quesada, García Cabrera o, incluso, en el propio Agustín Espinosa.

Becerra Bolaños propone que dichos escritores buscan la manera de que en sus textos los lugares de la geografía canaria se carguen de afectividad y de sentimientos, convirtiéndose así en espacios de tradición poética, con el objeto de que acaben formando parte del patrimonio y de la herencia cultural de Canarias. A su juicio, Miguel de Unamuno con *De Fuerteventura a París* y Agustín Espinosa con *Lancelot, 28°-7°* son dos ejemplos significativos de aproximaciones al espacio insular con el objetivo de cargarlos de afectividad y dotarlos de una identidad propia. Becerra Bolaños (2010: 433) lo define así:

Las tradiciones literarias a las que me he referido brevemente persiguen el mismo fin: dotar de sentido al paisaje a través de la memoria, ya que ella es quien impide su desaparición. Y al dotarlo de sentido, adquirimos nosotros sentido; nuestra afectividad se refleja en el paisaje en el que nos encontramos. Ese es el gran proyecto de los autores a los que nos hemos ido refiriendo. Se trata de un proyecto que va diri-



gido a una comunidad que tiene serios problemas de identidad. El escritor, como el memorialista, quiere convertirse, de alguna forma, en el verdadero motor de la sociedad y el modo de hacerlo es proponiendo modelos para que la comunidad pueda desarrollarse sin perder su vinculación con la tierra.

En este contexto se produce la materialización del mito. Para Becerra Bolaños se trata de un modelo explicativo del paisaje que debe ser asimilado por la sociedad. A través de esta interiorización, el escritor posibilita su inclusión dentro del corpus del patrimonio sentimental de dicha comunidad, hasta convertirlo en «objeto inventariable» de su identidad cultural. Ahora bien, la forma y el planteamiento a la hora de abordar el paisaje insular y el mito en el proyectoanceloteño, configurado desde la contemporaneidad que inauguran las estéticas de las vanguardias europeas, sí serán elementos tremendamente novedosos como ejercicio de creación literaria. Intentemos explicar cómo lo consigue.

Alicia Llarena, por su parte, propone que la genialidad de Espinosa radica en que este escritor se percata de las ricas y múltiples capacidades que posee el paisaje lanzaroteño como espacio literario, desde el que desarrollar su poder mitificador. Para Llarena, el escritor se nos presenta en *Lancelot*, 28°-7° ejerciendo la función demiúrgica de crear una mitología conductora para configurar un mundo poético nuevo. A ello hay que sumarle que Espinosa posee una increíble habilidad sintetizadora para erigir la Isla como baluarte de la identidad, proyectándola a través del imaginario universal y ampliando sus contenidos desde la singularidad de lo propio y de lo distinto que observa en el paisaje insular. A este respecto, Llarena (2000: 48) señala que

Espinosa conoce perfectamente el poder del espacio literario como motor de la identidad nacional, y también que es el espacio un constante protagonista en los grandes espacios de la literatura universal, porque las fundaciones espaciales no son tanto las piedras y los trazados cartográficos [...] sino aquellos referentes literarios, aquellos símbolos culturales, con que la tradición ha ido dotando a un espacio de un aura mítica, de una individualizada personalidad.

Esta productiva sinergia que se establece entre la interacción entre el paisaje insular y el mito producirá una poética arrolladora y renovadora que nos habla de una isla atlántica convertida en baluarte de la Contemporaneidad. Alicia Llarena (2000: 62) establece que, a la hora de dibujar la cartografía imaginaria y mítica de Lanzarote, Espinosa organiza su discurso literario apoyado sobre tres pilares espaciales:

- a) La relación universal entre el hombre y el paisaje, a través de procesos como la homerización, la mediterraneización o el bizantinismo que se dibuja en el texto.
- b) La construcción de un texto literario identificado como una guía del imaginario poético de Lanzarote, a través de las salinas, el viento, el camello con arado, la palmera, los aljibes o la figura del propio Clavijo y Fajardo.
- c) La relación indefinida y oceánica derivada de la situación geográfica de Lanzarote como isla y que estimula la interrogación sobre su identidad; lo cual le permite



que Lanzarote pueda ser interpretada como un caballo a punto de saltar hacia Marruecos y que Porto Naos sea tanto una oficina portuaria de África como un sabañón endémico del Atlántico.

El profesor Pérez Corrales (1986: 416) propone identificar este descubrimiento del paisaje único de Lanzarote para Espinosa como una «metáfora de la nueva poesía», cuando expone:

Vamos tomando la convicción de que todo en Lanzarote es una metáfora de la nueva literatura. De que era la isla ideal para ser vista por ojos vanguardistas. Lo que no podía hacerse con la Fuerteventura unamuniana, ni con el Tenerife vianesco, ni con La Palma barroca, ni con la Gran Canaria quesadiana.

Federico Castro Morales apunta otro dato revelador que va un poco más allá de la comparativa entre Unamuno y Espinosa, cuando señala que el descubrimiento o incorporación de las islas orientales del Archipiélago no solo lo realiza Espinosa (al igual que el pintor Juan Ismael, entre otros) por tratarse de un territorio olvidado o pocas veces incluido en los discursos artístico-literarios, sino porque descubren que dichos espacios insulares (así como los sures e interiores secos de Canarias) poseen valores paisajísticos excepcionales e inexplorados por los creadores, escritores e intelectuales de las islas y reconocen que se trata de una geografía ideal para ensayar el proyecto artístico y literario de las vanguardias. En este sentido, Lanzarote es para Espinosa un «pizarrón sin marco» sobre el que escribir un texto inédito y significativo que hablará de una isla «nueva e inventada» por el escritor. Así lo describe Castro Morales (2005: 241-242):

Espinosa «inventaba» Lanzarote, un escenario ignorado hasta entonces por literatos y pintores, sumido en una impresión similar a la que experimentó Unamuno a su llegada a Fuerteventura [...]. Aunque perseguía analogías en la historia de las artes y de las letras occidentales, era consciente de que Lanzarote era la tierra inédita para los nuevos creadores canarios. La proximidad de Espinosa a Miguel de Unamuno se aprecia en cierto gigantismo y carácter legendario de los personajes que pueblan el relato; también en la atención sobre los elementos singulares de la isla como su arquitectura, el camello o el viento [...]. Pero sobre estos valores prevalece el proyecto universalista de la joven literatura de las Islas con el que Agustín Espinosa se había comprometido y el deseo de incorporar elementos iconográficos nuevos al discurso sobre el sur de las mismas a los que serán sensibles algunos pintores [...]. Juan Ismael propondrá años después la identidad entre esta palmera agitada por el viento y las molinetas que elevan el agua a la superficie del paisaje.

4. SOBRE EL SIGNO DEL MITO

Para explicar la escritura de Agustín Espinosa, el profesor Pérez Corrales (1986: 407-414) nos aporta una reveladora y sorprendente interpretación del discurso literario de *Lancelot*, 28º-7º. Nos propone identificar los conceptos «Geografía» y «Mitología» en el mencionado texto como sinónimos de «Poesía». Podríamos resumirlo esquemáticamente de la siguiente forma:



LANZAROTE	
LANCELOT	28°-7°
Mitología	Geografía
Poesía	Poesía

Por una parte, nos encontramos ante sus aspiraciones estrictamente literarias al evocar a un personaje de ficción del ciclo artúrico, como es Lancelot del Lago, caballero de la Mesa Redonda del rey Arturo. Se trata de un personaje de la literatura universal, adscrito al universo mítico-legendario y que, lingüísticamente, relacionamos con el propio nombre de la isla (Lanzarote, Lancelot, Mitología y Poesía). Y, por otra parte, nos aporta unas referencias espaciales de la isla (entre los 28° de latitud norte y los 7° de longitud oeste del meridiano de San Fernando) para ubicarnos en lo geográfico, a través de las famosas coordenadas de la latitud y de la longitud cartográficas. En cierto sentido, podríamos decir que es una especie de aviso a navegantes para que identifiquemos el punto exacto en que esa isla se encuentra «en el horizonte» de los mapas de la geografía de lo literario. Volvemos, por tanto, al mundo de la poesía (Lanzarote, 28°-7°, Geografía y Poesía).

Como ya hemos visto, a juicio de Pérez Corrales (1986:408), el escritor tinerfeño quiere dotar de una mitología conductora y contemporánea a Lanzarote con la que poder dibujar un paisaje insular en el que configurar un clima poético que le permita convertir su empresa literaria en un texto épico. Efectivamente, Espinosa desea crear un texto épico con la misma atmósfera de la *Iliada*, de Homero; la *Eneida*, de Virgilio; *Os Lusíadas*, de Camões; o la *Araucana*, de Ercilla, autores a los que cita en su libro.

Ahora bien, a diferencia de estos, Espinosa busca escribir un proyecto épico organizado sobre imágenes inventadas, imaginarias y creadas a través de referencias literarias universales, con una clara vocación lúdico-humorística y con un lenguaje vanguardista. Las posibilidades del humor y del lenguaje serán siempre aliados estilísticos de Espinosa. Un libro épico que supere y elimine los referentes anecdóticos y reales del Lanzarote de 1929 y, al mismo tiempo, que le permita articular una nueva identidad patrimonial en la que reconocer a una isla nueva y con una mitología poética contemporánea. Debía crear una isla sobre una tradición literaria inventada.

Ahora bien, cabe preguntarse ¿cómo consigue Espinosa llevar a cabo este proyecto a través del lenguaje poético? A nuestro juicio, esta empresa se logra adscribiendo la mitología en torno a Lancelot y a Lanzarote a la asunción del elemento lúdico-humorístico de la obra y la incorporación de los recursos expresivos de los lenguajes vanguardistas.

5. SOBRE EL SIGNO DEL LENGUAJE POÉTICO

A finales de 1929, Espinosa es ya un escritor e intelectual canario que se caracteriza por su clara pertenencia o adscripción a las nuevas corrientes estéticas que empuja la Contemporaneidad desde Europa. Esta vinculación lo lleva a aceptar



los postulados asociados al largo debate sobre la deshumanización del arte y sobre la necesidad estética de romper con los cánones artístico-literarios precedentes, incluido el Modernismo. Los artistas, intelectuales y escritores que beben de la savia de las vanguardias europeas desean explorar nuevas sendas en los diferentes ámbitos del Arte y de la Literatura. Buscan imponer fórmulas estilísticas novedosas que los acerquen a creaciones más puras, desnudas y deshumanizadas.

En 1925, Ortega y Gasset, en el celebrado ensayo *La deshumanización del arte*, muestra un excelente diagnóstico sobre el papel que estaban jugando las vanguardias en aquellos años en la cultura europea. Los creadores y pensadores vivían rodeados de un clima cultural que los animaba a defender un nuevo lenguaje expresivo que les permitiera configurar un arte innovador, puro, claro, minoritario, intelectual, rebelde, iconoclasta, antirromántico, transgresor y lúdico. *Lancelot, 28°-7°* es, en esta línea, un perfecto ejemplo de esta nueva estética literaria de la modernidad.

Ahora bien, aunque pueda resultar contradictorio, también es verdad que la adscripción a la contemporaneidad hay que buscarla en Espinosa en la singular relación que el escritor tinerfeño nos propone, al vincularla con la mejor «tradición literaria» que le ha precedido. Efectivamente, si releemos el programa estético que plantea Espinosa al principio del libro, recordaremos que dicho proyecto busca sustentarse «siguiendo la tradición más ancha de la literatura universal». Por tanto, la fórmula que desarrolla Espinosa para traer a su *Lancelot, 28°-7°* esta «ancha» tradición de la cultura literaria será a través de una sugerente, singular e innovadora transgresión de la tradición literaria y cultural occidental.

De manera específica, Espinosa echará mano de numerosos referentes de esa tradición universal para realizar divertidos juegos analógicos o de disociación de imágenes, entre otros procedimientos formales. Pérez Corrales describe al *Lancelot, 28°-7°* de Espinosa como un texto bañado de una atmósfera de alusiones culturales, artísticas y literarias que son usadas como fórmulas de evasión para crear una nueva realidad insular, configurada como un imaginario rico, sorprendente e inusitado y utilizando para conseguir todo esto una estrategia que él denomina como una «fuga imaginativa» (Pérez Corrales 1986: 422). Para Corrales, el escritor tinerfeño utilizará su amplio bagaje cultural, su espíritu transgresor y su aguda inteligencia para ofrecernos una Lanzarote inédita, situada en los mapas de la geografía de lo literario a través de imágenes, personajes, lugares, artistas y escritores universales que, tergiversados, deformados, ridiculizados, parodiados, reformulados o yuxtapuestos, nos proyecten una isla nueva e inventada.

Pero, antes de seguir avanzando, será conveniente que intentemos sistematizar cómo es este nuevo programa estético que ensaya Espinosa en la obra que nos ocupa. Veamos lo que, a nuestro juicio, pudieran ser algunos de los rasgos estilísticos más interesantes: a) la incorporación del lenguaje vanguardista; b) el uso de los juegos analógicos; c) el proceso humanizador de la isla; y d) la irrupción de la cultura de «lo moderno».



5.1. LA INCORPORACIÓN DEL LENGUAJE VANGUARDISTA

La incorporación del lenguaje vanguardista por parte de Espinosa trae consigo también, entre otras consideraciones estéticas, un proceso creativo basado en la disociación. Espinosa nos propone configurar la atmósfera poética contemporánea que busca para Lanzarote suprimiendo, aboliendo y disociando cualquier referente histórico, natural, humano, cultural o artístico que pueda tener la Isla. No necesita buscar explicaciones convencionales ni reales que hablen de Lanzarote. Descarta o tergiversa las fuentes que tiene a su alcance, calificándolas de «anecdóticas e inafectivas». Se dispone a construir nuevas referencias geográficas y mitológicas (es decir, «poéticas») que expliquen su nueva Lanzarote.

La celebrada cita de Paul Dermée que abre el libro nos invita a entender el lenguaje artístico-literario como la acción orientada a «crear una obra que viva fuera de sí» y «con vida propia». Con estas palabras, Espinosa no solo desea evidenciar su adscripción al creacionismo, sino que también busca anticiparnos a su idea de cómo concibe el hecho estético en sí mismo. Nos propone una invención absoluta, libre, sin ataduras y autónoma, como principio creador de la obra artístico-literaria. Conecta así no solo con las teorías orteguianas, sino también con las divulgadas por Théophile Gautier bajo el conocido lema del «el arte por el arte» desde la estética parnasiana. Nos adelanta su deseo de querer alejarse o abandonar la descripción objetiva, realista o costumbrista de Lanzarote, tal y como habían hecho los escritores precedentes, como Francisco González o Isaac Viera.

Por otra parte, continuando con la incorporación del lenguaje contemporáneo de *Lancelot*, 28°-7°, el profesor Palenzuela (1988: XII) propone también que en este texto de Espinosa es rastreable la técnica del *facetado*, que tanto caracterizaba al cubismo:

... siguiendo la técnica cubista del facetado, una serie de imágenes surge simultáneamente ante nosotros: tuneras, árboles, notas musicales, un brazo de guitarra, una polea, una cuerda que pende de una estructura metálica, un transatlántico, libros y pliegos, unos ojos, una isla en medio del océano... Así se conforma una imagen en expansión: una nebulosa de signos. En ella emerge el deseo universalista y fundacional.

En efecto, en el texto de Espinosa irrumpen imágenes e ideas sin conexión aparente y de manera espontánea. Las palabras se agitan, se entrecruzan y se agrupan de manera simultánea, aflorando así nuevas conexiones, sentidos imprevistos e interpretaciones significativas que aportan una densidad literaria inusitada a la lectura de cada capítulo. Un ejemplo claro de esta simultaneidad de imágenes es el poema titulado «Puerto de Naos» (Espinosa 1988: 63):

Pensión de veleros.
Úlcera de Debly.
Exposición de mástiles.
Redondel azul plata.
Taller de Lorena.



Oasis del océano.
Diccionario de jarcias.
Espejito de calle, de la luna.
Niñez de lago.
Aprendiz de puerto.
Oficina de África.
Sabañón endémico del Atlántico.

Este singular uso del juego lingüístico-literario de la unión y la agitación de las palabras, como forma de expresión contemporánea, también lo utilizará Espinosa para explorar la configuración de una poeticidad desnuda y pura. El escritor reconduce su escritura para ofrecernos un lenguaje poético donde el cromatismo de las imágenes, el cruce de palabras antagónicas y la sorpresa producida por el choque de significaciones nos descubren un discurso literario dotado de una belleza plástica y original, en un contexto paisajístico que convierte a la isla en un territorio creativo único. Todo ello posibilita configurar una atmósfera poética caracterizada por un espacio insular descrito de manera sencilla, desnuda y pura, que tanto nos recuerda a la estética formal de los poetas de la generación del 27, como Gerardo Diego, Rafael Alberti o Pedro Salinas. Así lo vemos en el capítulo dedicado a las «Salinas del Janubio» (Espinosa 1988: 73):

Nadie ha estado jamás, de noche, en las salinas de Janubio. Es muy peligrosa la aventura. Por eso no sé yo aún, exactamente, cómo son las salinas de Janubio, de noche. Pero nunca he creído que puedan mantener esa ordenación tan severa bajo las estrellas. Se desperezarán. Se arrugarán el vestido y el alma. Buscarán desesperadamente esas formas extraordinarias, irregulares, que no han estudiado aún los geómetras. Se desnudarán el vestido rectilíneo y se pondrán el traje de las curvas convexas y de las curvas cóncavas.

¡Qué blanca, entonces!
Más blanca que salada.
Dulce de tan blanca.
(Geométrica blancura
de los soles infantiles).

Se me quedó la boca
blanca y dulce.
Blanca, de tu leche de cristal.
Dulce, de tu sal demasiado blanca.

Sobre el paisaje meridional, cálido, de Lanzarote. Las salinas de Janubio. Fabrican el mismo paisaje nevado de los carros con sal, de las ermitas, de los cementerios, de los aljibes de Lanzarote. De las postales lapónicas de las Navidades.

Salada y blanca.
Desnuda de trapos de colores.
Perfecta ordenación y de ornamento.
Mil y una.
Alumna de salinas.
Laberinto de espejos.



5.2. EL USO DE LOS JUEGOS ANALÓGICOS

Creemos que la utilización de la analogía en *Lancelot, 28°-7°* posibilita al escritor explorar las muchas posibilidades de significación poética y de relecturas culturales que van asociadas a la irrupción o la yuxtaposición de las imágenes artístico-literarias que aparecen estratégicamente seleccionadas en dicho texto. El intencionado uso de este recurso expresivo le va a permitir a Espinosa, por una parte, conseguir transformar también los significados referenciales que se desprenden de la lectura del texto y, por otra parte, posibilitarnos interpretaciones literarias insospechadas y reveladoras. En este sentido, resulta interesante matizar que para muchos escritores canarios vinculados a las vanguardias históricas este recurso estilístico supuso un rico campo de exploración expresiva. Así parece constatarlo no solo Pérez Corrales, sino también Ana Borges Rodríguez (2014: 919), cuando al abordar esta obra de Agustín Espinosa comenta que la analogía es la base del proceso de creación de este escritor.

Como antes adelantábamos, la nueva Lanzarote necesita ser puesta en relación o comparada desde los referentes de la «ancha tradición de la literatura universal». Para ello, nuestro escritor echa mano de analogías manejadas y extrapoladas por su formación humanística, por su sagacidad intelectual y por su espíritu humorístico, con el fin de crear un clima poético inusual y transgresor.

El resultado es un divertido universo referencial donde se dan cita, a modo de guía culta, un sinfín de nombres de escritores (Cervantes, Feijóo, Quevedo, Goethe, Homero, Virgilio, Chejov, Rousseau, Viera y Clavijo, Clavijo y Fajardo, Beaumarchais, Locke, Ercilla, Cairasco...), de artistas (Correggio, Rousseau, Luján Pérez, Fernando Estévez, Puvis de Chavannes, Leonardo, Borromini, Herbin y Radärscheit...), de personajes literarios (Don Quijote, Lancelot, Ginebra, Napoleón, El Cid, Elcano, Balboa, Tristán, Amadís, Don Juan Tenorio...) o de celebridades del mundo del cine y del espectáculo de la época (Charlot, Harold Lloyd, Mary Pickford, Josephine Baker...). E, incluso, personajes reales de Lanzarote que, inexplicablemente, irrumpen en las páginas lancelóticas de manera inesperada; como es el caso del farmacéutico Pedro Medina; la joven Luisa Ortega, que vive en la calle del Campo, n.º 15 (hoy, Canalejas); un hacendado llamado Juan Cabrera; y, por supuesto, el carismático cura de Tinajo, don Tomás Romero.

Un ejemplo del uso de las analogías y su relación con la tradición cultural y universal con la que se quiere vincular a *Lancelot, 28°-7°* lo tenemos en cómo divertidamente Espinosa nos habla de los cielos de Lanzarote y de la explicación del bizantinismo de Tinajo. Así lo expone en el capítulo dedicado a «Tinajo y el Bizantinismo» (Espinosa 1988: 44):

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 de botalón. Las Montañas del Fuego se espejan en los lienzos de Rousseau y de Schrimpf. Ante la iglesia parroquial de Tinajo, arte italiano, alemán o francés no valen. Es necesario pensar más al Este. Primero en Rusia. Después en el Monasterio de Troitzaya.



5.3. EL PROCESO HUMANIZADOR

El proceso humanizador de la isla que Espinosa ensaya en su obra, como auténtico demiurgo poético, busca dibujar nuevas configuraciones espaciales y elementos de la realidad insular para transformarlos en imágenes animadas con las que nos sorprende e invita a recrear un ambiente cargado de poeticidad, originalidad y humor. Crea así un imaginario cargado de significaciones e interpretaciones culturales y literarias que dan una nueva y delirante dimensión animada al paisaje insular, hasta convertirlo, en ocasiones, en algo absolutamente irreconocible.

La isla tiene, a su juicio, la «forma de un caballo marino que intenta saltar hacia África». Por ello, la llama la «isla potra» o el «caballo Lanzarote». El camello lanzaroteño no es un dromedario sin más, sino un respetable y elegante militar retirado que lleva su arado a modo de sable y que, si se lo propusiera, podría convertirse en un afamado actor cinematográfico americano como Charles Chaplin o Harold Lloyd. El viento de Lanzarote es un «cazador de retórica», un «soñador de Egipto» o un «héroe que salta el Atlántico hasta Lanzarote». La palmera nos la presenta como un viajero que planta su tienda de campaña sobre la isla, o bien la convierte en niños que juegan en Tinajo o, incluso, en enanos. Por otra parte, muchas localidades son tratadas como personas. Así, por ejemplo, Tegui es un niño durmiendo y Puerto Naos es un juicioso muchacho que estudia geometría.

Lanzarote se transmuta en una isla completamente diferente y habitada por una asombrosa, desconcertante y lúdica *troupe* de personajes que parece sacada de un circo, de un espectáculo de variedades o de una película de cine. Esta nueva galería de personajes humanizados bajo la pluma creacionista de Espinosa ahora sí parece definir y describir literariamente hablando a la isla.

5.4. LA IRRUPCIÓN DE LA IMAGINERÍA DE LA CULTURA DE «LO MODERNO»

En este nuevo programa estético no podría faltar tampoco, como parte del proceso estilístico transformador de Espinosa, lo que podríamos denominar como la irrupción de la imagería de la cultura de «lo moderno». Se trata de otra de las dimensiones de la estética de las vanguardias que se incorpora a las producciones artístico-literarias. Para ello, se exploran y se incorporan elementos innovadores propios de ámbitos como el deportivo o los adelantos del mundo de la ciencia y de la tecnología. La introducción de estos nuevos elementos de la modernidad para convertirlos en referentes literarios es realizada también con una clara vocación lúdico-humorística y con una evidente intencionalidad iconoclasta, irracional y creativa.

Por tanto, las referencias asociadas a la contemporaneidad (lo mecánico, la industria cinematográfica, el deporte...) aportan al texto no solo un toque de humor, de frescura y de actualidad, sino también un aire innovador y rompedor con respecto a los cánones estéticos de las letras insulares de épocas anteriores. Así, por ejemplo, el viento de Lanzarote se convierte en un avión que realiza un raid atlántico desde África hasta la Isla. Los patos de las Salinas del Janubio imitan el claxon de los coches y la palmera se mueve como los discos de gramófono, como las hélices o las ruedas de las fábricas.



Otro hecho significativo que destaca Pérez Corrales (1986: 405) es que Espinosa recorre Lanzarote no en camello como lo hicieron los viajeros europeos del pasado (como la escritora británica Olivia Stone, por ejemplo), sino a bordo de un automóvil. La referencia a la velocidad y a cómo este medio de transporte condiciona la mirada del viajero sobre el espacio insular la tenemos cuando el propio Espinosa nos dice que el viento de Lanzarote es un «avión arénico» que choca contra el vehículo cuando conduce por la Isla o que Nazaret, visto desde la lejanía, se le presenta visualmente como una «meta» deportiva. Veamos, a continuación, cómo Espinosa nos dibuja Nazaret magistralmente como un pueblo lejano que se levanta como una línea blanca sobre el negro horizonte volcánico de Mozaga, mientras conduce su coche (Espinosa 1988: 25):

... Alguien ha trazado sobre la lejanía última de la ancha estepa –subrayando el cielo diáfano del mediodía– 2, 3 rayas blancas. 2, 3 rayas blancas, rectas, largas, como rayas de campo de deportes: 2, 3 rayas blancas sobre un extremo del amplio pizarrrón sin marco que el automóvil dilata en cada nuevo kilómetro. Así la Nazaret del primer horizonte. Luego las 2, 3 rayas blancas se han segmentado, han engrosado, se han ido levantando desperezadamente. Para estar ya de pie, alegres –lavadas y empolvadas– cuando tocamos la meta de Nazaret. Gran higiene arquitectónica ésta de Nazaret. Pueblo de paralelepípedos blancos.

6. SOBRE EL SIGNO DEL HUMOR

La interacción entre el juego y el humor es, desde las primeras páginas de *Lancelot*, 28-7°, uno de los rasgos más definitorios e importantes de la personalidad intelectual de Agustín Espinosa y de su lenguaje literario. En efecto, en estrecha relación con la mencionada incorporación del programa estético de la modernidad, se encuentra este espíritu jovial, disparatado, excéntrico y lúdico con el que Espinosa impregna a la mayoría de sus textos y creaciones literarias. Y esta quizás sea una de las primeras apreciaciones que se tenga cuando se comienza la lectura de *Lancelot*, 28°-7°. Veamos, pues, la asunción del elemento lúdico-humorístico en dicha obra.

En efecto, muchos son los lectores que interpretan esta *guía integral de una isla atlántica* como un juego divertido y jocoso que nos presenta su autor. Como antes comentábamos, todo parece indicarnos que Espinosa, desde las primeras páginas, nos propone asumir un pacto lúdico-humorístico con la lectura del *Lancelot*, 28°-7°. A nuestro juicio, la expresión literaria escrita bajo el signo del humor puede ser considerada como un proceso de creación e interpretación poética que se organiza en torno a un acuerdo lúdico que recorre todo el signo literario. Se trataría, en definitiva, de una alianza divertida y jocosa a la que juegan el escritor y el lector. Es, como decimos, un pacto lúdico-humorístico que supone la creación y la aceptación de unos horizontes referenciales o de expectativas y que necesita, al menos, tres requisitos o condiciones para lograr su efecto risible. Por una parte, *la eliminación de toda afectividad o emotividad*; por otra parte, *el asentimiento del disentiimiento*; y, finalmente, *la asunción de lo lúdico placentero*.



6.1. LA ELIMINACIÓN DE TODA AFECTIVIDAD

Este primer requisito es heredero de las teorías del filósofo francés Henri Bergson cuando planteaba que para reírnos de cualquier acontecimiento debemos escindirlo de toda carga afectiva o emotiva que nos proporcione la contemplación de un hecho jocoso. Podemos reírnos de las caídas, de los tropezones o de las deformaciones físicas de una persona si eliminamos la emoción, la pena, el dolor o el sentimiento que nos proporciona su visión, para que así podamos «cruelmente» reír tranquilos (Bergson 1974: 15-18). La risa, así planteada, es una muestra de una crueldad inteligente y malévola. Como plantea Bergson, para que esto ocurra se insensibiliza «anestésicamente» al corazón, para que algo triste, desagradable, molesto o penoso nos provoque la risa.

Espinosa utiliza esta eliminación de la afectividad para que nos podamos reír con elementos que no son risibles de por sí. Un camello con arado no es un elemento cómico en un contexto de precariedad socioeconómica como la de Lanzarote en 1929. La imagen tradicional del camello en Lanzarote va asociada a paradigmas que nos hablan del sufrimiento y del enorme esfuerzo del agricultor de la isla en un territorio marcado por el hambre, la histórica falta de agua u otras muchas penalidades asociadas a las tareas agrícolas.

Esta no es la intención de Espinosa. Para que no nos dé pena la imagen tradicional, cansada y triste del camello de Lanzarote arando el campo, el escritor tinerfeño lo despoja de toda su carga afectiva, costumbrista, nostálgica, romántica e histórica, presentándolo bajo el desconcertante personaje de un actor cinematográfico norteamericano que interpreta papeles de popular héroe cómico a lo Charles Chaplin o Harold Lloyd. Así nos lo describe magistralmente en el «Elogio al Camello con Arado de Lanzarote» (Espinosa 1988: 21):

Para ti –camello con arado, de Lanzarote– mi saludo especialmente militar. Para tus andares despaciosos de general retirado. Para tus gestos de incomprendido. Para tu gran sable de madera, sobre todo. Para ese gran sable arador que sabes arrastrar tan garbosamente sobre la tierra plana de Lanzarote como sobre las alfombras de una gran recepción consular. Con una gracia tan triste que únicamente Charlot podría llamarte su maestro. ¡Qué bello eres –camello de Lanzarote– entonces! Si tú fueras a Nueva York –camello, con arado de Lanzarote– encontrarías el empresario para tus películas. Trabajarías con Pamplinas y con Mary Pickford, con Charles Chaplin y con Harold. Y tendrías tu público infantil que te aplaudiría sonoramente cuando ganaras batallas y tomarías castillos con tu gran sable de madera.

6.2. EL ASENTIMIENTO DEL DISENTIMIENTO

Este segundo requisito se caracteriza por que se fundamenta en forma de acuerdo previo en el que la materia humorística y su vocación divertida descansan bajo un componente absurdo, incongruente, ridículo o deformado, que es admitido como algo válido y real. Volvemos a la idea del pacto lúdico-humorístico. En *Lancelot*, 28°-7°, como en cualquier texto literario, cristaliza en forma de un acuerdo



ficcional entre el lector y el escritor. El lector toma como cierta toda la materia literaria que le ofrece el texto (tanto lo real como lo inverosímil). Espinosa le muestra una isla totalmente inventada y el lector debe asumirla y aceptarla como real, para que la lógica del discurso literario siga su proceso. El lector acaba, por tanto, asumiendo (y asintiendo) algo que sabe que es irreal e inventado (es decir, algo que es puro disentimiento).

Como expone Carlos Bousoño, en este procedimiento «se asiente lo que se disiente» (Bousoño 1976: 51). Así, las hiperbolizaciones, las exageraciones, las situaciones absurdas, las incongruencias de los hechos, las estrambóticas o rocambolescas historias, las ridiculeces de las acciones de los personajes, la falta de sentido, etc., funcionan como materia humorística que debemos asentir (asumir) como ciertas o reales, pese a que sabemos que son un sinsentido (disentimiento). Esta nueva situación descrita sobre Lanzarote es planteada y aceptada como algo verdadero, aunque, evidentemente, tanto el escritor como el lector saben que todo es parte de un juego acordado entre ambos. Todo es pura ficcionalidad y divertimento gozoso. Por tanto, la risa está garantizada.

Así lo podemos comprobar, por ejemplo, en cómo describe el proceso mitificador de la figura de Lancelot en la isla (Espinosa 1988: 16):

En sus lecturas épicas, Lancelot dejó ir apagando las Montañas del Fuego. Hoy casi apagadas. Que apenas sirven ya para asador paradigmático de los turistas sin aspiraciones. Dejó que se fundiera el laberinto de Los Verdes y el de Jameo del Agua [...]. Una arqueología integral de Lanzarote no olvidará el sepulcro de Lancelot. Cuando la Sociedad Pro Turismo de Lanzarote se dé cuenta de este imperativo turístico, edificará el sarcófago de Lanzarote que señalarán con mayúscula las nuevas guías. En esas guías ya no habrá castillos de Carlos III, ni Cuevas de los Verdes, ni Montañas del Fuego. Sino castillos, laberintos y dragones de Lancelot. [...] Entonces empezará a tener Lanzarote sentido. Un objeto para el devenir. Se construirán la imagen y la iglesia de San Lancelot [...]. Tendrá su romería San Lancelot como la tiene hoy San Ginés. Será el mito auténtico. Hoy castillos de San José o de Santa Bárbara. Mañana, sólo castillos sanlancelóticos. Para ese día emplazaré a mi Musa de las mañanas de fiesta. Construiré por mi riesgo y cuenta la «Oda a San Lancelot», vencedor de la carrera con obstáculos.

6.3. LA ASUNCIÓN DE LO LÚDICO PLACENTERO

El tercer elemento del pacto lúdico-humorístico nos habla del placer que proporciona la experiencia estética asociada al humor. Tradicionalmente, casi siempre se ha interpretado que la materia humorística que subyace en un texto literario está asociada o sujeta, por lo general, a una interpretación crítica o denunciadora de un personaje o de una situación dada, bajo la tipología de lo paródico, lo irónico, lo grotesco, lo cómico o lo satírico. Ahora bien, si eliminamos esta intencionalidad (en ocasiones, extraliteraria), también cabe pensar que esa misma materia humorística puede ser considerada en sí misma y que nos hable de una funcionalidad interna a la propia experiencia estética del hecho literario.



Hablamos de entender el humor en sí mismo, sin utilidad social, contestataria o crítica de la obra literaria. Una consideración del humor que se fundamenta en la asunción de lo lúdico placentero, en la línea planteada por Sigmund Freud al abordar el mecanismo del placer y la psicogénesis del chiste (Freud 2012: 141). Proponemos una visión del humor en sí mismo, tal como parece esbozarlo Hans-Robert Jauss, cuando propone lo siguiente en torno al héroe cómico (Jauss 1986: 303):

Dado que estas funciones (la de desahogo, la de protesta y la solidaridad del reírse de un héroe) dependen tanto del horizonte de una obra como de la actitud del espectador, éste es dueño de quedarse en la catarsis cómica, aun cuando la intención fuera la de protesta o de solidaridad. La protesta y la solidaridad dependen, sobre todo de los horizontes sociales de experiencia y, por ello, se están en el proceso de recepción histórica, especialmente, expuestos al cambio de los horizontes de comprensión.

A la luz de lo expuesto por el catedrático de Constanza, cabría pensar que bajo el proceso humorístico subyacen dos componentes disociados: a) *un elemento referencial* que haría alusión a todo un horizonte histórico-cultural determinado y que en nuestro caso sería la realidad insular de Lanzarote; y b) *un elemento eterno* como materia literaria en sí misma, de carácter intemporal sobre el que el que se proyecta el humor, la comicidad, la ironía o la parodia.

Planteado en esos términos, en el capítulo «Tinajo y el bizantinismo», por encima de una interpretación literaria que podamos asociar como una actitud anticlerical por parte de Espinosa al abordar la figura del cura de Tinajo de forma humorística, cabe también considerar una lectura sin esa funcionalidad crítica que se oculta tras la parodia. Así, el escritor (Espinosa 1988: 44) nos propone que nos riamos con sus ocurrencias al abordar esa peculiar figura del cura, integrada dentro de la interpretación del paisaje insular lanzaroteño:

Ante la iglesia parroquial de Tinajo, arte italiano, alemán o francés no valen. Es necesario pensar más al Este. Primero en Rusia. Después en el Monasterio de Troitzaya. [...] Cuando mi convencimiento de las huellas cupulares se romantizó, pregunté por la casa del cura de Tinajo. Él, únicamente, podía revelarme el secreto de Tinajo. El me enseñaría la pista de las cúpulas. Pero el cura de Tinajo no estaba en Tinajo. Tomás Romero galopa desde hace una hora hacia Tinajo. Ahora está ante mí.

[...] Sobre las seis baldosas centrales de la Plaza de la Iglesia de Tinajo, Tomás Romero y su caballo son la estatua ecuestre que necesita Tinajo para su gran plaza desnuda. Yo torno a Rusia. Arranco de su tarima de piedra la estatua ecuestre de Iaroslav, el Sabio, y la traigo hasta Tinajo. Pongo junto al jinete de Lanzarote el jinete ruso. Pongo al caballo ruso el caballo de Lanzarote.

Tomás Romero me ha regalado hoy el secreto de Tinajo. Todas las chimeneas –las infinitas chimeneas– de Tinajo tienen fórmula cupular idéntica. La gran cúpula bizantina del alto caserón de Juan Cabrera mira desde su atalaya a las chimeneas –a las innumerables chimeneas– de Tinajo, y les impone su marca de fábrica.



7. LANZAROTE Y LA TRASCENDENCIA DE *Lancelot, 28°-7°* EN EL TRÁNSITO A LA CONTEMPORANEIDAD

Como hemos venido exponiendo hasta ahora, *Lancelot, 28°-7°* es un libro con una clara vocación creadora, que busca configurar un Lanzarote nuevo, inventado, poético y con una rompedora identidad propia, al calor de una mitología sustentada sobre la ancha tradición literaria universal y bajo el signo estético del lenguaje vanguardista. En el contexto artístico-literario en el que se publica es un auténtico hito cultural, que nos permite hablar, entre otras cuestiones, sobre la incorporación de Lanzarote a la Contemporaneidad, convertida en un referente paisajístico singular, inédito y moderno dentro de los parámetros de la geografía universal de lo literario.

Ante esta circunstancia cabe preguntarse por la trascendencia de este texto en el tránsito a la contemporaneidad en una isla como Lanzarote; es decir, qué legado cultural vinculado a esta obra ha podido trascender teniendo en cuenta que se trata de un texto con tanta significación literaria y paisajística como *Lancelot, 28°-7°*, dentro del contexto de las vanguardias históricas de los años veinte y treinta del siglo xx en Canarias.

Como sabemos, tras la Guerra Civil y durante buena parte de la dictadura de Franco, la obra de Agustín Espinosa, como la de buena parte de los intelectuales, artistas y escritores de su época, quedó relegada al olvido y al silencio, dentro de un nuevo orden social, cultural y político que renegaba del arte y de la cultura contemporáneos vinculados al período de las vanguardias históricas de Canarias. Habrá que esperar a los años sesenta y setenta para que, de una forma tímida, desde las islas capitalinas, y osadamente desde la periferia regional de Lanzarote, se comience a rescatar, poco a poco, el legado literario e intelectual de Espinosa, con el objeto de darlo a conocer y ponerlo en valor de nuevo en Canarias. Veamos algunos hechos históricos acontecidos en las islas y pongámoslos en relación con la trascendencia que el rescate de la obra de este escritor tendrá en Lanzarote.

En 1960, será Alfonso Armas Ayala una de las primeras personas que públicamente rescate y recuerde el papel jugado por este escritor y lo reivindique a través del libro *Agustín Espinosa, cazador de mitos*, editado por el Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de la Cruz. Varios años después, a finales de 1968, el Cabildo de Lanzarote, con motivo de los cuarenta años de la primera publicación del texto que nos ocupa, reedita *Lancelot, 28°-7°*, de Agustín Espinosa. Se trata de una edición impulsada por el artista Ildefonso Aguilar, con prólogo de Alfonso Armas Ayala y portada de César Manrique. En la solapa de dicha edición se indica que «la presente reedición de *Lancelot*, hecha bajo los auspicios del Cabildo lanzaroteño, servirá para dar fe de la calidad literaria de su autor, un desconocido cultivador de los “ismos” que tanto cundieron en la literatura española de los años veinte» (Armas Ayala 1968: 1). En 1970, Ángel Valbuena Prat prologa la publicación de la tesis de Agustín Espinosa dedicada a don José de Clavijo y Fajardo en Las Palmas de Gran Canaria.

Se dan así los primeros pasos que van posibilitando que Espinosa vuelva a ser valorado culturalmente en las Islas. Así llegamos a 1974, un año crucial en el rescate del escritor de *Lancelot, 28°-7°*. El 9 de marzo de 1974, César Manrique inaugura la Galería El Aljibe dentro del espacio cultural bautizado con el nombre





de Centro Polidimensional El Almacén. Una de las exposiciones es del propio Manrique y se titula *Lancelot, 28°-7°*. Se trata de un proyecto artístico inspirado en el texto que nos ocupa de Espinosa, en forma de homenaje plástico al escritor y a su obra. Asimismo, el 1 de junio de 1974, sin abandonar el mítico El Almacén, el artista lanzaroteño presentará, junto con el arquitecto Fernando Higuera, un libro que se convertirá en un referente visual sobre el patrimonio edificado tradicional de la Isla. Hablamos de la señera publicación *Lanzarote, arquitectura inédita*. Muchas de las páginas de este libro estarán ilustradas con fotografías de Francisco Rojas, de Fernando Higuera y del propio Manrique, junto a numerosas citas y párrafos extraídos del texto *Lancelot, 28°-7°*.

En *Lanzarote, arquitectura inédita* encontramos una cuidada selección de textos de Espinosa que le servirá a Manrique como ideario estético sobre el que fundamentar de forma desnuda, limpia y contemporánea la construcción de un nuevo paisaje insular a través de la reivindicación y la recuperación de las formas más puras y tradicionales de la arquitectura doméstica local lanzaroteña, sin renunciar a muchas de las formas y de las soluciones contemporáneas de la arquitectura orgánica de la segunda mitad del siglo xx. Espinosa, de la mano de Manrique, es considerado casi como un teórico paisajístico de la geografía literaria de Lanzarote en ese texto. Tal es así que, en la segunda edición de *Lanzarote, arquitectura inédita*, que el Cabildo de Lanzarote realiza en 1988, en la portada de dicha publicación aparece el nombre de Agustín Espinosa como un colaborador destacado.

Cuarenta y cinco años después, casi podríamos aventurarnos a decir que asistimos en 1974 a una relectura artístico-didáctica de lo hecho por Espinosa en 1929 con Lanzarote. Visto así, Manrique se convierte casi en un aventajado alumno visual y paisajístico que recoge el testigo del magisterio literario heredado de un escritor como Espinosa que quiso, como ahora proyectaba Manrique, reformular la construcción de un Lanzarote nuevo.

Posteriormente, en febrero de 1979, tiene lugar en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria un homenaje a Agustín Espinosa, al cumplirse 40 años de su fallecimiento. A este acto se suma también César Manrique, presentando una carpeta con litografías suyas titulada *Lancelot, 28°-7°*, ya expuestas en El Almacén en 1974. En ese evento, tal y como se recoge en una crónica periodística en *El Eco de Canarias*³, Manrique comenta que ha propuesto que uno de los institutos de Bachillerato de Arrecife pase a denominarse «Agustín Espinosa», así como que se instaure un premio literario asociado a dicho escritor también. Como dato significativo cabe recordar que, el 23 de marzo de 1979, Manrique anuncia que la librería

³ El periódico *El Eco de Canarias* publicado el 25 de febrero de 1979, en Las Palmas de Gran Canaria, recoge que el artista lanzaroteño César Manrique había presentado en un homenaje a Espinosa en la Casa de Colón una carpeta con litografías titulada «Lancelot, 28°-7°», manifestando que dentro de poco habrá un premio de novela que llevará el nombre de Agustín Espinosa y que un instituto de Bachillerato de la isla tendrá también el nombre del escritor tinerfeño.

de que disponía el centro cultural El Almacén de Arrecife dejará de llamarse «García Lorca» para denominarse ahora «Agustín Espinosa»⁴.

A la luz de lo descrito, todo parece indicar que la obra y el significado de Agustín Espinosa no pasaron inadvertidos para ciertos intelectuales y creadores durante los oscuros años de la dictadura de Franco. Si analizamos, por ejemplo, los hechos que vinculan a Manrique con Espinosa vemos el empeño de este artista en rescatar y poner en valor un libro como *Lancelot, 28°-7°*, incorporándolo de forma natural y sistemática a muchas de sus acciones e intervenciones que proyectaba en la Isla, dentro de su programa de transformación artística, cultural, turística y paisajística de Lanzarote, sin renunciar a los principios estéticos y ambientales de Manrique, como eran el pensamiento simbólico, el paisaje vernáculo, la dimensión humana, lo universal y la contemporaneidad.

Pero detengámonos un poco en el trasfondo de estas contribuciones u homenajes a Espinosa que hace Manrique y, sobre todo, en el valor o significado que *Lancelot, 28°-7°* tiene para el artista lanzaroteño en el contexto histórico-cultural en el que se producen. Una de las interpretaciones paisajísticas que más sorprenden al lector actual de dicho texto es la coincidencia entre las localizaciones literarias vinculadas al mito del anciano personaje lancelótico que señala Espinosa en el texto con la posterior y actual ubicación de los denominados «Centros de Arte, Cultura y Turismo del Cabildo de Lanzarote», en los que Manrique participa directamente como creador artístico. Casi podríamos decir que hay un empeño en cumplir geográficamente con el programa poético fijado en las ubicaciones que dibuja Espinosa en *Lancelot, 28°-7°*, donde curiosamente se encuentran hoy los citados «centros turísticos» en los que Manrique reinterpreta la naturaleza, el arte y la arquitectura tradicional insular, para «crear» intervenciones paisajísticas únicas e inéditas en su género. Volvemos, por tanto, a los principios creacionistas de Espinosa.

Efectivamente, lo primero que sorprende es que la mayoría de estas intervenciones artístico-espaciales que realiza Manrique en la geografía de la isla como lugares de interés cultural y turístico promovidas por el Cabildo de Lanzarote, entre las décadas de los años sesenta y setenta, coinciden con las localizaciones literarias que señala el propio Espinosa en su texto. Veamos cómo los conocidos centros turísticos actuales, pensemos en la Cueva de los Verdes, Jameos del Agua, las Montañas del Fuego o Museo Internacional de Arte Contemporáneo del Castillo de San José, son nombrados en *Lancelot, 28°-7°* por el escritor tinerfeño (Espinosa 1988: 17):

Una arqueología integral de Lanzarote no olvidaría el sepulcro de Lancelot. Cuando la Sociedad Pro Turismo de Lanzarote se dé cuenta de este imperativo turístico, edificará el sarcófago de Lancelot que señalarán con mayúsculas las nuevas guías. Aparte de la fea elección del escultor, sería ésta una bella lección de integridad. Apuntadora de un cambio de ritmo en las guías futuras. Que haría más largas las rutas oceánicas. Que detendría unas horas los ojos caudales de los viajeros del Atlán-

⁴ José María Perera (1979): «Esta tarde, reapertura de El Almacén», en el periódico *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, el 23 de marzo de 1979.



tico. En esas guías ya no habrá castillos de Carlos III, ni Cuevas de los Verdes, ni Montañas del Fuego. Sino castillos, laberintos y dragones de Lancelot.

Fernando Castro Borrego comenta que, sin lugar a dudas, *Lancelot, 28°-7°* fue un libro que debió influir decididamente en César Manrique durante su juventud y durante sus años de formación artística en Madrid. Todo parece indicar que su lectura dejó una huella profunda en su pensamiento estético, posibilitándole la argumentación de la idea de la construcción o recreación artística de una isla nueva que fuera más allá que un mero sueño. Así lo expone Castro Borrego (2019: 138-139):

Pero César Manrique, a pesar de la admiración que profesaba por este libro y por su autor no hizo lo mismo que reza en la cita de Paul Dermée, no creó una *metaisla*. Quería cambiar la realidad; no se conformaba con *crear* un paisaje que se superpusiera al de Lanzarote y viviera en un «cielo especial como una isla en el horizonte», sino todo lo contrario: intentó fundir su proyecto y su yo de artista con la isla. Fue una identificación, no una segregación de la realidad y el sueño, como lo que propuso Agustín Espinosa en su famoso libro. No fue una evasión del destino aciago de la isla. El idealismo se traduce en el carácter inmanente de su poética, no admitía que la isla viviera en el sueño o en una nube sobre el horizonte, como en el cuadro perdido de Juan Ismael [...]. Pero César Manrique no quiso aceptar esta profecía distópica de Juan Ismael. Y aunque soñó mientras estudiaba en Madrid con esa *metaisla* diseñada por la fantasía de Agustín Espinosa, no se resignó a que fuera solamente un sueño. La construyó.

Como quiera que interpretemos la formulación de la construcción artística del paisaje lanzaroteño que propone Manrique sobre el legado literario de su *Lancelot, 28°-7°*, lo que queda claro es que César será una de las voces de la cultura canaria que, desde 1968, rescatará al Espinosa impulsor y creador de una renovada mirada sobre el paisaje insular, utilizando los recursos expresivos de los nuevos lenguajes de las vanguardias.

La isla es nuevamente sometida a un proceso de construcción cultural y artística que irá más allá de la dimensión teórica o estética. César Manrique, gracias al apoyo institucional de Pepín Ramírez, el entonces presidente del Cabildo de Lanzarote, logrará convertir el sueño de crear una «isla nueva» en una realidad tangible a través de sus creaciones espaciales en las que se combina el arte, la naturaleza, lo vernáculo y la contemporaneidad. Estas intervenciones espaciales, vinculadas desde el primer momento al desarrollo de un modelo turístico sustentado sobre la excepcionalidad de estas creaciones paisajísticas, posibilitarán y explicarán la radical y profunda transformación social, económica, cultural, turística y urbanística que sufrirá Lanzarote en el último tercio del siglo xx. El sueño literario de Espinosa posee una reformulación artística en la obra espacial de Manrique en Lanzarote.

Se perpetúa así el significado del texto de *Lancelot, 28°-7°* en un territorio insular como Lanzarote que, para explicar su tránsito a la Contemporaneidad, no podrá hacerlo a partir de ahora sin releer este importante legado que, en 1929, Agustín Espinosa regaló a la isla. En este sentido, hay que anotar aquí que larga es la nómina de artistas, intelectuales y creadores que, directa o indirectamente, se han



sentido influenciados o atraídos por *Lancelot, 28°-7°*, inspirando piezas artísticas y trabajos de investigación desde los diferentes ámbitos de las artes plásticas, visuales, literarias, musicales o escénicas⁵.

Para acabar reproduciremos algunas palabras que Alfonso Armas Ayala escribió en el prólogo a la segunda edición realizada de *Lancelot, 28°-7°*, publicada por el Cabildo de Lanzarote (Armas Ayala 1968: 11-12):

LANCELOT resulta ser la primera, la más detallada guía turística de la isla; le ha bastado al autor llenarla de imaginación, de poesía. Le ha bastado insinuar la lava, la playa, el viento o la palmera; y así el viajero se ha sentido más excitado. Le ha bastado simplificarlo todo. Convirtiendo las frases en palabras, en sonidos. La savia más rica, más ignota de Lanzarote convertida en obra de arte; la rugosa piel insular cruzada de atrevidas metáforas que rasgan los cubiletes blancos de las casas, las galopadas del camello o los desperezos de Arrecife, arrullado por el sahárigo visitante.

Agustín Espinosa, catedrático de Lengua y Literatura en el vahoroso Instituto de Arrecife, dictando lecciones de geografía medieval. Inventando mitos nacidos de ramalazos artúricos. Reuniendo, con clasificación rigurosa, todas y cada una de las papeletas que formaban sus clases de Literatura. Aquellas de donde nacieron, día a día, las páginas de LANCELOT, su mejor lección profesoral de «docente de Literatura».

⁵ En 1951, el pintor Juan Ismael realiza la pintura *Lancelot, 28°-7°*. En 1974, como ya comentamos, Manrique inaugura la exposición titulada *Lancelot, 28°-7°* en el Centro Polidimensional El Almacén en Arrecife. En 1993, el artista Juan Manuel Broto realiza varios grabados titulados *Lancelot I y II*, vinculados a su trabajo artístico durante la estancia en el Taller de Grabado Línea de Lanzarote. En 2009, el Instituto de Canarias Cabrera Pinto, el Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de la Cruz y el Ayuntamiento de Los Realejos organizan en Tenerife la exposición *Agustín Espinosa a los setenta años de su muerte (1939-2009)*, contando con el comisariado de Ana M.ª García Pérez, Margarita Rodríguez Espinosa y Nicolás Rodríguez Münzeinmaier. En 2013, dentro del VI Encuentro Bienal Arte Lanzarote que organizó el Museo Internacional de Arte Contemporáneo (MIAC), se desarrolló en Arrecife el proyecto expositivo *Lanzarote y el tránsito a la Contemporaneidad: Agustín Espinosa, Pancho Lasso e Ignacio Aldecoa*, siendo comisariado por Arminda Arteta Viotti, Zebensuí Rodríguez Álvarez y José R. Betancort Mesa. Entre 2015 y 2016, el MIAC dedica de forma monográfica al texto *Lancelot, 28°-7°* de Espinosa todas las exposiciones y acciones artísticas vinculadas al «IX Encuentro Bienal Arte Lanzarote». Una de dichas acciones quedó como testimonio plástico en forma de una intervención mural titulada *Atmósfera poética inspirada en Espinosa*, realizada por los artistas Felo Monzón y Tono Márquez en la calle Canalejas de Arrecife. En 2017, el Área de Cultura del Cabildo de Lanzarote encarga la producción de cuatro piezas de música contemporánea dedicadas a la citada obra de Espinosa, compuestas por Manolo Becerra, Samuel Aguilar, Nino Díaz y Ayoze Rodríguez, siendo estrenadas el 24 de junio de 2017, en el Teatro El Salinero de Arrecife de Lanzarote, contando además con la proyección del audiovisual realizado por el artista Ildefonso Aguilar titulado *Nadie ha estado jamás, de noche, en las Salinas del Janubio*.



8. A MODO DE CONCLUSIÓN

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, hemos realizado un ejercicio de interpretación literaria del libro *Lancelot, 28°-7°*, de Agustín Espinosa, abordando no solo bajo cuatro axiomas fundamentales como son el mito, la isla, el lenguaje y el humor, sino también fundamentando un análisis que nos habla de la trascendencia cultural de esta importante publicación desde las vanguardias históricas de Canarias hasta nuestros días.

Desde las primeras páginas el escritor argumenta su propósito de formular una «mitología conductora» que ayuda a explicar y a dar un nuevo sentido a Lanzarote. Busca la configuración poética de una identidad novedosa para la isla, que se caracteriza por describirnos un territorio épico e inventado, que se aleja de la descripción «desafectiva» de la realidad insular. Propicia que el mito y la geografía de Lanzarote se fundan y formen un mismo signo poético. La isla se debe cargar de otra afectividad diferente a través de la reinterpretación creacionista y culta que hace Espinosa del inédito paisaje de Lanzarote, un territorio excepcional e inexplorado literariamente hasta su llegada. Es, por tanto, el escenario perfecto en el que ensayar su proyecto: crear «una atmósfera poética» sobre la que dibujar «un Lanzarote nuevo. Un Lanzarote inventado por mí». Este empeño espinosista acabará convirtiendo a la isla en un auténtico motor literario que inspirará una prosa arrolladora, renovadora y vanguardista, pero que al mismo tiempo bebe de la tradición literaria universal. La incorporación del lenguaje vanguardista convertirá a la isla en un laboratorio en el que experimentar e inventar poéticamente un territorio literario nunca antes documentado, anclándolo a partir de ahora a la geografía de la literatura universal. Y, por último, su otra herramienta estilística será el humor. La personalidad excéntrica, jovial y disparatada de Espinosa nos lleva a pensar que el tono risueño del texto descansa sobre un revelador pacto lúdico-humorístico que posibilita que podamos leer libremente y que nos ríamos con *Lancelot, 28°-7°*, eliminando la afectividad, asintiendo el disentiimiento y disfrutando placentera o gozosamente de todos los momentos paródicos, irónicos, grotescos y cómicos que se describen en sus páginas.

Ahora bien, *Lancelot, 28°-7°* no solo debe ser considerado como una publicación señera en el contexto de las vanguardias históricas canarias por todo lo comentado en los párrafos anteriores, sino también por tener una trascendencia cultural significativa que no se ha explorado lo suficiente y que explicaría muchos aspectos vinculados a Lanzarote en su tránsito a la contemporaneidad. Gracias al rescate de esta obra realizada por Alfonso Armas Ayala y al descubrimiento literario de dicho texto que hace César Manrique, muchas páginas de *Lancelot, 28°-7°* se convertirán en fuente de inspiración o en el corpus estético sobre el que se fundamenta una parte importante del pensamiento creativo del citado artista y de su programa de intervenciones espaciales con las que busca transformar cultural y turísticamente su isla natal.

Lanzarote queda sometida a un nuevo proceso de creación cultural que hunde sus raíces teóricas en la reformulación del espacio insular y la configuración de una atmósfera poética, tal y como planteaba varias décadas antes Espinosa. Manrique se convierte así en un aventajado y visionario alumno espinosista, al utilizar también el doble compromiso con los lenguajes contemporáneos y con su territorio insular.



Asimismo, esta reivindicación manriqueña, inspirada en el *Lancelot*, 28°-7° de Espinosa, también propiciará y alentará hasta nuestros días otras lecturas de este texto hechas por nuevos creadores y escritores, fundamentando así la vigencia y la motivación de un texto publicado en 1929.

RECIBIDO: septiembre de 2020; ACEPTADO: noviembre de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- ARMAS AYALA, Alfonso (1960): *Agustín Espinosa. Cazador de mitos*, Puerto de la Cruz: Instituto de Estudios Hispánicos.
- ARMAS AYALA, Alfonso (1968): «Prólogo» a Agustín Espinosa, *Lancelot, 28°-7°. Guía integral de una isla atlántica*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Lanzarote.
- ARMAS AYALA, Alfonso (1974): «Prólogo» a Agustín Espinosa, *Lancelot, 28°-7°, Crimen y Media hora jugando a los dados*, Madrid: Taller de Ediciones JB.
- BECERRA BOLAÑOS, Antonio (2010): «Paisaje y memoria literaria», *Anuario de Estudios Atlánticos* 56: 425-446.
- BERGSON, Henri (1974): *La risa*, Madrid: Espasa-Calpe.
- BORGES RODRÍGUEZ, Ana (2014): *El grupo chileno Mandrágora y la «facción surrealista» de Gaceta de Arte: un estudio comparativo*, tesis doctoral, La Laguna: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- BOUSOÑO, Carlos (1976): *Teoría de la expresión literaria*, Madrid: Gredos.
- CASTRO BORREGO, Fernando (2008): «La Isla-Molineta: la recepción del Creacionismo en Canarias», *Vegueta* 10: 79-84.
- CASTRO BORREGO, Fernando (2019): *César Manrique: teoría del paisaje*, Tenerife: Servicio de Publicaciones del Cabildo de Lanzarote.
- CASTRO MORALES, Federico (2005): «Teoría y momentos del paisaje», en Federico Castro Morales et al., *Islas Raíces. Visiones insulares en la Vanguardia de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife: Fundación Pedro García Cabrera, Gobierno de Canarias y Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.
- ESPINOSA, Agustín (1929): *Lancelot, 28°-7°. Guía integral de una isla atlántica*, Madrid: Ediciones ALFA.
- ESPINOSA, Agustín (1968): *Lancelot, 28°-7°. Guía integral de una isla atlántica*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Lanzarote.
- ESPINOSA, Agustín (1988): *Lancelot, 28°-7°. Guía integral de una isla atlántica*, Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria.
- FREUD, Sigmund (2012): *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid: Alianza Editorial.
- GARCÍA CABRERA, Pedro (2012): «El hombre en función del paisaje», en Pedro García Cabrera, *Antología*, Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias y Fundación Pedro García Cabrera.
- JAUSS, Hans-Robert (1986): *La experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Espasa-Calpe.
- LLARENA, Alicia (2000): «Algunas divagaciones espinosas: *Lancelot, 28°-7°*», en Antonio Becerra Bolaños y D. Fernández Agis (coord.), *Cultura vanguardista de Canarias. Reflexiones sobre la obra de Espinosa*, Granada: Proyecto Sur Ediciones.
- MANRIQUE, César (1988): *Lanzarote. Arquitectura inédita*, San Sebastián: Servicio de Publicaciones del Cabildo de Lanzarote.
- ORTEGA Y GASSET, José (1981): *La deshumanización del arte*, Madrid: Alianza Editorial.
- PALENZUELA, Nilo (1988): «Introducción» en Agustín Espinosa, *Lancelot, 28°-7°. Guía integral de una isla atlántica*, Santa Cruz de Tenerife: Editorial Interinsular Canaria.



- PÉREZ ALEMÁN, Antonio Bruno (2004): «La invención unamuniana de Fuerteventura», *XI Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*. Tomo II, 501-524, Puerto del Rosario: Cabildo de Fuerteventura.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (1980): «La isla inventada de Agustín Espinosa», *Anuario de Estudios Atlánticos* 29, 453-527.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (1986): *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (1999): *Entre islas anda el juego (Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936)*, Teruel: Museo de Teruel.
- TRUJILLO, Juan Manuel, Ernesto PESTANA NÓBREGA y Agustín ESPINOSA (1928): «Primer Manifiesto de la Rosa de los Vientos», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1 de febrero.

FOTOS



Postal fotográfica de la calle Real de Arrecife, realizada por Aquiles Heitz y enviada a Agustín Espinosa por un amigo lanzaroteño, en la que se señala la habitación que ocupó el escritor durante su estancia en el curso 1928-1929, en el Hotel Oriental, conocido popularmente como «Pensión de don Claudio Toledo». Escrita en tinta roja puede leerse la siguiente nota: «En esta celda Agustín Espinosa decoró la isla de Lanzarote, en su fantástica creación “Lancelot, 28°-7°” en 1929».

Fotografía cedida por José Miguel Pérez Corrales.

AGUSTÍN ESPINOSA, ESPECTADOR DEL ESPACIO INSULAR: LA INFLUENCIA DEL CINE EN *LANCELOT*, 28°-7° (1929)

Alberto García-Aguilar
Universidad de La Laguna

RESUMEN

La descripción vanguardista de la isla de Lanzarote que Agustín Espinosa desarrolla en *Lancelot*, 28°-7° (1929) demuestra que el escritor compartió el mismo interés por el cine que otros jóvenes escritores expresaron en sus obras durante los años veinte. Sin embargo, esta relación interartística entre literatura y cine en *Lancelot* no se ha examinado aún con detenimiento. Por ello, este artículo intentará estudiar las diferentes maneras en las que el cine ha influido en *Lancelot*, que incluyen no solo referencias a estrellas del cine mudo estadounidense, sino también el uso de técnicas cinematográficas. De esta manera, Espinosa ofrece nuevas imágenes de la isla, ahora fusionada con movimientos artísticos universales. Para analizar este particular uso del bagaje filmico de Espinosa en *Lancelot*, el artículo estudiará el interés por el cine que el escritor mostró a lo largo de su vida, el modo en el que usa distintas técnicas filmicas en esta obra, las imágenes poéticas vinculadas con el cine y las referencias a estrellas del cine incluidas en el texto.

PALABRAS CLAVE: literatura y cine, vanguardias, Islas Canarias, Agustín Espinosa, cine mudo.

AGUSTÍN ESPINOSA, SPECTATOR OF THE INSULAR SPACE:
THE INFLUENCE OF CINEMA IN *LANCELOT*, 28°-7° (1929)

ABSTRACT

The avant-garde description of the island of Lanzarote that Agustín Espinosa developed in *Lancelot*, 28°-7° (1929) proves that the writer shared the same interest in cinema that other young writers had expressed in their works during the 20s. However, the interartistic relation between cinema and literature in *Lancelot* has not been examined carefully yet. For this reason, this paper tries to study the different ways the cinema has influenced *Lancelot*, which includes not only references to film stars from the American silent cinema, but also using certain film techniques. Thus, Espinosa offers new images of the island, now merged with universal artistic movements. To analyze this particular use of Espinosa's cinema background in *Lancelot*, this paper will study the interest in cinema that the writer showed along his life, the way he uses different film techniques, the poetic imagery related to cinema, and the references to film stars included in the text.

KEYWORDS: literature and cinema, avant-gardes, Canary Islands, Agustín Espinosa, silent cinema.



INTRODUCCIÓN

Al igual que sucedió con muchos jóvenes escritores de los años veinte, la pasión que Agustín Espinosa sintió por la gran pantalla se expresó en los distintos recursos cinematográficos que usó en sus escritos. Esta combinación de lenguajes artísticos se aprecia con claridad en su libro *Lancelot, 28°-7°* (1929), donde el autor realiza una coreografía vanguardista de la isla canaria de Lanzarote y describe su paisaje, su historia y su mitología, que Espinosa inventa para la ocasión. Así, el texto se inserta dentro de los objetivos planteados por el grupo literario que se formó en torno a la revista *La Rosa de los Vientos* (Tenerife, 1927-1928), al que pertenecía el escritor. Estos autores pretendían unir la tradición insular con las últimas corrientes artísticas europeas y, de esa manera, desarrollar un «proyecto universalista» (Palenzuela 2002 [1988]: 12) libre de regionalismos.

No obstante, la escasa atención que la crítica literaria ha dedicado a la presencia del cine en *Lancelot* justifica un análisis detenido de este aspecto del texto. Aunque De la Nuez Caballero (1983) y Heredia (1992) no hablan de esta influencia cinematográfica, la mayoría de investigadores que se han acercado a la obra la mencionan. Armas Ayala opina que el «azorinismo de la prosa» se apoya «en ese *travelling* cinematográfico que el escritor ha sabido construir ingeniosamente» (1992: 272) al describir la isla. Aunque no especifica dónde aprecia esa técnica fílmica, en trabajos anteriores había advertido la existencia de un *travelling* en el capítulo que Espinosa dedica al pueblo de Nazaret (Armas Ayala 1960: 28; Armas 1974: 24). De un modo ambiguo, también habla sobre la «sensación de documental cinematográfico» (Armas 1968: VII) que transmite la lectura del texto. Martín Rodríguez afirma que *Lancelot* posee «una estructura muy cinematográfica y constantes alusiones al mundo del cine» (1992: 166). Trujillo (2019 [1929]: 301), Llarena (2000: 67), Palenzuela (2002 [1988]: 22), Castells (2009: 28), Díaz Arenas (2015: 42) y Betancort Mesa (2019: 30) señalan la mención en *Lancelot* de Charlie Chaplin y de su personaje Charlot, mientras que Gómez Gutiérrez (2008: 479-482) recuerda la importancia de este actor para Espinosa. Sin embargo, en estos trabajos no se profundiza en la motivación del empleo de las técnicas cinematográficas ni se especifica qué recursos fílmicos se han utilizado. Tampoco existen referencias al cine en el prólogo de Carlos Müller (2006) a la traducción de *Lancelot* al alemán, ni en las dos ediciones de varias obras del escritor (Espinosa, 2014; 2018) publicadas en la editorial La Página.

Pérez Corrales, el mayor investigador sobre la vida y la obra de Espinosa, sí trata la influencia del cine en *Lancelot* con cierta extensión. Aunque no alude a ella en el apéndice de su edición de la obra (Pérez Corrales 2019 [2013]: 305-352), le dedica un apartado en otros dos extensos estudios sobre *Lancelot* (Pérez Corrales 1983: 467-470; 1986a: 402-404). Pérez Corrales, además de explicar con exhaustividad el interés de Espinosa por el cine (1986a: 107-123), enumera a los actores que se nombran en el texto y aprecia la influencia fílmica en algunos pasajes (Pérez Corrales 1986a: 403-404). Sin embargo, no precisa qué técnicas cinematográficas se han usado.

Así, partiendo de las aportaciones de los investigadores citados, este artículo pretende determinar cómo ha influido el cine en *Lancelot*. Primero, se estable-



cerá la relación de Espinosa con el cine. Segundo, se explicarán los objetivos que el autor persigue con este libro y se vinculará la obra con el concepto de corografía, que Espinosa reinventa desde una postura vanguardista. Tercero, se analizarán los distintos recursos cinematográficos presentes en el texto, usando la primera edición de la obra como objeto de estudio. Para ello, se examinarán los movimientos y los planos filmicos, las imágenes poéticas de carácter cinematográfico y las referencias intertextuales al mundo del cine.

EL ESPECTADOR ENTUSIASTA: AGUSTÍN ESPINOSA Y EL CINE

De la relación de los escritores españoles de vanguardia con el cine surgieron obras que reflejaron el enorme interés que sentían por este medio durante los años veinte. *Cinelandia* (1923), de Ramón Gómez de la Serna, supuso una de las primeras narraciones significativas que combinaron la literatura con el cine. Esta obra recrea una ciudad inspirada en Hollywood donde la industria cinematográfica lo domina todo. Gómez de la Serna ofrece una visión humorística de la vida de sus habitantes, involucrados en rodajes constantes, aunque sin olvidar algunos de sus aspectos más turbios. La violación que sufre la joven actriz Carlota Bray (Gómez de la Serna 1923: 251) representa el episodio más oscuro de la obra. También Pío Baroja manifestó su interés por el cine con *El poeta y la princesa o El cabaret de la Cotorra Verde* (1929), que subtítulo «Novela-film». El autor concibió este texto como un guion cinematográfico que contiene indicaciones técnicas para su rodaje. Del mismo modo, Federico García Lorca expresó su cinefilia en textos como el poema en prosa «La muerte de la madre de Charlot» (2002 [1928]: 66-70) y en la breve pieza teatral *El paseo de Buster Keaton* (2008 [1928]), inspirados en dos de los personajes más relevantes del cine cómico mudo. Rafael Alberti, movido por esta misma pasión, incluyó en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1981 [1929]: 170-172) el poema «Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca», que también se inspira en el actor estadounidense.

En Canarias, Emeterio Gutiérrez Albelo, en *Romanticismo y cuenta nueva* (1933), publicó poemas con referencias a Charlot (1933: 63-64), a Greta Garbo (1933: 57), a Brigitte Helm (1933: 58-59) y a Joan Crawford (1933: 61). En estos textos no solo se hallan referencias a estrellas de la gran pantalla, sino también técnicas cinematográficas trasladadas a la literatura. En «minuto a brigitte helm» el autor evoca, mediante la anáfora del verbo «avanzando» en varios versos (Gutiérrez Albelo 1933: 58), un *travelling* de la película alemana *Mandrágora* (*Alraune*, 1928), de Henrik Galeen, en el que el rostro de la actriz se dirige hacia la cámara¹.

¹ En 1931 el periódico *La Prensa*, publicado en Santa Cruz de Tenerife, anunció la proyección de *Mandrágora* en el Royal Cinema de Icod de los Vinos («Desde Icod. De cine», 1931 [10 de mayo]: 2), el pueblo donde vivía Gutiérrez Albelo.



También el poema «Escándalo»², de Domingo López Torres, contiene una referencia a la actriz Anny Ondra y a la pasión amorosa de una pareja de espectadores que disfrutaban de una película (García de Mesa 2008: 640). En narrativa, el tinerfeño José M. Benítez Toledo, en el epílogo de su novela *Charleston* (1928), explica que ha trasladado técnicas fílmicas a la literatura: «Una derivación cinematográfica de escenas novelescas. Una expresión del movimiento y de la emoción cinematográficas, vertidos en palabras» (Benítez Toledo 1928: 62).

Sin embargo, Agustín Espinosa fue el autor canario de vanguardia que más recurrió al cine en sus escritos. Sus frecuentes visitas a Madrid, adonde «volvió repetidas veces» (Pérez Corrales 1986: 12), desempeñaron un papel importante en su pasión por este medio. En la capital no solo disponía de un mayor número de salas cinematográficas, sino que también entró en contacto con los miembros de *La Gaceta Literaria* (Madrid, 1927-1931). Esta revista confió su sección de cine a Luis Buñuel e incluso fundó el primer cineclub de la península ibérica en 1928 (Gubern 1999: 84). Como recuerda Castilla, en este cineclub, que funcionó hasta 1931, se proyectó «lo más destacado de la cinematografía mundial» (1985: 20). Espinosa mantuvo una estrecha relación con la revista, pues publicó en ella varios artículos. Además, realizó un cameo en el corto *Noticiero del Cineclub* (1930), de Ernesto Giménez Caballero, fundador y director de *La Gaceta Literaria*. En esta película participaron numerosas figuras intelectuales de esa época, como Pío Baroja, Ramón Menéndez Pidal, Pedro Salinas, Salvador Dalí y Edgar Neville, entre otros. La aparición de Espinosa se limita a unos segundos, en los que se le ve junto a colaboradores de *La Gaceta literaria* en una azotea³. A pesar de la brevedad del cameo, demuestra que el autor se interesaba por las novedades cinematográficas que se rodaban en España.

Esta curiosidad por el cine se refleja también en diferentes textos que el escritor publicó a lo largo de su vida. Con la lectura de varios de sus artículos se comprueba que Espinosa consideraba el cine como parte fundamental del siglo xx, tal como afirma en «Elogio de la burbuja» (1931): «En el siglo del cinema y del jazz, del avión y del “pullover”, del rascacielo [sic] y del deporte, del cubismo y de la radiofonía» (Espinosa 2017 [1931]: 112). El autor incluye este medio audiovisual junto con el resto de actividades, de corrientes artísticas y de inventos que conformaban el imaginario de las vanguardias en los años veinte. Del mismo modo, en su artículo «Un coleccionista en el cine» (1933), Espinosa evoca los cielos de las películas *La máscara de hierro* (*The Iron Mask*, 1929), de Allan Dwan; *La cuadrilla deshecha* (*The Lost Squadron*, 1932), de George Archainbaud; y *El chico* (*The Kid*, 1921), de Charles Chaplin (Pérez Corrales 2018: 201). La estética que el escritor encuentra en estos cielos le inspira una exaltación de las posibilidades creativas de este medio: «El arte del porvenir tiene ya otro nombre: se llama “Cinema”» (Espinosa 2018 [1933]b: 200).

² Aunque este texto quedó inédito al morir el autor y no está fechado, García de Mesa (2008: 632) cree que López Torres lo escribió entre 1933 y 1936.

³ Pérez Corrales (1986b: 771) recoge uno de los fotogramas de esta escena.

En su labor pedagógica, Espinosa fomentó el amor hacia el cine entre sus alumnos. En una revista titulada *Hoja Azul*, que el escritor preparaba con sus estudiantes del Instituto Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, Espinosa incluía el cine entre los principales intereses del siglo xx (Martín Rodríguez 1992: 166). Asimismo, convocó un concurso, llamado «El cine como instrumento de cultura», para que los jóvenes conocieran mejor este medio (Martín Rodríguez 1992: 166). El cine, por tanto, abarcó todas las facetas en las que Espinosa incursionó.

LANCELOT, 28°-7°,
UNA COROGRAFÍA VANGUARDISTA DE LANZAROTE

Espinosa definió *Lancelot* como una «guía integral» (Espinosa 1929: 8) de Lanzarote. Pérez Corrales (1986a: 411) explica que, para Espinosa, el adjetivo «integral» significa «poético». Por eso, esta nueva guía rompe con las descripciones costumbristas que hasta el momento existían de la isla, que la habían «explicado de manera anecdótica, inefectiva. [...] como *Tierras sedientas* de Francisco González, o *Costumbres canarias* de Isaac Viera» (Espinosa 1929: 11). Su objetivo consiste en crear una isla nueva desde una perspectiva vanguardista: «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: 12). A pesar de que en esta cita Espinosa solo menciona la tradición literaria, también sigue la del arte universal y, por supuesto, la del cine.

Según Pérez Corrales, Espinosa parodia en *Lancelot* las guías turísticas al introducir datos geográficos pero humorísticos: «Así habla de “alzada” (estatura de los animales) de la isla, debido a su anterior calificación de “isla potra”, procedente a su vez de la comparación con un caballo; da un “nombre de la infancia” a Lanzarote» (Pérez Corrales 1983: 501-502). Al analizar estos rasgos, Pérez Corrales concluye que «Espinosa inaugura un género nuevo» (1986a: 445). No obstante, Espinosa en realidad reinventa un género ya existente: el de la corografía, que González Maya define como «la suma de la descripción topográfica o geográfica y la histórica [de un territorio]» (2017: 412).

Los textos corográficos describen regiones con más o menos exhaustividad, dependiendo de los objetivos que se haya marcado su autor. Cuentan con una amplia tradición que se remonta, como mínimo, al siglo I d.C. con la *Corografía* de Pomponio Mela, que contenía «una descripción del orbe conocido, salpicado de abundantes datos históricos, mitológicos, etnográficos, etc.» (Guzmán Arias 1989: 21). Vilá Valentí, en su recorrido histórico por las distintas modalidades corográficas practicadas en España, señala que las corografías renacentistas incluían «citas y datos referentes a localizaciones, superficies, población y actividades económicas, las agrarias en especial» (1989: 35). Asimismo, durante la Ilustración las corografías les darán mayor importancia a «los aspectos humanos» (Vilá Valentí 1989: 52), mostrando así información sobre la cultura o el arte de los territorios.

La particularidad de *Lancelot* radica en que la obra retoma este antiguo modelo de estudio geográfico y rompe con sus convenciones para crear una coro-



grafía vanguardista de Lanzarote. Espinosa recurre no solo a datos geográficos, sino también históricos y culturales. Por tanto, realiza una descripción «integral» de Lanzarote, pues comprende todos sus aspectos. De esta manera, al detallar la orografía de la isla se habla de personas ilustres, como Clavijo y Fajardo, y de distintos movimientos y lenguajes artísticos. La isla se ve a través de una mirada que encuentra imágenes inéditas en cualquier lugar, y así el autor actualiza su paisaje, su tradición y su historia.

En esta nueva corografía el cine ejerce una influencia decisiva. Espinosa, con un peculiar uso de las técnicas y de las referencias cinematográficas, transforma la relación que hasta entonces había mantenido el paisaje canario con el medio audiovisual. En la literatura canaria de los años veinte, sobre todo en la segunda mitad de la década, se publicaron obras que proponían llevar a la pantalla parajes insulares para promocionarlos entre los turistas. *Flor de los campos* (1929), de Alfredo Fuentes⁴, se tituló «novela cinematográfica» porque, tal como el autor explica en el prólogo, se escribió para su rodaje (Fuentes 1929: 6). La trama se desarrolla, en gran parte, en el pueblo tinerfeño de La Orotava para mostrar paisajes llamativos de la isla y atraer a posibles visitantes: «Se ha atendido, como se observará, más que al fundamento de la materia, a procurar que en la pantalla aparezca lo más notable, bello y atraente de todas las regiones de la isla» (Fuentes 1929: 6). Sin embargo, la narración posee un marcado carácter costumbrista, ya que el autor se ha interesado, sobre todo, por reflejar el folclore de Tenerife.

En *La herencia de Augusto Darley* (1927-1928), de Eduardo Díez del Corral, publicada por entregas en la revista tinerfeña *Hespérides* (Santa Cruz de Tenerife, 1926-1929), existe la misma relación entre paisaje y cine. El autor también la tituló como «novela cinematográfica», aunque en realidad es un guion de cine con indicaciones técnicas y división de escenas. En la primera entrega Díez del Corral explicitó su objetivo: «El propósito de esta película es el de divulgar ante el mundo cinematográfico tipos, costumbres, industrias, paisajes..., algo, en fin, de lo mucho que encierra la bella isla de Tenerife» (Díez del Corral 1927 [11 de diciembre]: 14). Al igual que en *Flor de los campos*, una trama costumbrista sirve como excusa para incluir bailes tradicionales, referencias a las temperaturas primaverales, la hospitalidad de los habitantes y, en definitiva, una visión idílica de la isla. Además, Díez del Corral inserta fotografías de distintos lugares de Tenerife (como el bosque de Las Mercedes, una cueva junto al mar o el Teide) para sugerir al futuro director escenarios naturales para el rodaje. Así, al mostrar la variedad paisajística de la isla y su folclore, se promociona Tenerife como destino turístico.

El vínculo entre el cine y el turismo en Canarias se reflejó también en la película *La hija del «Mestre»* (1928), que dirigió Francisco González González. La melodramática historia de amor que cuenta transcurre en el barrio marinero de San Cristóbal, en Las Palmas de Gran Canaria. Sin embargo, los primeros minutos no guardan relación con el argumento. El largometraje ofrece al principio una visión

⁴ Pseudónimo del escritor tinerfeño Francisco Dorta (Dandin 1926: 14).



idealizada de Gran Canaria, en la que fotogramas que muestran paisajes hermosos se combinan con rótulos que exaltan la naturaleza de la isla y la modernidad de su capital: «El progreso va dejando sentir su acción poderosa» (González González, 1928). El objetivo, una vez más, consiste en que los turistas visiten Gran Canaria gracias a sus idílicas presentaciones en la gran pantalla.

Lancelot supone una transgresión respecto a estas representaciones del paisaje, la cultura y la historia canarias. El turismo sigue presente en el texto, pero para parodiarlo, como refleja el tratamiento que se da al sepulcro del caballero Lancelot, que, en la ficción de Espinosa, vivió en la isla desde tiempos remotos. Este espacio, que pertenece a la nueva mitología que el autor crea para Lanzarote, se incluirá en futuras guías para atraer a más público: «Cuando la Sociedad Pro Turismo de Lanzarote se dé cuenta de este imperativo turístico, edificará el sarcófago de Lancelot que señalarán con mayúscula las nuevas guías» (Espinosa 1929: 23). Con ello, Espinosa huye de los tópicos y del costumbrismo. Su objetivo no consiste en atraer visitantes a Lanzarote, sino en crear una isla nueva en la que se refleje una visión universalista de la insularidad canaria.

LOS RECURSOS CINEMATOGRÁFICOS EN *LANCELOT*, 28°-7°

1. MOVIMIENTOS Y PLANOS CINEMATOGRÁFICOS

Los movimientos y los planos cinematográficos empleados en *Lancelot* revelan la adhesión del autor a los principios estéticos de la vanguardia. Blasco Ibáñez, a pesar de practicar sobre todo una literatura realista y naturalista, había defendido que en el cine se encontraba la renovación de la literatura española: «Si los novelistas empiezan a intervenir directamente en el desarrollo del “séptimo arte” [...] su esfuerzo servirá cuando menos para reanimar la novela» (Blasco Ibáñez 1922: 11). Esta afirmación coincide con la opinión del vanguardista Guillermo de Torre, que vio en este medio la posibilidad de «crear un nuevo ritmo y una nueva lengua expresiva, llena de frescura y de emoción» (2003 [1925]: 328). También en un artículo pionero, que De Torre publicó en la revista *Cosmópolis* (Madrid, 1919-1922) en 1921, el escritor señaló la intensa relación entre cine y poesía nueva en esa década (Torre 1921: 100). Para reflejar esta combinación de lenguajes artísticos, De Torre (2003 [1925]: 328) usó en su obra *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) el término *cinografía*, que se ajusta a cómo Espinosa recurre al cine en determinados pasajes de *Lancelot*. También Antonio Espina empleó este término en un artículo titulado «La cinegrafía en la novela moderna», donde explicó que el cine aportaba a la literatura nuevas velocidades narrativas y diversos juegos visuales (1928 [8 de julio]: 1). La literatura, combinada con este medio audiovisual, da lugar en *Lancelot* a un texto que ofrece visiones inéditas de la isla.

Siguiendo la clasificación de Lough (2005: 410) de los diferentes rasgos fílmicos presentes en las obras literarias, en *Lancelot* se advierten los tres tipos de influencia que el cine ejerce en la literatura: la intertextual, que consiste en aludir



a obras, intérpretes, géneros cinematográficos u otros aspectos de esta industria; la metafórica, en la que se crean imágenes poéticas a través de vocabulario cinematográfico o de diversas cualidades vinculadas al cine; y la técnica, que se manifiesta en el traslado de procedimientos fílmicos a la literatura. El estudio de la influencia intertextual del cine en la literatura resulta relativamente sencillo de llevar a cabo, pues, aunque en algunos textos se hallan referencias difíciles de esclarecer, casi siempre existen indicios que sugieren –con más o menos ambigüedad– a qué aspecto del mundo fílmico se alude. Del mismo modo, se aprecia una influencia metafórica del cine sobre la literatura cuando en el texto se observa el uso de cualidades –como la rápida sucesión de imágenes– o de vocabulario asociados a este medio audiovisual.

Sin embargo, el análisis de la influencia técnica del cine en la literatura plantea numerosos problemas. A veces resulta muy complicado saber si una perspectiva visual concreta, una imagen descrita o determinados procedimientos narrativos poseen un origen fílmico o no. Las dificultades que plantean estos análisis aumentan cuando no existen declaraciones explícitas de los autores sobre esta influencia en prólogos, en epílogos, en entrevistas, en cartas o en otros documentos. El mismo problema persiste cuando no se hallan evidencias textuales que apoyen esa interpretación, como el subtítulo de «novela cinematográfica» o el uso de vocabulario fílmico. Esta dificultad ha derivado, en ocasiones, en la exageración de la influencia real del cine en la literatura, sobre todo tras el surgimiento de las teorías precinematográficas, que defienden la existencia de técnicas fílmicas en obras escritas antes de la invención del cinematógrafo. Leglise (1958), que ha apreciado recursos cinematográficos en la *Eneida* de Virgilio, se encuentra entre los primeros defensores relevantes de esta postura crítica. Peña-Ardid explica cómo estas teorías influyeron en los estudios comparatistas de la literatura y el cine:

La «cinemanía» aplicada, como denomina Jorge Urrutia a la moda de los estudios precinematográficos, tuvo el efecto positivo de implicar un poco más a la crítica literaria en algunos temas relacionados con el cine, pero lo hizo en una dirección bastante equivocada y propiciando el uso indiscriminado de la terminología técnica del cine para caracterizar las obras de la literatura del pasado y del presente. En cualquier descripción podían encontrarse primeros planos, panorámicas, *travellings*; todo tipo de fracturas de la acción narrativa implicaba montaje cinematográfico o la más mínima demora parecía la técnica del *ralentí* (2009 [1996]: 79).

En *Lancelot*, en cambio, el análisis de técnicas cinematográficas se justifica por dos motivos. Primero, la obra se escribió en un contexto de vanguardia en el que se consideraba que las constantes relaciones entre la literatura y el cine ofrecían nuevas posibilidades creativas a los autores que incorporaran procedimientos fílmicos en sus escritos. Segundo, Espinosa demostró en diferentes textos y a lo largo de su vida el enorme interés que siempre sintió por el medio audiovisual. Por ello, resulta coherente que Espinosa imitara distintas técnicas cinematográficas en *Lancelot*. La primera de ellas se encuentra en el capítulo de «Nazaret», donde se describe este pueblo desde lejos. El movimiento del coche en el que se halla el narrador, que se acerca poco a poco a Nazaret, convierte su mirada en una suerte de cámara que



observa el paisaje en un *travelling avant*⁵. Así, como recuerda Ródenas de Moya (2009: 119), los planos fílmicos «cobran una insospechada relevancia cuando se conjugan con el movimiento, del ojo y de los objetos que componen el cuadro, para formar fragmentos narrativos». De este modo, lo que en principio se percibe como unas líneas blancas cobra volumen hasta conformar las casas del pueblo de Nazaret:

Alguien ha trazado sobre la lejanía última de la ancha estepa –subrayando el cielo diáfano del mediodía– 2, 3 rayas blancas, 2, 3 líneas blancas, rectas, largas, como rayas de campo de deportes: 2, 3 rayas blancas sobre un extremo del amplio pizarrrón sin marco que el automóvil dilata en cada nuevo kilómetro. Así la Nazaret del primer horizonte.

Luego las 2, 3 rayas blancas se han segmentado, han engrosado, se han ido levantando desperezosamente. Para estar ya de pie, alegres –lavadas y empolvadas– cuando tocamos la meta de Nazaret (Espinosa 1929: 33).

En otros pasajes, la influencia técnica del cine se aprecia en el punto de vista espacial que se adopta para describir una imagen. Una de las metáforas que se observan en *Lancelot* se basa, precisamente, en el plano contrapicado. En el capítulo dedicado al «lago» de Janubio, el narrador contempla cómo las salinas hablan con el viento para invitarle a jugar con ellas. Le piden que levante sus espumas blancas y que las eleve a donde quiera: «Se trata, sólo, de que aprendas a cazar mis espumas. Aprésalas como pueda [sic]. Llévalas donde quieras. Hacia el Norte, hacia el Sur, hacia el Este, hacia el Oeste» (Espinosa 1929: 97). Las salinas quieren, además, que «los hombres de la Isla las vean» (Espinosa 1929: 97). Y la perspectiva desde la que los habitantes de Lanzarote las observan corresponde a un plano contrapicado, pues las ven desde abajo –la costa– hacia arriba –el cielo–. De esta manera, confunden las espumas voladoras con aves: «Creerán que son pájaros blancos. Tú les dirás que son pájaros blancos, hijos del pato más albo y de la ola más salada del lago» (Espinosa 1929: 97). En estas líneas el plano contrapicado ha convertido un espectáculo natural en una imagen poética que resalta la belleza de las salinas y de la costa de Lanzarote.

Espinosa incluye numerosas ilustraciones, realizadas por él, que muestran algunos de los lugares descritos. Una de ellas corresponde al puerto de Naos, visto en el dibujo desde un plano cenital. Así presenta con claridad la estricta organización con la que atracan los barcos, que forman una figura casi simétrica: «El tonelaje ordena las embarcaciones del puerto. Los clasifica y uniforma. Construye las filas» (Espinosa 1929: 89). Se trata, por tanto, de una imagen imposible de ver para cualquier humano que no recurra a la tecnología adecuada. La mirada cinematográfica ofrece una visión inédita del puerto, que se distingue de los antiguos por el orden que rige en él: a diferencia de los puertos románticos del siglo XIX, en el de Naos los barcos ya no parecen «aventureros del océano», sino «papeletas en un fichero» (Espi-

⁵ García Gómez define este *travelling* como un «movimiento hacia el referente que tiene una dirección opuesta a la cámara, a la que se dirige» (2015: 213).



nosa 1929: 91). Este cambio tan notable en el modo de atracar exige una interpretación distinta del puerto de Naos, que se consigue gracias al plano cenital.

En el capítulo «Tinajo o el bizantinismo» el cine se manifiesta en una escritura próxima al estilo de un guion cinematográfico, tal como señala Pérez Corrales (1983: 470). El cura del pueblo, Tomás Romero, llega en caballo y se detiene junto al narrador: «(Ha frenado su prodigioso caballo. Vacilan los cascos un momento. Se afirman luego enérgicamente)» (Espinosa 1929: 63). Al describir con precisión cómo frenan los cascos, se sugiere un plano detalle de las patas del animal para transmitir al lector la sensación de que las ve de cerca. Unas líneas después, el narrador centra por un instante su atención en el sombrero del cura: «Tomás Romero está ahora junto a su caballo. En una mano el sombrero» (Espinosa 1929: 65). Esta referencia a la manera en que lo sujeta evoca también un plano detalle de la prenda. De este modo, se anuncia con sutileza la importancia que los sombreros adquirirán en el capítulo. El cura usará varios de ellos para revelar al narrador el «secreto de Tinajo» (Espinosa 1929: 67), que radica en la influencia oriental de la arquitectura del pueblo. Tomás Romero deja en la plaza «veinte sombreritos» (Espinosa 1929: 67) que imitan la forma de las cúpulas bizantinas que, a su juicio, se distinguen en las casas de Tinajo.

2. IMÁGENES POÉTICAS VINCULADAS CON EL CINE

Como señala García Montero, un tipo de influencia que el cine ejerce en la literatura –y que en este artículo se denomina metafórica– consiste en el uso de imágenes poéticas vinculadas al dinamismo que los vanguardistas asociaban con las películas, sobre todo las cómicas: «[...] las imágenes poéticas que se asocian regularmente con el cine tienen siempre que ver con la velocidad o con el cauce abstracto, sin materia, de su fluido» (García Montero 2000: 391). El propio Espinosa identificaba el cine con la rapidez: «Los aspectos se suceden rápidos, como se suceden las escenas de una cinta cinematográfica» (Espinosa 1931: 14). Por este motivo, en *Lancelot* el viento posee un protagonismo especial no solo por formar parte de la meteorología de Lanzarote, sino por la intensidad con la que sopla sobre la isla. La primera alusión relevante al viento se encuentra en el capítulo «Mozaga», donde, personificado, se encarga de mantener separadas las casas de este pueblo y las de Nazaret: «[...] a las pocas horas, el viento NE. llevaba de nuevo a Mozaga a su situación primigenia» (Espinosa 1929: 41). Sin embargo, el viento cobra verdadero protagonismo en el capítulo «Biología del viento de Lanzarote», donde interacciona con el paisaje: «Aprendió allí a jugar maravillosamente con las arenas» (Espinosa 1929: 46).

La relación del viento con el cine radica en su dinamismo, exaltado a su vez en metáforas deportivas que lo convierten en un atleta veloz. El deporte se convirtió en un nuevo espectáculo del siglo xx y, como indica Pérez Corrales, «algo similar ocurría al mismo tiempo con el cine» (1986: 124). Ambas disciplinas se incorporaron al imaginario de las vanguardias, de modo que el entusiasmo por la velocidad que promueve el cine se extiende también al mundo de los deportes. Maruja Mallo reflejó bien este dinamismo deportivo en su cuadro *Elementos para el deporte* (1927), en el que una enorme raqueta de tenis se entrecruza con una avioneta (Nuevo Cal



2017: 20). De este modo, la agilidad física que exige el deporte se combina con los modernos aparatos aeronáuticos, que se convierten en símbolos de la velocidad que exaltaban las vanguardias.

Espinosa crea en *Lancelot* metáforas similares a la del cuadro de Mallo que entremezclan el mundo de la aviación y el del deporte, representados ambos por el viento. Cuando este nace en África realiza un «gran salto heroico sobre el Océano» (Espinosa 1929: 50) para llegar a Lanzarote, cruza una «pista veraniega para el gran salto atlético África-Canarias» (Espinosa 1929: 50), efectúa un «raid interparállico» (Espinosa 1929: 50) y supera una «prueba de *Gyncana* [sic] imprevista» (Espinosa 1929: 50-51). Como se aprecia, el viento conecta el continente africano con el archipiélago canario gracias a sus aptitudes deportivas, con las que sortea el mar. De la misma manera, otras metáforas convierten el viento en un avión que destaca por su velocidad. Esta vinculación entre paisaje y nuevos medios de transporte también la recoge García Montero, quien indica que, en las vanguardias, a través de «las ventanillas de un automóvil, un tren o un avión» (2000: 391) se presentan las imágenes con un dinamismo cinematográfico. Por eso el viento vuela como un «avión arénico» (Espinosa 1929: 51), realiza «aterrijajes violentos» (Espinosa 1929: 51) y se considera a sí mismo un «aeronauta absoluto de los mares» (Espinosa 1929: 51).

En el capítulo «Elogio de la palmera con viento» la velocidad filmica dinamiza un elemento estático. La palmera se ha instalado en la isla para cumplir su sueño: hacer girar sus ramas. Ha sentido envidia de artefactos creados para girar sobre sí mismos, como las ruletas, los discos de gramófono y los tiovivos. Pero la palmera, gracias al viento, consigue imitar a los molinos: «Eres ya la primera entre todas las cosas que han aprendido el arte de la voltereta alrededor de un punto absoluto» (Espinosa 1929: 56). Este movimiento circular también remite a unos objetos que simbolizaban la modernidad de los años veinte: las hélices de los aviones. Por este motivo, el narrador se dirige así a la palmera: «Eres –hoy– la única hélice» (Espinosa 1929: 56).

En el capítulo «Teguisse y Clavijo Fajardo» se recurre de nuevo a este mismo movimiento. El narrador dinamiza el pueblo de Teguisse para resaltar su paisaje pintoresco. Ante su mirada cinematográfica, el lugar se convierte en una suerte de ruleta multicolor: «Teguisse es un pueblecito alegre, rumoroso, que hace girar su rueda de colores frente a la blanca arquitectura general de la isla» (Espinosa 1929: 72). Para acentuar más este contraste entre Teguisse y el resto de la isla, el pueblo no solo gira sobre sí mismo. También presenta un «correr regocijado de película de Harold [Lloyd]» (Espinosa 1929: 72) que exalta la intensidad con la que el narrador percibe el paisaje.

Asimismo, la influencia metafórica del cine se manifiesta en el capítulo «Mapa buico», donde el uso de vocabulario filmico crea una imagen poética a partir del paisaje. El personaje del caballero Lancelot habita un espacio que se presenta como un decorado cinematográfico: «La escenografía caballeresca –castillo claro, oscuro laberinto– rodela doble y doble redil» (Espinosa 1929: 115). El mito que el autor inventa para una isla nueva, con un pasado distinto, exige un paraje medieval en el que viva el caballero bretón. El castillo que el autor imagina como morada de Lancelot se convierte, en esta cita, en un decorado escenográfico listo para el rodaje.



3. REFERENCIAS INTERTEXTUALES FÍLMICAS

La mayoría de las referencias intertextuales fílmicas en *Lancelot*, 28°-7° se concentra en «Elogio del camello con arado», donde resalta la importancia de este animal en la zona rural de Lanzarote. Todas las menciones de este capítulo corresponden a estrellas del cine mudo cómico estadounidense. El narrador no ve el camello al que se dirige como un animal de tiro ni como una atracción turística, sino como un «gran actor de la estepa» (Espinosa 1929: 30). Sin proponérselo, el camello deleita al público con su «gran “film” para minorías» (Espinosa 1929: 30). Su melancólica expresión corporal incluso recuerda al famoso vagabundo que creó Charlie Chaplin: «Con una gracia tan triste que únicamente Charlot podría llamarte su maestro» (Espinosa 1929: 29). El narrador se siente igual que ante una proyección y se considera a sí mismo un «espectador regocijado de tu gran arte inédito» (Espinosa 1929: 30).

El talento insospechado del camello lo pone al mismo nivel de otros grandes cómicos del cine mudo: «Si tú fueras a Nueva York –camello, con arado, de Lanzarote– encontrarías el empresario para tus películas. Trabajarías con Pamplinas y con Mary Pickford, con Charles Chaplin y con Harold» (Espinosa 1929: 30). La mención de estas estrellas resulta significativa, pues demuestra que Espinosa conocía bien el cine cómico estadounidense de los años veinte. Todos los actores nombrados provienen de ese país: Pamplinas es el apodo que en España se dio a Buster Keaton (Pérez Corrales 1986: 404) y con Harold se alude a Harold Lloyd. Asimismo, todos pertenecen al cine mudo porque probablemente, hasta la publicación de *Lancelot*, era el único que Espinosa había conocido. El cine sonoro comenzó en 1926 con *Don Juan*, de Alan Crosland, aunque esta película solo contenía efectos sonoros y música. En *The Jazz Singer* (1927), que también dirigió Crosland para la productora Warner Bros, sí se incluyeron números musicales y algunos diálogos. Sin embargo, la primera proyección sonora no se realizó en España, en concreto en Barcelona, hasta septiembre de 1929, cuando el cine Coliseum estrenó *La canción de París* (*Innocents of Paris*, 1929), de Richard Wallace (Gómez Bermúdez de Castro 1993: 99). En cambio, en Canarias el cine sonoro llegó en otoño de 1930 con la película alemana *Troika* (1930), de Vladimir Strizhevsky (Pérez Corrales 2018: 201).

No obstante, cuando a comienzos de los años treinta el cine sonoro ya ha ocupado gran parte de las carteleras, Espinosa lo rechaza en favor del mudo. Para él, la incorporación del sonido a las películas contravenía la verdadera naturaleza de este medio. Así lo expresó en su artículo «Mosén Cinema, madame Lira y don Odeón», publicado en *La Gaceta Literaria* en 1931: «El cinema, sin embargo, desaparece borrado por el cinema sonoro, que no es estricto cinema» (Espinosa 1931: 14). Dos años después, el autor incluso calificó a las películas sonoras como una «vergüenza» (Espinosa 2018 [1933]b: 200). Desde su perspectiva, la incorporación de la palabra hablada a las películas les daba un carácter teatral y las alejaba del auténtico cometido del cine: ofrecer imágenes en movimiento. Espinosa se suma a escritores que también condenaban este cambio con artículos como «Notas de un espectador enojado», de 1933, que supone, como explica Pérez Corrales, su «más virulento y sistemático repudio del cine americano sonoro y sentimentaloides» (1986a: 121). En



este texto, al hablar de *Remordimiento* (1932), critica esta película porque la considera «una huida del cine y una vuelta al viejo teatro espectacular» (Espinosa 2018 [1933]a: 212). Por ello, Morris (1980: 31) incluye a Espinosa entre los escritores que se opusieron a las películas habladas.

Junto con la intertextualidad explícita al mundo del cine, también existen en *Lancelot* referencias intertextuales implícitas. En «Teguise y Clavijo Fajardo» se describe a las mujeres del pueblo así: «... las mujercitas de andar jaguarino y largo mirar de novias de “film” yanqui» (Espinosa 1929: 72). Los adjetivos «jaguarino» y «yanqui» sugieren que tras esta mención cinematográfica se encuentra la actriz estadounidense Theda Bara. Como señala Conget (2002: 404), ella popularizó en el cine las *femmes fatales* a las que, en apariencia, alude el andar jaguarino de las mujeres de Tegui. Bara interpretó a Cleopatra, a Salomé y a otras mujeres seductoras, no exentas en ocasiones de cierta maldad, que se ajustaban al modelo de mujer fatal (Sánchez del Molino 2015: 92). Asimismo, existe la posibilidad de que Espinosa equiparara el «largo mirar de novia» con la mirada de Bara, que Sánchez del Molino describe como unos ojos rodeados de sombras oscuras que «le otorgan un aspecto misterioso de seductora y peligrosa mujer fatal» (2015: 93).

En la descripción del puerto de Naos existe otra referencia cinematográfica, en este caso a la productora alemana UFA: «Entre los pailebotes distingo el *Mercurio*, modelo para “film” marino de la Ufa» (Espinosa 1929: 91). Esta mención revela la importancia que los miembros de *La Gaceta Literaria* le daban a esta compañía, que en los años veinte sobresalía por haber producido grandes películas del cine expresionista alemán, como *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920), de Robert Wiene. Este filme se proyectó en el cineclub de la revista en 1929 (Sánchez Millán 1991: 359), año en el que también se anunció en *La Gaceta Literaria* una sesión de homenaje a la UFA organizada en el cineclub («Noticias del cineclub», 1929 [15 de febrero]: 6). Por tanto, la referencia a esta productora que incluye Espinosa en *Lancelot*, a pesar de que no se acompaña de ninguna reflexión sobre su relevancia, demuestra el interés del autor por las películas de esta compañía.

La última alusión cinematográfica se halla en el «Final», donde se describen con sobriedad pinturas religiosas repartidas por distintos puntos de la isla. Uno de los cuadros, titulado *Ánimas*, representa la lucha entre san Miguel y Satanás, en la que el arcángel expulsa al demonio del cielo. Sin embargo, el narrador no se acerca a estas pinturas como un devoto, sino como alguien imbuido en las vanguardias. Por este motivo, no ve una lucha cristiana entre el bien y el mal, pero sí un baile de los años veinte: «San Miguel baila el *charleston* [sic] sobre la barriga del Diablo. Lección para Josefina Baker» (Espinosa 1929: 126). Aunque la bailarina estadounidense Josephine Baker, tras llegar a París en 1925, «impulsó en el continente la moda del charleston» (Gubern 2005: 291), ganó popularidad sobre todo gracias a las películas en las que actuó a finales de la década de 1920. Según Ródenas de Moya (2005: 293), su primera incursión en el cine se produjo en el filme *La sirène de tropiques* (1927), de Mario Nalpas y Henri Étiévant. Sin embargo, Gubern (2005: 291) explica que su verdadera fama en España no le llegó hasta comienzos de 1930, cuando visitó el país en una gira mundial. No obstante, antes de esa fecha Baker ya formaba parte del imaginario colectivo de los vanguardistas españoles gracias a sus colaboraciones



cinematográficas. Así lo prueba su mención no solo en *Lancelot*, sino también en el ensayo *Indagación del cinema* (1929), de Francisco Ayala. En esta obra el autor dedica un capítulo a Baker en el que define a esta bailarina afroamericana como «una egregia representación de su raza en el mundo del cine» (Ayala 1929: 150).

CONCLUSIONES

El análisis de los recursos cinematográficos empleados por Espinosa en *Lancelot* proporciona una información valiosa para comprender mejor cómo el autor concebía el cine. Espinosa se revela en *Lancelot* como un verdadero entusiasta del cine mudo, sobre todo el estadounidense. Las alusiones explícitas e implícitas a estrellas de aquel momento y a la productora alemana UFA prueban sus notables conocimientos sobre el cine de entonces, que forma parte fundamental de su imaginario y del de sus coetáneos. Su inclusión en *Lancelot* obedece, por tanto, al deseo de Espinosa de alejar Lanzarote de representaciones costumbristas y convertir su insularidad en una inquietud vanguardista. De este modo, Espinosa demuestra que, como defiende Padorno, «lo canario no es enemigo del espíritu de la vanguardia y, lejos de incitar a la ruptura de la tradición interna, invita a fortalecerla» (2000: 20).

Además, aunque Espinosa no emplea términos técnicos del mundo del cine, a lo largo del texto se hallan movimientos y planos fílmicos con los que el autor buscaba imágenes inéditas de la isla y la dinamización de sus paisajes. Así, *Lancelot* contribuye al debate que diversos escritores mantenían en la década de 1920 sobre cómo el cine renovaba la literatura y aportaba ritmos y puntos de vista inexplorados hasta entonces. Con esta obra Espinosa ha profundizado en la búsqueda de una expresión interartística que combine el lenguaje literario y el cinematográfico. De esta manera, el escritor despoja a los lectores de la mirada regionalista desde la que se ha descrito Lanzarote en textos literarios y en guías turísticas para convertirlos en espectadores de su peculiar concepción de la isla.

Por todo ello, Espinosa ha logrado su objetivo de «crear un Lanzarote nuevo» (Espinosa 1929: 12). Como explican Pérez Hernández y Becerra Bolaños, el autor ha establecido un innovador diálogo «con la tradición en el sentido más amplio» (2011: 84), abarcando tanto el paisaje, la historia, la literatura y el arte. De esta particular visión de la insularidad surge una corografía vanguardista que, al mismo tiempo, funciona como «una bellísima guía poética de la isla» (P. Corrales 1999: 71) en la que el cine condiciona la manera de observar Lanzarote. Los recursos técnicos e intertextuales que conformaban el bagaje cinematográfico de Espinosa le permitieron ofrecer un Lanzarote literario alejado de corrientes regionalistas. El autor contempla la isla a través de una mirada vanguardista que se ha formado, en gran medida, ante la gran pantalla. Por este motivo, al usar el cine para describir Lanzarote, Espinosa actualiza el paisaje e inventa un espacio insular en el que los habitantes del siglo XX ven al fin reflejadas sus inquietudes artísticas e intelectuales.

RECIBIDO: septiembre de 2020; ACEPTADO: noviembre de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- «Desde Icod. De cine» (1931 [10 de mayo]): *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 4582, 2.
- «Noticias del cineclub» (1929 [15 de febrero]): *La Gaceta Literaria* 52, 6.
- ALBERTI, Rafael (1981 [1929]): *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos ton-tos*, edición de C. Brian Morris, Madrid: Cátedra.
- ARMAS AYALA, Alfonso (1960): *Espinosa, cazador de mitos*, Puerto de la Cruz, Tenerife: Instituto de Estudios Hispánicos.
- ARMAS AYALA, Alfonso (1992): «El Lancelot de A. Espinosa», en Carlos Gaviño de Franchy (ed.), *Encuentro de escritores canarios*, Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 267-274.
- ARMAS, Alfonso (1968): «Prólogo», en Agustín Espinosa, *Lancelot, 28°-7°. (Guía integral de una isla atlántica)*, edición de Alfonso Armas, Las Palmas de Gran Canaria: Litografía Saavedra, VII-XV.
- ARMAS, Alfonso (1974): «Prólogo», en Agustín Espinosa, *Crimen; Lancelot, 28°-7° (guía integral de una isla atlántica); Media hora jugando a los dados*, edición de Alfonso Armas, Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 9-32.
- AYALA, Francisco (1929): *Indagación del cinema*, Madrid: Compañía Ibero-americana de Publicaciones.
- BAROJA, Pío (1929): *El poeta y la princesa o El cabaret de la Cotorra Verde*, Madrid: Atlántida.
- BENÍTEZ TOLEDO, José M. (1928): *Charlestón*, Santa Cruz de Tenerife: Imprenta de Juan Sans Car-tanyá.
- BETANCORT MESA, José Ramón (2019): «Un Lanzarote inventado por mí. A propósito de *Lancelot, 28°-7°* de Agustín Espinosa», en Agustín Espinosa, *Lancelot, 28°-7°. Guía integral de una isla atlántica*, edición de Roberto García de Mesa y José Ramón Betancort Mesa, Madrid: Itineraria Editorial, 21-33.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1922): *El paraíso de las mujeres*, Valencia: Prometeo.
- CASTELLS, Isabel (2009): «La isla vanguardista: crisol e infierno», en Domingo-Luis Hernández (ed.), *Isla Vanguardia*, Santa Cruz de Tenerife: La Página Ediciones, 25-48.
- CASTILLA, Carlos (1985): «El cine a través de *La Gaceta Literaria* y del Cineclub de Ernesto Gimé-nez Caballero», *Poesía. Revista ilustrada de información poética* 22, 19-62.
- CONGET, José María (2002): *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*, Madrid: Hiperión.
- DANDIN (1926 [29 de agosto]): «Artistas y escritores de La Orotava», *Hespérides* 35, 14.
- DE LA NUEZ CABALLERO, Sebastián (1983): «Agustín Espinosa, la persona y su estilo», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 2, 3-20.
- DÍAZ ARENAS, Ángel (2015): *Agustín Espinosa: primer surrealista español. Vida, destino y obra*, Vigo: Academia del Hispanismo.
- DÍEZ DEL CORRAL, Eduardo (1927 [11 de diciembre]): «La herencia de Augusto Darley», *Hespérides* 99, 14.
- ESPINA, Antonio (1928 [8 de julio]): «La cinegrafía en la novela moderna», *El Sol*, 1.
- ESPINOSA, Agustín (1929): *Lancelot, 28°-7°*, Madrid: Alfa.



- ESPINOSA, Agustín (1931): «Mosén Cinema, madame Lira y don Odeón», *La Gaceta Literaria* 111, 14.
- ESPINOSA, Agustín (2014): *Obra completa*, compilación de Domingo-Luis Hernández, El Sauzal, Tenerife: La Página.
- ESPINOSA, Agustín (2017 [1930]): «Elogio de la burbuja», en Agustín Espinosa, *Oda a María Ana, primer premio de exilas sin depilar de 1930. Textos 1930-1931*, edición de José Miguel Pérez Corrales, Tenerife: Insoladas, 111-113.
- ESPINOSA, Agustín (2018 [1933]a): «Notas de un espectador enojado», en Agustín Espinosa, *Media hora jugando a los dados. Textos 1932-1933*, edición de José Miguel Pérez Corrales. Tenerife: Insoladas, 211-214.
- ESPINOSA, Agustín (2018 [1933]b): «Un coleccionista en el cine», en Agustín Espinosa, *Media hora jugando a los dados. Textos 1932-1933*, edición de José Miguel Pérez Corrales. Tenerife: Insoladas, 199-200.
- ESPINOSA, Agustín (2018): *La quimera del sueño. Obra completa*, compilación de Domingo-Luis Hernández, El Sauzal, Tenerife: La Página.
- FUENTES, Alfredo (1929): *Flor de los campos*, La Orotava: Imprenta Antonio Herreros.
- GARCÍA DE MESA, Roberto. (2008): «Las vanguardias literarias y el cine en Canarias: “Escándalo”, poema inédito de Domingo López Torres», *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios* 50-51, 631-641.
- GARCÍA GÓMEZ, Francisco José (2015): *Metodología crítica de análisis textual en la realización fílmica*, Madrid: Universidad Complutense. URL: <https://goo.gl/G0tTuZ>; 4/9/2020.
- GARCÍA LORCA, Federico (2002 [1928]): «La muerte de la madre de Charlot», en José María Conget (ed.), *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*, Madrid: Hiperión, 66-70.
- GARCÍA LORCA, Federico (2008 [1928]): *El paseo de Buster Keaton*, Valencia: Media Vaca.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2000): «El cine y la mirada moderna», en Gabrielle Morelli (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia: Pretextos, 387-401.
- GÓMEZ BERMÚDEZ DE CASTRO, Ramiro (1993): «La transformación del cine mudo al sonoro en España (1929-1931). Los costes económicos», en *El paso del mudo al sonoro en el cine español, Actas del IV Congreso de la AEHC*, Madrid: Editorial Complutense, 97-108.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1923): *Cinelandia*, Valencia: Editorial Sempere.
- GÓMEZ GUTIÉRREZ, Beatriz (2008): *Les mythes et leurs métamorphoses dans l'œuvre d'Agustín Espinosa (1897-1939)*, París: Université Paris-Sorbonne-Paris IV. URL: <https://goo.gl/MJnsmW>; 4/9/2020.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Francisco (1928): *La hija del «Mestre»*, Las Palmas de Gran Canaria: Gran Canaria Films. URL: <https://bit.ly/3elWcEy>; 4/9/2020.
- GONZÁLEZ MAYA, Juan C. (2017): «Encomiástica cristiana en la Historia de Jaén, de Jiménez Patón y Ordóñez de Ceballos», *Anuario de Historia de la Iglesia* 26, 409-436.
- GUBERN, Román (1999): *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine*, Barcelona: Anagrama.
- GUBERN, Román (2005): «Ruido, furia y negritud: nuevos ritmos y nuevos sonos para la vanguardia», en Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 273-302.



- GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio (1933): *Romanticismo y cuenta nueva*, Tenerife: Ediciones de Gaceta de Arte.
- GUZMÁN ARIAS, Carmen (1989): «Introducción», en Pomponio Mela, *Corografía*, Murcia: Universidad de Murcia, 11-28.
- HEREDIA, María Isabel (1992): «La obra de Agustín Espinosa», en Andrés Sánchez Robayna (ed.), *Canarias: las vanguardias históricas*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno / Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 99-114.
- LEGLISE, Paul (1958): *Une œuvre de pré-cinéma: l'Eneide. Essai d'analyse filmique du premier chant*, París: Nouvelles Éditions Debresse.
- LLARENA, Alicia (2000): «Algunas divagaciones espinosas: *Lancelot 28°-7°*», en Antonio Becerra Bolaño y Domingo Fernández Agis (eds.), *La cultura vanguardista en Canarias. Reflexiones sobre la obra de Agustín Espinosa*, Granada: Proyecto Sur Ediciones, 53-71.
- LOUGH, Francis (2005): «Jarnés y el cine», en Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 407-422.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando Gabriel (1992): «El cine y la vanguardia en Canarias», en Andrés Sánchez Robayna (ed.), *Canarias: las vanguardias históricas*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 141-177.
- MORRIS, C.B. (1980): *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936*, New York: Oxford University Press.
- MÜLLER, Carlos (2006): «Lanzarote y Agustín Espinosa. Prólogo del traductor», en Agustín Espinosa, *Lancelot, 28°-7°, Umfassender Führer einer Atlantischen Insel*, Lanzarote: Patronato de Turismo del Cabildo de Lanzarote, 6-17.
- NUEVO CAL, Carlos (2017): «Maruja Mallo, artista universal (1921-1936)», *Cuadernos de Estudios Xerais* 9, 3-21.
- PADORNO, Eugenio (2000): «Una reflexión sobre el signo cultural canario: Viera y Espinosa», en Antonio Becerra Bolaño y Domingo Fernández Agis (eds.), *La cultura vanguardista en Canarias. Reflexiones sobre la obra de Agustín Espinosa*, Granada: Proyecto Sur Ediciones, 13-25.
- PALENZUELA, Nilo (2002 [1988]): «Prólogo», en Agustín Espinosa, *Lancelot, 28°-7°*, edición de Nilo Palenzuela, Lanzarote: Interinsular Canaria, 9-33.
- PEÑA-ARDID, Carmen (2009 [1996]): *Literatura y cine*, Madrid: Cátedra.
- PÉREZ CORRALES, Miguel (1999): *Entre islas anda el juego. (Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936)*, Teruel: Museo de Teruel.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (2018): «Nota del editor», en Agustín Espinosa, *Media hora jugando a los dados. Textos 1932-1933*, edición de José Miguel Pérez Corrales, Tenerife: Insoladas, 201-202.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (2019 [2013]): «Agustín Espinosa: *Lancelot, 28°-7°* y otros escritos de los años 20», en Agustín Espinosa, *Lancelot, 28°-7°. Textos 1927-1929*, edición de José Miguel Pérez Corrales, Tenerife: Insoladas, 305-352.
- PÉREZ CORRALES, Miguel (1983): «La isla inventada de Agustín Espinosa», *Anuario de Estudios Atlánticos* 29, 453-527.
- PÉREZ CORRALES, Miguel (1986a): *Agustín Espinosa, entre el Mito y el Sueño*, tomo 1, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.



- PÉREZ CORRALES, Miguel. (1986b): *Agustín Espinosa, entre el Mito y el Sueño*, tomo II, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Nayra, y Antonio BECERRA BOLAÑOS (2011): «Creación vanguardista de espacios dislocados: Canarias y Guinea, de Agustín Espinosa a Agustín Miranda», *Iberoromania. Revista dedicada a las lenguas, literaturas y culturas de la Península Ibérica y de América Latina* 73-74, 76-89.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2005): «Proyección estética y literaria del baile en los años 20», en Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 303-316.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2009): *Travesías vanguardistas. Ensayos sobre la prosa del Arte Nuevo*, Madrid: Devenir.
- SÁNCHEZ DEL MOLINO, Iria (2015): *La figura de la femme fatale en el cine negro americano: «Double Indemnity» (Billy Wilder, 1944)*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. URL: <https://goo.gl/m5nGk5>; 4/9/2020.
- SÁNCHEZ MILLÁN, Alberto (1991): «La vanguardia cinematográfica en el cine-club español y *La Gaceta Literaria* (nota informativa)», en *Actas del III Congreso de la AEHC*, San Sebastián: Filmoteca Vasca, 353-361. URL: <https://goo.gl/c8oyiE>; 4/9/2020.
- TORRE, Guillermo de (1921): «El cinema y la novísima literatura: sus conexiones», *Cosmópolis* 33, 97-107.
- TORRE, Guillermo de (2003 [1925]): *Literaturas europeas de vanguardia*, edición de José Luis Calvo Carilla, Pamplona: Urgoiti Editores.
- TRUJILLO, Juan Manuel (2019 [1929]): «La nueva literatura. Un libro de Agustín Espinosa», en Agustín Espinosa, *Lancelot, 28°-7°. Textos 1927-1929*, edición de José Miguel Pérez Corrales, Tenerife: Insoladas, 299-304.
- VILÁ VALENTÍ, Juan (1989): *El conocimiento geográfico de España. Geógrafos y obras geográficas*, Madrid: Síntesis.



«UN MONUMENTO AL ESCUPITAJO, ASESINO DEL BALLET»:
IMPRESIONES, IMÁGENES Y PERVERSIONES
EN TORNO A LA DANZA POR AGUSTÍN ESPINOSA*

Alejandro Coello Hernández
Instituto de Historia, CSIC

RESUMEN

La repercusión de la danza en la literatura durante la Edad de Plata ha sido poco atendida por la crítica, a excepción, sobre todo, de los casos más relevantes. Por ello, este artículo propone una relectura centrada en el estudio del arte coreográfico en la producción textual de Agustín Espinosa, tanto en sus artículos como en su obra literaria. De esta manera, se analizan las razones por las que se recurre a la danza, ya sea para ejemplificar, metaforizar o reflexionar. Por ello, se concluye que el autor acude a este hecho escénico para expresar su cosmovisión vital y estética, pues llega a elaborar un manifiesto personal fundamentado en la condena del ballet como expresión decimonónica. Espinosa se inserta, así, en las preocupaciones e intereses desarrollados por los intelectuales de la Edad de Plata en torno a la danza.

PALABRAS CLAVE: Agustín Espinosa, danza, ballet, literatura, Edad de Plata.

“UN MONUMENTO AL ESCUPITAJO, ASESINO DEL BALLET”:
AGUSTÍN ESPINOSA’S IMPRESSIONS, IMAGES
AND PERVERSIONS ON DANCE

ABSTRACT

Critics have paid little attention to the impact of dance in the literature of the Silver Age, with the exception of the most relevant cases. For that reason, this article aims a re-reading focused on the study of choreographic art in the textual production of Agustín Espinosa, both in his articles and in his works. In this way, I analyse the reasons why he chooses the dance; for giving examples, writing metaphors and reflecting. Therefore, I conclude that the author writes about this performing act for expressing his world view about life and aesthetics, since he prepares a personal manifesto based on ballet’s disapproval as nineteenth-century expression. So, Espinosa shares interests in dance along with other Silver Age’s intellectuals.

KEYWORDS: Agustín Espinosa, dance, ballet, literature, Silver Age.



La danza, en sus diversas manifestaciones, adquirió durante la Edad de Plata un significativo espacio dentro de las creaciones literarias y de los artículos escritos por destacados autores de la época. La voluntad de recuperar danzas españolas y de reivindicar el flamenco como arte puro se mezcló con la fascinación por los nuevos ritmos traídos de Estados Unidos, como el *fox-trot*, el charlestón o el *jazz*. Por eso, muchos fueron los artistas que se cautivaron por la danza hasta tal punto que colaboraron estrechamente con coreógrafos y bailarines y compusieron dramaturgias para ballet, como son los casos de Cipriano de Rivas Cherif, Tomás Borrás, Mauricio Bacarisse o Felipe Ximénez de Sandoval. Dentro de una larga nómina, no se ha pormenorizado en un estudio del interés y uso de la danza que desarrolló Agustín Espinosa en su producción literaria y sus artículos publicados en prensa y revistas literarias. Es cierto que no se conocen datos precisos sobre la vinculación con personas del mundo dancístico, ni se ha localizado una dramaturgia suya para la escenificación mediante el baile, hecho que probablemente no llegue a producirse. No obstante, del análisis de estos materiales pueden obtenerse algunas conclusiones de los referentes que conoció y la dimensión ético-estética que proyecta sobre la danza para explicar su cosmovisión.

Como ya advirtió García de Mesa (2012: 440), los textos espinosianos se trazan por una teatralidad que genera una nueva visión del mundo. Sin duda, el tinerfeño participa de la renovación artística de las vanguardias a lo largo de toda su obra con una voluntad de llegar más allá de los límites y de los géneros, tal es el caso de su obra teatral *La casa de Tócame Roque*, que pone en práctica la «reteatralización» del teatro que defendieron artistas escénicos, en concreto después de la reflexión wagneriana de la obra total y las ideas expuestas por George Fuchs en *La revolución del Teatro* (1909). Más allá de su texto teatral, Espinosa jugó con la performatividad y la teatralidad a pesar de las limitaciones que impone lo literario a estas expresiones. Por tanto, su obra problematiza, desde el juego y la heterodoxia, con la propia palabra y con las representaciones del yo, desdoblado en ocasiones como en el artículo «Despedidas literarias de Agustín Espinosa. Una traición y dos historias»¹. Desde este enfoque, cabe plantearse qué interés directo existe hacia las artes escénicas, hacia las propuestas que suben al escenario con el objetivo de emanciparse de lo literario. Por tanto, la hipótesis de que Espinosa presta cierta atención a las artes escénicas ya desde su propia cosmovisión cobra sentido y resulta tan lógica como

* Este artículo es resultado de una ayuda del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FPU19/00203) para realizar una tesis doctoral bajo la dirección de Idoia Murga Castro y Emilio Peral Vega. Asimismo, está realizado en el marco del proyecto de investigación P.E. I+D+i *Tras los pasos de la Sífide. Una historia de la danza en España, 1836-1936* (ref. PGC2018-093710-A-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional de la Unión Europea.

¹ El artículo, según la edición de José Miguel Pérez Corrales que manejo, se escribió a finales de diciembre 1929 o a principios de enero de 1930. Su primera publicación se recoge en *La Tarde*, 17 de julio de 1980.



demostrable. Sin embargo, la huella que la danza imprime en su obra parece más difusa, así como se dificulta la posibilidad de concluir su verdadero interés en este arte.

IMPRESIONES SOBRE LA DANZA EN LOS ARTÍCULOS ESPINOSIANOS

Los artículos espinosianos dejan entrever, en las referencias dancísticas, la capacidad de este arte para definir una época. De tal manera que el ritmo y los movimientos de una danza en concreto se convierten en sinécdoque de la *forma mentis* de una sociedad concreta. La danza, por ende, desde la óptica de Espinosa, posee las cualidades necesarias para expresar el sentir y el pensar, lo que advierte una reivindicación implícita de esta disciplina como patrimonio inmaterial capaz de transmitir y corporeizar las ideas y la filosofía de un periodo. En definitiva, Espinosa hereda, en cierta medida, una visión de la danza tamizada por la teorización de los simbolistas, como Stéphane Mallarmé en sus *Divagations* (1897) o Paul Valéry en su *L'Âme et la Danse. Dialogue socratique* (1921) y posteriormente en *Philosophie de la danse* (1936), textos que bien pudo leer el tinerfeño, sobre todo en el caso de Mallarmé, cuyo *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) resuena en el título de la conferencia titulada *Media hora jugando a los dados*. En cualquier caso, estos poetas franceses reflexionaron sobre la sacralidad de la danza y su posibilidad de significar el alma a través del movimiento, como si los bailarines lograsen materializar lo abstracto e intangible, planteamiento de raíz platónica y socrática. En palabras de Mallarmé (1897: 178), «alors, par un commence dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle le livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est». Es decir, la bailarina es un signo, y, como tal, revela una forma y un fondo relacionados con una sincronía. Cabe pensar, por ello, que la progresiva reivindicación e intelectualización de la danza en la primera mitad del siglo xx trajo consigo la dignificación del arte coreográfico y la participación de los bailarines en los círculos intelectuales, lo que generó trabajos conjuntos con escritores, músicos y pintores. Destacaría, quizá por la trascendencia de su papel en la danza, el caso de Cipriano de Rivas Cherif, quien en un artículo reflexiona sobre la evocación del pasado y la eternidad en los pasos de Antonia Mercé la Argentina, así como ensalza su talento para inspirar al resto de artistas (Rivas Cherif 1922: 2).

En definitiva, todo este ambiente rodea a Agustín Espinosa, quien tuvo probablemente conocimiento de estas cuestiones en sus estancias en Granada, Madrid y París, también debido a su erudición fruto de una avidez lectora. No obstante, desarrolla una visión más personal en la que se conjuga su defensa acérrima del ideario vanguardista, como se estudia a continuación. Así pues, sus escritos reflejan esa idea de la danza como sinécdoque. En su conocido «Elogio de la burbuja»², diversos bailes

² Publicado el 23 de abril de 1931 en *La Tarde* y el 15 de junio de 1931 en *La Gaceta Literaria*, n.º 108.



se entremezclan en las enumeraciones, tanto del pasado como del presente, con las que el autor pretende hacer un adarve del cine y, por consiguiente, de la modernidad. Contrapone lo contemporáneo con la actitud de una mayoría que perpetúa aspectos antiguos y anquilosados de una sociedad en decadencia:

En el siglo del cinema y del jazz, del avión y del «pullover», del rascacielo[s] y del deporte, del cubismo y de la radiofon[í]a, evocar giros de minué, compases de mazurca, relojes de cuco, pasos de andadura, serenatas de organillo, chisteras y piróscafos, coches de posta y bigotes de Campoamor (Espinosa 2017: 112).

El tinerfeño concluye su crítica contra esta actitud con una máxima de gran expresividad: «Pontificar la polka a la hora del “charleston”» (Espinosa 2017: 112). Esta idea de bailar a otro ritmo opuesto al del momento se repite en su artículo «Una hora arqueológica de España. Trajes de época, danza vetusta y ecoica canción»³, en donde vuelve sobre el motivo de una danza perteneciente a otro periodo como metáfora de aquellos que celebran con valores arcaicos y desfasados el triunfo de la Segunda República un año después de la proclamación en 1931. La misma estrategia se reitera en el artículo «Madrid desde Canarias, Canarias desde Madrid»⁴, en donde se concibe a Canarias desde Madrid como «una tribu entretenida en bailar sus danzas circulares, inexplicables, mediocres» (Espinosa 2018a: 183). En este caso, la danza vuelve a funcionar como un mecanismo de reconocimiento y definición de una sociedad, como expresión que sintetiza la mirada exótica y turística de quien mira desde fuera, como ejemplo de «un sueño colonial con gaviotas y azahares» (Espinosa 2018a: 183) para el deleite y la felicidad de quien mira desde Madrid.

Los usos retóricos que Espinosa elabora en torno a la danza a lo largo de su producción textual, no obstante, son aún más diversos y de mayor complejidad. Sin duda, uno de los textos más destacados en ese sentido es el artículo «1557-1927»⁵, en donde la prosa se funde con la evocación poética. En él, la escritura parece más semejante a la de su obra literaria. El escritor elabora el texto a partir del décimo séptimo decenario de la victoria española en la Batalla de San Quintín, lo que produjo la construcción de El Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. La elección de este santo por parte de Felipe II se debió al día triunfal, el 10 de agosto, en que se celebra la festividad de San Lorenzo. Esta decisión se reflejó en la planta del edificio que su arquitecto, Juan de Herrera, concibió de tal manera para que evocara la parrilla en que martirizaron al santo. Toda esta cuestión histórico-religiosa se canaliza a través de la voluntad poética del escritor. De esta manera, se explica la conceptualización dancística en torno al edificio histórico porque «para el exaltador de decenarios queda la cantera folklórica. La leyenda supersticiosa. El balé trágico de El Escorial: la Danza del Fuego» (Espinosa 2019: 190). En este momento, el movimiento del fuego, de gran expresividad balletística, se junta con

³ Publicado el 14 de abril de 1932 en *Crónica*.

⁴ Publicado el 31 de diciembre de 1932 en *La Tarde*.

⁵ Publicado en *La Rosa de los Vientos*, n.º 4, diciembre de 1927.



una referencia capital dentro de la historia de la danza en España: *El amor brujo*. Se conecta el pasaje del santo y la simbología arquitectónica con el número más destacado del ballet, en que la gitana Candelas baila alrededor del fuego para evocar los espíritus buenos para su causa amorosa. Precisamente esta leyenda de superstición se imbrica con la danza y permite a Espinosa jugar con la referencia. Cabe suponer que conoció, al menos, la composición de Manuel de Falla, a quien loa en algunos artículos. Por intuición, se puede concluir que el prosista no disfrutó de la gitanería, estrenada en 1915 por Pastora Imperio, sino que tal vez conoció el ballet estrenado en 1925 resultado de la colaboración tan fructífera de Manuel de Falla y María Lejárraga, quienes realizaron algunos cambios dramáticos y musicales. No obstante, en esta ocasión fue coreografiada y protagonizada por Antonia Mercé la Argentina, bailarina que curiosamente nunca menciona el tinerfeño. Continúa el texto con una evocación de ese mundo supersticioso propio de los ballets de la época en que el fuego danza en sus ondulaciones:

La Danza del Fuego. (Danza del cuerpo rojo del Santo emparrillado. Danza del cuerpo verde del sodomita. Danza de las campanas de la torre ejemplar.) La Danza del Fuego. (Danza de Felipe II. Danza de los monjes supersticiosos.) La Danza del Fuego. (Y fluye la música canida del perro embrujado del naciente Marqués.) (Espinosa 2019: 190).

Esta visión del fuego estrechamente vinculado con la danza reapareció, casi una década después, en la conferencia «La isla Arcángel de Lope», impartida el 21 de octubre de 1935 en el Instituto de Estudios Canarios, cuya conservación es parcial según comenta en su edición José Miguel Pérez Corrales. En primer lugar, en el capítulo «Brasa», escribe: «Tiene la hoguera un corazón. Tiene cabellos. Tiene ojos y brazos. A su alrededor aúlla el viento. La hoguera es la única bailarina que no pone piernas a sus danzas» (Espinosa 2018b: 129). Luego describe la hoguera y la brasa como signos que identifican al fénix de los ingenios por su ardor amoroso. A continuación, en el capítulo «Fuego», Espinosa cierra la idea con el axioma recurrente: «Fuego. Lope de Vega es fuego» (Espinosa 2018b: 130). En cualquier caso, la codificación del fuego como bailarina o coreografía natural refuerza la imagen, que es parte del inconsciente colectivo y que se fortaleció probablemente por la creación del maestro Falla y la escritora Lejárraga.

Los imaginarios que desde la danza se crean a partir de conceptos como la españolidad se cuelan también en los artículos espinosianos y, de nuevo, sirven de símiles para entender el asunto sobre el que diserta. Este es el caso de la reseña «Antonio Ruiz (La vida extraordinaria del campeón de Europa)»⁶, en donde el autor reflexiona sobre el libro escrito por el periodista Ramón de la Serna. La similitud del nombre con el del padre de la greguería lleva a Espinosa a confundirlos y, fruto de la equivocación, establece una relación entre el boxeador vallecano con el torero de Ramón Gómez de la Serna, que aparece en su novela *El torero Caracho*. Téngase

⁶ Publicado en *La Rosa de los Vientos*, n.º 3, junio de 1927.



en cuenta que esta novela se publicó un año antes que el texto sobre Antonio Ruiz, lo que quizá también propició la confusión del autor. En cualquier caso, la reseña continúa reflejando el conocimiento balletístico del autor, que concluye que la biografía del boxeador se ambienta con «la música y la decoración, dignas del ballet de que es heroína la “pepona”» (Espinosa 2019: 166). Esto es, el ambiente marinero, en donde personajes de toda índole participan de la venta ambulante, en donde al fondo una «pepona» está encerrada en un balcón, según la descripción imaginativa que realiza Espinosa a partir de la lectura, recuerda sobremanera a algunos ballets, como a *Los marineros* (1925) de los *Ballets Russes* de Diaghilev y en especial al texto inédito *El desertor* (1930), de Felipe Ximénez de Sandoval⁷. Es más, se describe al boxeador como un torero, personaje recurrente en las dramaturgias españolas para ballet: «Trajeado polícromamente lo hemos visto agitarse en la malla nueva de un ballet ruso (En *Petruchka* –riqueza, atrevimiento– de Strawinski [sic].) Por eso, necesitaba nuestro torerillo decoración y música de ballet» (Espinosa 2019: 165). Más allá de la imagen, explícita, llama la atención directa al ballet *Petruchka* de los *Ballets Russes* de Diaghilev, que se representó en España en su gira en 1916. Espinosa se ve también influido por la alargada huella de los *Ballets Russes*⁸, cuya impronta en la renovación escénica es de sobra conocida, lo que acentúa la importancia del arte coreográfico en la primera mitad del siglo xx.

De nuevo, en una reseña el autor despliega su quehacer literario y recurre a las posibilidades retóricas del ballet para metaforizar la relación establecida entre el poeta, Andrés de Lorenzo-Cáceres, y San Marcos, playa de Icod de los Vinos, en su cuaderno *El poeta y San Marcos* (1932). Es más, la fuerza expresiva de la imagen ocupa un lugar central ya en el título del texto: «El poeta en San Marcos. “Ballet” de un estío recién quemado»⁹. El descubrimiento de la playa icodense por el poeta se describe como el proceso de memorización de una coreografía: «Aprendiendo el número marino, allá, en una playa con norte» (Espinosa 2018a: 217). Luego, continúa desplegando la metáfora del poeta-bailarín que se acompaña de San Marcos, con la que se establece un juego dialógico en que a veces es playa y a veces santo. Espinosa, que combina la versificación con la prosa en este texto, desarrolla con precisión la imagen balletística como el proceso de inspiración del paisaje sobre el creador cuando escribe: «El poeta y San Marcos fueron algo más que el Poeta y su Musa. Fueron el poeta y su pareja de baile. No fue, no, “así” como escribió A. de Lorenzo Cáceres su cuaderno de estío. No fue “así”. Sino bailando con San Marcos. Al compás de los pies del santo de palo» (Espinosa 2018a: 218). Como cierre, se compara al poeta con Gonzalo de Berceo, porque «tu “ballet” con San Marcos es el mismo docentista “ballet” que vigió su bailares. Como tú danzas hoy danzaba ha 7 siglos el clérigo seglar de los acaeceres desmayados» (Espinosa 2018a: 218).

⁷ Sobre la dramaturgia inédita de Ximénez de Sandoval, véase Coello Hernández (2019).

⁸ Para más información acerca de la importancia del ballet ruso y sus derivas en la prensa y las revistas de la Edad de Plata, véase Martínez del Fresno (2016). Para una visión general pero detenida sobre los *Ballets Russes*, consúltese Álvarez Cañibano y Nommick (2000).

⁹ Publicado el 4 de abril de 1933 en *La Tarde*.

Otro modo de aparición de la danza en los artículos espinosianos es la mención a bailarines que, desde el punto de vista expresivo, no suele adquirir un valor destacado, aunque estos datos sí nos permiten afirmar su conexión con la época y sus referencias de novedades escénicas, como ocurre con su reflexión crítica sobre la influencia teatral del serafismo¹⁰ en «Cocteau en España. Diario de una europeización»¹¹. Como bien reclama el autor en su artículo «Salutación al sabio»¹² con motivo de la llegada del antropólogo Dominik Josef Wölfel a Tenerife, si le hubiesen encargado una entrevista, «hubiera hecho de D.J. Woefel la entrevistó solemne que otros hacen a bailarinas o presidentes de repúblicas, príncipes o políticos» (Espinosa 2918a: 196). No deben extrañar, por ello, las menciones que a continuación se analizan, pues algunas bailarinas eran de sobra conocidas. Es más, Tomás Borrás sintetiza esta común inspiración que poetas y dramaturgos reciben directamente de estas artistas, pues

cuando el Teatro, bien domesticado, bien desvirtuado, bien desgalichado, bien aniquilado estaba exánime, repelente, empezaron a surgir las bailarinas. Las bailarinas empujaron con el hociquito de la punta de sus pies las puertas lacradas. [...] Entró en escena un sol desinfectante, un oxígeno de perfumes: lo imaginativo, lo alado, lo despreocupado, lo desnudo, lo plástico, lo fantástico (Borrás 1931: 13).

En estas coordenadas, se ha de señalar el ya citado «Despedidas literarias de Agustín Espinosa. Una traición y dos historias», en donde el autor se realiza una entrevista a sí mismo y, fugazmente, se alude a una bailarina: «Yo, por un momento, intento ser entrevistador clásico. Tengo en una mano el haz de cuartillas. En otra, la pluma faqueral con que he matado, hace unas horas, a la hija de Rasputín, esa bailarina con aires de osa» (Espinosa 2019: 286). El tinerfeño critica a María Rasputín, hija del célebre ruso, quien aprovechó la fama del caso de su padre y el interés mediático del ballet ruso y las *varietés* para realizar una gira europea. Según la prensa, debutó en el Teatro de la Zarzuela el viernes 13 de diciembre de 1929 y estuvo programada hasta el 15 del mismo mes. Las críticas apuntan su falta de técnica, de la que se hace eco en estas líneas Espinosa. Cabe la posibilidad de que el prosista hubiese visto algún espectáculo de la bailarina, pero desconocemos más datos. Asimismo, en «Un reportaje super-realista»¹³, un relato hilarante que se finge reportaje antropológico, se describe a una jovial muchacha de quince años, Isabel, como «una serrana de transición de las del Arcipreste a las del Marqués [de Santillana]» (Espinosa 2018b: 221) y a su caminar como «donairoso girar, ágiles saltos rítmicos de fuga, vesánico galopar: Clotilde Sakharoff en la Bacante glazu-

¹⁰ «Serafismo» fue la denominación acuñada por Ramón Gómez de la Serna para señalar la vertiente vanguardista que inauguran Jean Cocteau y sus acólitos. La definición puede rastrearse en Gómez de la Serna (1931).

¹¹ Publicado el 1 de octubre de 1931 en *La Prensa*.

¹² Publicado el 24 de enero de 1933 en *La Prensa*.

¹³ Texto inédito que recoge Pérez Corrales en las ediciones que tomamos de referencia. El ínclito investigador lo fecha en la etapa de la revista *La Rosa de los Vientos*, esto es, entre 1927 y 1928.





nowiana» (Espinosa 2018b: 221). Sakharoff fue una reputada bailarina renovadora de la escena que llegó a colaborar con el conocido director teatral Max Reinhardt, que tanto influyó al teatro español de la época.

De mayor interés parece la referencia a Vicente Escudero, quien revolucionó el flamenco a finales de la década de los veinte con *Variations* acompañado de castañuelas de plata, hierro y aluminio y *Ritmos* solo con la música de su zapateado y el ritmo de unos motores. La curiosidad, sin duda, reside en que Espinosa lo nombra para ejemplificar una de las preguntas realizadas por *La Gaceta Literaria*¹⁴ sobre cómo ha entendido el entrevistado el concepto 'vanguardia'. Sentencia el tinerfeño: «Indudablemente, hay una magnífica sinonimidad entre los términos vanguardia y ventaja. Cuando decimos: Vicente Escudero es un bailarín de vanguardia, adjetivamos en ese sentido» (Espinosa 2017: 31). Sin duda, las relaciones entre vanguardia y danza en España problematizan teóricamente, sobre todo en casos como los de Antonia Mercé la Argentina o Encarnación López Júlvez la Argentinita, cuyas estéticas no se ajustan quizá a algunos preceptos vanguardistas que sí definen la música, la escenografía o el figurinismo que las acompañaba, fruto de su relación con los artistas en boga del momento¹⁵. Frente a este caso, Vicente Escudero experimentó con el movimiento y con ritmos y sonidos nuevos, diferentes, una innovación que recuerda, por ejemplo, a los «intonarumoris» de la música futurista. Jugó con la plástica de su cuerpo a la manera cubista porque «del cubismo me interesaba sobre todo la coincidencia con una gran preocupación mía: conseguir el equilibrio estético entre cada una de mis actitudes con una total despreocupación por todo lo que perciben y deforman directamente los sentidos» (Escudero 1947: 109). Espinosa, probablemente conocedor de los ensayos dancísticos de Escudero en el Théâtre Courbe en París, también se interesó por el cubismo, que se cuela en las páginas de su *Lancelot*, 28°-7°.

IMÁGENES SOBRE LA DANZA EN LA OBRA ESPINOSIANA

La producción literaria de Espinosa se encontrará también impregnada en algunas ocasiones de imágenes y alusiones relacionadas con la danza que, como ya se ha advertido, formaba parte del acervo cultural a la par que demostraba cuán actualizados estaban los intelectuales del momento. Por esa razón, indagar en las piezas espinosianas arroja aún más datos de la vinculación del tinerfeño con el arte coreográfico.

Sin duda, en la pionera publicación de *Lancelot*, 28°-7° en 1929 también se filtra la huella dancística de una manera aparentemente insustancial, como en los artículos. Por un lado, en el capítulo «Biología del viento de Lanzarote», se emplean

¹⁴ «Una encuesta sensacional: ¿qué es la vanguardia?» fue publicado en *La Gaceta Literaria* en julio de 1930, n.º 85, pp. 3-5. El testimonio de Agustín Espinosa se recoge en la página 4.

¹⁵ Sobre esta cuestión, consúltese el capítulo «Vanguardia y modernidad entre el ballet clásico y el español (1925-1930)» en Murga Castro (2017: 117-190).

varias imágenes relacionadas con la danza. De nuevo, dentro de una larga tradición, se conceptualiza al viento, al igual que se ha señalado con el fuego, como un número coreográfico, de tal suerte que la mirada dancística se superpone sobre el viento con la intención de metaforizar y a la vez dar vida al elemento natural con una pretensión degradante o humorística, como el viento lanzaroteño que puede «enterrar camellos con solo dos giros de su danza desértica» (Espinosa 2019: 42). Asimismo, el viento, como en «Preciosa y el aire» de Federico García Lorca, se propone ir a molestar a Espinosa, otro alarde metaficcional del autor, mientras escribe sobre su existencia y, en ese momento, «entra por la ventana entreabierta de la habitación n.º 5 del Hotel Oriental de Arrecife y dirige el *ballet* de las cuartillas que Agustín Espinosa escribe sobre tus dolorosos valores» (Espinosa 2019: 46). Este tipo de imágenes adquiere un gran poder visual gracias, sin duda, a la teatralidad del hecho escénico que supone la danza.

En «Final», despusa la éfrasis de un cuadro titulado *Ánimas*, pintado por Antonio de la Cruz y conservado en la iglesia de Tinajo de Lanzarote. En esta ocasión, el escritor concibe una sugestiva relectura de la muerte del Diablo por san Miguel Arcángel: «No sólo Purgatorio. Sino también Infierno. San Miguel baila el *charleston* sobre la barriga del Diablo. Lección para Josefina Baker» (Espinosa 2019: 114). La mención a la aclamada bailarina estadounidense no resulta baladí si se valora que la primera gira que realizó en España comenzó en las primeras semanas de febrero de 1930, cuando ya se había editado *Lancelot*, 28º-7º. Por tanto, Espinosa tuvo que conocerla con anterioridad, probablemente a través de alguna grabación. Se ha de valorar que Baker no aparece mencionada en la misma imagen publicada en marzo de 1929 en el artículo «Óptica de Agustín Miranda»¹⁶, que termina una evocación festiva del poeta, en la que Gómez de la Serna dirige un charlestón, con las siguientes palabras: «Como el “San Miguel” de Antonio de la Cruz, baila sus danzas fervorosas sobre el cuerpo caído –gorileSCO– de Satanás» (Espinosa 2019: 229). La teoría sobre la grabación de Baker se refuerza si se tiene en cuenta que el prosista formó parte del cineclub de *La Gaceta Literaria* y que había residido hasta 1924 en Madrid como posible explicación a esa variación textual del artículo a *Lancelot*, 28º-7º y a su conocimiento sobre la existencia de la bailarina. Muchas plumas fueron las que idealizaron a «la diosa de ébano», también españolas, entre las que destacaría el particular caso de Tomás Borrás, quien en 1931 publica *Tam tam*, un libro consagrado a la fascinación por la danza. En él, el dramaturgo madrileño la describe como «bailarina salvaje, dirección inédita» frente a Antonia Mercé la Argentina y lo popular, Tórtola Valencia y lo dramático, Lillian Roth y lo humorístico y Ana Pavlova y lo literario/teatral, sobre la que volveremos más tarde. Borrás elogia su figura por su actualidad, por constituirse, en definitiva, como signo de la modernidad: «Ella viene a renovar la civilización gastada, el arte artificioso: es como la danzarina del tótem cuando se funda una ciudad nueva» (Borrás 1931: 23). Precisamente, estos aires de novedad y subversión fueron los mismos que cautivaron a Agustín Espinosa.

¹⁶ Publicado el 30 de marzo de 1929 en *El País*.



En *Poemas a Mme. Josephine*, una compilación escrita antes de 1932 e inédita hasta los ochenta, se recoge también una imagen dancística. En concreto, en el primer poema se reinventa a Baco según las coordenadas contemporáneas del autor, como si estuviese bajo el signo de Baker. De hecho, Espinosa vuelve a la estrategia utilizada en algunos artículos: emplea la danza, junto con otros elementos enumerados, como sinécdoque de una época. En este caso, se refleja la modernidad en unos versos que aparecen tachados en el original: «Mr. Bacchus: eglógrafo puro: / gran barman mitológico: / *dancing-máster* / internacional» (Espinosa 2018b: 225).

Su pieza de mayor trascendencia escénica, sin duda, es *La casa de Tócame Roque*, que escribió el autor en 1934. La historiografía teatral ha concluido que se trata de la única pieza de verdadera factura surrealista junto al *Hamlet* (1927), de Luis Buñuel y Pepín Bello. Ya desde el título la obra resulta sugerente, pues se basa en una casa llena de bullicio que aparece en el sainete costumbrista de Ramón de la Cruz *La Petra o la Juana o el buen casero*, que se ubicaría en el final de la actual calle de Barquillo en el centro de Madrid. Esta inspiración pretendida en el dramaturgo madrileño del siglo XVIII desvirtúa el sentido original al llevar el hipotexto a los ejes temáticos y estéticos del surrealismo; sin embargo, a la vez, se asemeja a los intereses neopopularistas de sus coetáneos. Un caso particular lo ejemplifica Cipriano de Rivas Cherif al concebir la dramaturgia del ballet *El fandango de candil*, que evoca un sainete homónimo de Ramón de la Cruz, que interpretó y coreografió Antonia Mercé la Argentina en sus *Ballets Espagnols* con decorados y figurinismo de Néstor de la Torre y música de Gustavo Durán. No obstante, los caminos que continúan Rivas Cherif y Espinosa pueden clasificarse como opuestos. Habría que señalar, como nota curiosa, que el título espinosiano quizá haya partido de la novela de Ramón Ortega y Frías, *La Casa de Tócame Roque o un crimen misterioso*, que surgió del sainete, y lo que propició la creación de una zarzuela homónima con libreto de Javier Santero y música de Manuel de Falla, cuya contribución al ballet resulta insoslayable. En resumidas cuentas, las artes escénicas se vinculan con la producción del canario de una manera más profunda de lo que parece a primera vista.

En la obra teatral de Espinosa, llama la atención la advertencia que cierra la primera escena «Habla un altavoz», previa al prólogo. El tinerfeño indica su preferencia en cuanto a la música que ha de acompañar al monólogo del altavoz, que debería estar «compuesta por una rápida sucesión de motivos de las piezas musicales populares más representativas del primer tercio de siglo» (Espinosa 2018b: 250). Por un lado, el altavoz recuerda al que lleva incorporado a su vestuario el personaje del Mánager americano, según los bocetos picassianos, en su anuncio del desfile en el ballet *Parade* (1917) de los *Ballets Russes* de Diaghilev y también a los fonógrafos empleados por Jean Cocteau en *Los novios de la Torre Eiffel* (1921). Por otro, la música del primer tercio evocaría en el público, sin duda alguna, los bailes asociados a ella, si hubiera llegado a representarse. Por otro lado, ya en el tercer acto, cuando Juan le comenta a Julio el carácter trágico que rodea a la casa, le revela entre los hallazgos que ha hecho el jardinero Benedicto (recuérdese que *Los hallazgos macabros* es el título de la obra que ha escrito el protagonista) «una cabeza de adolescente maravillosamente cercenada, como si acabara de pasar por su cuello la cuchilla de una guillotina, y un pie de mujer, pintado y maquillado como el de una bailarina



de Ópera» (Espinosa 2018b: 266). En esta ocasión, se observa una degradación del ballet que ya había formulado en 1931 en su artículo «Manifiesto rojo de una era en Aries. Adiós al ballet»¹⁷, sobre el que nos detendremos en el siguiente epígrafe. La idea de bailarina finisecular, que había sido idealizado por Mallarmé o Valéry, se convierte en un signo más de un mundo elitista, de raigambre decimonónica, de valores burgueses. En definitiva, el ballet era un símbolo más de la decadencia de Occidente, como lo denominó en 1918 el filósofo alemán Oswald Spengler.

En su magna obra, *Crimen*, el surrealismo inunda la novela con destellos poéticos. Destaca, para nuestro análisis, «Parade», en donde un desfile de *clowns* y asesinos pasan delante del poeta. Este capítulo evoca el título del ballet homónimo previamente mencionado, cuyo libreto estuvo a cargo de Jean Cocteau, la escenografía y el vestuario a cargo de Pablo Picasso y la música en manos de Erik Satie. Si bien se estrenó el 18 de mayo de 1917 en el Théâtre du Châtelet, llegaría el 16 de junio del mismo año al Teatro Real de Madrid, lo que permite afirmar que «el cubismo de Picasso llegó antes a Madrid a través de la danza, en forma de escenografía y vestuario, que a través de los lienzos de las exposiciones al uso, y solo los más avezados supieron darse cuenta de la trascendencia de aquella representación en 1917» (Murga Castro 2017: 42). En este punto, cabe preguntarse si Espinosa pudo asistir o tener noticia de este ballet porque, de lo que no hay duda, es de que conoció bien tanto la creación picassiana como la trayectoria de Cocteau y su repercusión en la literatura y el teatro españoles, como demuestra en su artículo «Cocteau en España. Diario de una europeización». Once días antes, el día 5, se realizó un homenaje a la figura de Picasso de la mano de Ramón Gómez de la Serna en el conocido café Pombo, entre cuyos asistentes aparece «Espinosa» (*Heraldo de Madrid* 1917), que podría corresponderse con el tinerfeño, que en aquel momento residía en Granada y no se instalaría en Madrid hasta 1919.

PERVERSIONES DANCÍSTICAS: DEL MANIFIESTO ANTIBALLETIANO AL *TANGUISMO*

Llegados a este punto, en donde se ha revisado una buena parte de los artículos y la obra literaria de Agustín Espinosa, este estudio carece de un análisis pormenorizado de los textos que, aun así, permite dibujar una mirada u opinión más concreta del autor sobre el hecho escénico. Por esa razón, en este epígrafe, se reflexiona sobre cómo se inserta la danza dentro de la cosmovisión espinosiana y de la definición de su poética. En este apartado, como se constata a lo largo del artículo, se observa una degradación continuada de la danza escénica, en concreto del ballet, por ser una forma dancística que recorre los circuitos oficiales y comerciales. A ello se suma ese proceso continuado de metaforización propio del arte de las vanguardias que, como bien expresó Ortega y Gasset en *La deshumanización del*

¹⁷ Publicado el 4 de abril de 1931 en *Proa*, n.º 1.





arte (1925), tiende a «un raro predominio de la imagen denigrante que, en lugar de ennoblecer y realzar, rebaja y veja a la pobre realidad» (Ortega y Gasset 2009: 104).

De todos los textos espinosianos, el artículo «Manifiesto rojo de una era en Aries. Adiós al ballet», anteriormente citado, cobra una especial relevancia para nuestro estudio. Los investigadores que se han acercado a la figura del tinerfeño han destacado la importancia de este texto dentro de su trayectoria, pues, después del manifiesto de *La Rosa de los Vientos*¹⁸ y antes de los diversos manifiestos de la puntera *Gaceta de arte*¹⁹ (revistas de las que formó parte el escritor), este supone su único manifiesto personal. Además, según José Miguel Pérez Corrales (Espinosa 2017: 106), iba a integrar un proyecto de libro bajo el título *Óptica de un sueño perdido* al que se sumarían los primeros escritos publicados en *La Rosa de los Vientos*. En cualquier caso, este texto, que vio la luz diez días antes de la proclamación de la Segunda República española, advierte el cambio de ciclo dentro de la estética del autor más tendente al surrealismo y a la subversión. Supone, a mi modo de entender, el cambio de sensibilidad y pensamiento que explica por qué, en apenas cinco años, Espinosa concibe dos obras tan dispares y capitales de la vanguardia insular y nacional como *Lancelot*, 28°-7° (1929) y *Crímen* (1934).

El título del artículo resume en sí mismo la actitud contestataria del autor y su voluntad de hacer pública su particular visión. El color rojo encierra, para la época, una posición ideológica asociada al comunismo, aunque también «le rouge est donc pour Espinosa une sorte de code d'accès, étant données les similitudes entre la symbolique de cette couleur et la personnalité de l'écrivain» (Gómez Gutiérrez 2008: 545). A continuación, la «era de Aries» puede evocar varias cuestiones. En primer término, la fecha de publicación, el 4 de abril de 1931, se corresponde con la época de ese signo zodiacal. En segundo lugar, remite a la fecha de nacimiento del autor, el 23 de marzo de 1897, lo que reafirmaría su necesidad de construirse un ideario ético y estético propio. En tercer término, según Gómez Gutiérrez (2008: 545-546), la elección del carnero también reforzaría el ardor del rojo, puesto que este es el color asociado a él. Por último, la misma investigadora señala lo sugerentes que resultan las reminiscencias al dios griego de la guerra: Ares; lo que explica la exposición pública y militante que hace Espinosa de sus propias ideas.

El manifiesto se vertebra a partir de una sentencia recurrente, disgregada por todo el texto: «Se ha acabado el reino del “ballet”». Con este comienzo, Espinosa sienta las bases de su particular visión del arte y de la vida, de la defensa de una estética que se impone a lo que representa para él este género dancístico. Una de las claves interpretativas se fundamenta en la visión del ballet como una expresión decimonónica, lo cual resulta discutible para la propia historia balletística en España, pues *per se* el primer proyecto íntegramente español con voluntad de nacio-

¹⁸ El «Primer manifiesto de *La Rosa de los Vientos*» se publicó el 1 de febrero de 1928 en *La Prensa*, en la primera página.

¹⁹ La revista tinerfeña publicó diversos manifiestos grupales, entre los que destacamos, dada nuestra relación con la escena, el «10° manifiesto de g.a. Tema: contra el actual teatro español», recogido en el número 21 de noviembre de 1933 en la página tercera.

nalizar el ballet con éxito siempre fuera de España lo conforman los *Ballets Espagnols* de la Argentina entre 1927 y 1929 con los antecedentes de *El sombrero de tres picos* de 1919 de los *Ballets Russes* (música del maestro Falla, libreto de María Lejárraga y decorados de Picasso) y *El amor brujo* de 1925 (revisión balletística de la gitanería de 1915 protagonizada por la Argentina, Vicente Escudero y el mimo George Wague).

No obstante, Espinosa proyecta sobre el ballet una visión heredada del romanticismo etéreo de las Sílfiges, más en conexión con el repertorio ruso que tanto gustó en España, y define al género balletístico como «un extracto de “Romanticismo para personas de buen gusto”. Tenía aire de ensueño vago. Y todo lo alado y cefírico de la peor literatura y de la peor pintura sin reposo» (Espinosa 2017: 103). Aunque durante las vanguardias se revisó el movimiento de la primera mitad del siglo XIX, como advierte el título del poeta icodense Emeterio Gutiérrez Albelo *Romanticismo y cuenta nueva* (1933) o el capítulo «La Nochebuena de Fígaro» en homenaje a Larra de la magna obra espinosiana *Crimen*, el escritor condenó esta vertiente del romanticismo laxo que terminó siendo asumido por el melodramatismo finisecular, cuyo máximo representante es el Nobel José Echegaray. En cualquier caso, Espinosa vuelve a las mismas estrategias que ya se han señalado con anterioridad como si se tratara de un silogismo: si el ballet es decimonónico y lo decimonónico expresa una cosmovisión sociopolítica y económica en decadencia en la primera mitad del siglo XX, entonces el ballet encierra esa mirada excluyente, elitista y capitalista que rechaza tajantemente el tinerfeño. Es más, se conceptualiza el ballet como una expresión rusa fruto del zarismo, que había sido revocado con la Revolución rusa de 1917. Afirma, por ello, que la pervivencia del ballet se identifica con «la última sonrisa del Zar moribundo, vestido de oro y martas bajo los cuchillos del proletariado» (Espinosa 2017: 104).

Según este esquema subyacente al planteamiento espinosiano, Ana Pavlova se convertiría en un ejemplo concreto y trascendente, pues quizá sea la bailarina de ballet ruso con mayor proyección y reconocimiento internacional en la primera mitad del XX. Es más, el poeta y ensayista Juan Gil-Albert publicó en 1930 un artículo titulado «Ana Pavlova. Último baluarte del zarismo» en *La Gaceta Literaria*, que refleja el mismo ideario político que proyecta Espinosa tan solo un año después, al que suma la defensa que supone Pavlova del «arte por el arte», presupuesto puesto en juicio por algunos vanguardistas cercanos a ideologías izquierdistas. Según Gil-Albert (1930), «el arte de la Pavlova rezuma el hedor exquisito y malsano de la Santa Rusia imperial. Un arte dogmático de cánones fijos. Las danzarinas, como los metropolitanos, esclavos del protocolo; ¡todo por el zar!». Estas dos visiones contrastan con la entusiasta explicación que hace Tomás Borrás sobre la bailarina, clasificada como «bailarina literaria, tradición teatral» (Borrás 1931: 19). En cualquier caso, la visión de Borrás engarza con la de Espinosa en que ambos señalan lo literario que expresa Pavlova, eso sí, desde una óptica positiva y una negativa, respectivamente. De hecho, el tinerfeño sentencia a la bailarina al describirla como «ágil simio bailante» (Espinosa 2017: 103). Debe señalarse que la bailarina falleció el 23 de enero de 1931, por lo que Espinosa elabora un manifiesto personal basado en la muerte de la «reina» del ballet y, por consiguiente, el derrumbamiento de este, hecho que, en otro orden de cosas, nunca ha ocurrido.



De la misma manera, igual que Pavlova representa lo decimonónico, se extrapola el ballet a toda la idiosincrasia y *forma mentis* que comparten y divulgan estos postulados. La cultura, la crítica o la poesía son objetivos también criticados por el autor, pues encierran valores caducos que se han de superar en la nueva hora. En este sentido, «Adiós al ballet» recuerda al manifiesto contra el teatro español de la época del número 21 de 1933 de *Gaceta de Arte*, en que, después de condenar a varios autores (como Muñoz Seca, los hermanos Álvarez Quintero, Linares Rivas, Sassone, Benavente, Martínez Sierra o Marquina), reclaman «un arte y un teatro vivo, humano, para el pueblo, nacido y devuelto a él y conectado a su historia y a su inquietud. que recoja valores de la elaboración de la vida contemporánea. o que ascienda a ese mundo irreal de la poesía» (*Gaceta de arte* 1933). Por eso, Espinosa condena rotundamente a aquellos poetas «balletianos» que perpetúan una estética anquilosada y unas ideas caducas según el arte nuevo que defendía. Como prócer, claro está, el autor apunta a Juan Ramón Jiménez y a sus continuadores, en su mayoría de la mal llamada Generación del 27, Jorge Guillén, Pedro Salinas y Federico García Lorca, entre otros.

Ante esta particular visión del ballet, metáfora de lo que se ha de superar, Espinosa propone nuevos caminos, ya que, de no ser así, se trataría de un manifiesto deficitario en sus propuestas de renovación. Para el autor, se trata de construir una nueva etapa histórica, pues, como bien indica, la muerte del ballet se puede igualar a la trascendencia del nacimiento de Jesús, la peregrinación de Mahoma o la conquista de Estambul. De esta manera, el manifiesto adquiere un valor aún más contestatario al plantear un nuevo ciclo histórico. El fin del reinado del ballet abre una nueva etapa. Por ello, insiste:

Levantemos un monumento al escupitajo, asesino del «ballet». Y otro al envés de los obreros de las seis de la tarde. Elogiemos el sudor mal oliente y el pelo encrespado y las axilas con centelleo. Ayudemos a bienenterrar pieles y gasas, romanzas sin peso y zapatos de charol. [...] Hay una urgencia [...] de arrastrar por todas las calles del siglo, de arrojar de azoteas españolas, palacios italianos, pagodas indias, rascacielos yanquis y ultraburgos de Europa, el cadáver menos actual e indeseado: el cadáver del «ballet» que aún intentan conservar con óleos cansados los últimos artistas de un mundo que mira remozadamente hacia otra hora (Espinosa 2017: 104).

El ballet, por tanto, se convierte en una metáfora de la cosmovisión decimonónica, a la par que se configura como una sinécdoque: una expresión artística del XIX que representa al siglo en su totalidad. Por esa razón, el ballet, tan asociado al cisne, debe ser aniquilado de la misma manera en que lo formularon los postmodernistas predecesores de Espinosa. Recuérdese al poeta mexicano Enrique González Martínez, cuyo soneto «Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje» manifiesta la necesidad de romper con los vestigios del arte finisecular y la óptica decimonónica. Con este manifiesto, el autor determina el destino del ballet, cuyo «cuello emplumado deviene cuerda roja» (Espinosa 2017: 105). Solo así, según su planteamiento, puede comenzar «el imperio de la antirroja» (Espinosa 2017: 105), en donde se haya superado el ballet y el imaginario que había pervivido del siglo XIX, repleto de sílfides balletísticas, cisnes rubendaristas y rosas juanramonianas.



Frente al ballet, siete meses después, Espinosa formula una nueva declaración de principios éticos con reminiscencias dancísticas. Si bien no se trata *per se* de un manifiesto, se podría clasificar de panegírico con cierto tono decadentista que, sin lugar a duda, vaticina el ciclo creativo en que el autor estaba introduciéndose: el surrealismo. El artículo «Bajo el signo de Demos. Elogio de Luisa Santana, tanguista de Las Palmas»²⁰ podría entenderse como una réplica o continuación de «Adiós al ballet», en donde el autor va aún más allá y propone que «en esta hora de república y de democracia, de auge proletariado, de periclitaje de lo aristocrático, cantemos a la mujer sin hogar, a la templadora de Eros. Cantemos a una obrera de la noche, a una biznieta de Mariana Pineda, a una tornera monja del medievo» (Espinosa 2017: 157). Es decir, si Tomás Borrás (1931: 20) había visto en Ana Pavlova la síntesis de todas las mujeres, Espinosa sitúa como paradigma de su estética a la tanguista Luisa Santana, de Las Palmas de Gran Canaria. De esta manera, se desplaza el elitismo del ballet en aras de una paria de la danza que puede presentarse como epítome del proletariado o *demos* ('pueblo'), a la par que permite la identificación. De esta manera se entiende el sugerente principio del título del artículo «Bajo el signo de Demos», que recuerda a su reconocido trabajo *Sobre el signo de Viera* (1935).

Así pues, Luisa Santana se propone como el modelo espinosiano de feminidad y de sociedad, que se equipara a la trascendencia de su musa María Ana, que inspiró *Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930* (1931) y *Crimen* (1934). Pérez Corrales apunta que el apellido de la tanguista, Santana, integra al de su musa, Ana (Espinosa 2019: 159), un aliciente más para compararlas.

Pero, desde el punto de vista dancístico, el poeta abre un nuevo paradigma literario de bailarina para las vanguardias, que es insular, y a la vez se desvincula del exotismo de tinte colonial, por ejemplo, de Joséphine Baker. Como comenta Gómez Gutiérrez (2008: 578), a partir del Romanticismo, se elaboran varios esquemas nuevos de bailarinas que ahondan su tradición, por ejemplo, en fuentes bíblicas. En primer lugar, se encontraría la etérea Sífide, surgida de un ballet homónimo de 1832, basado en un cuento de Charles Nodier. En segundo término, como patrón de bailarina romántica, se propaga Esmeralda de *Nuestra Señora de París* (1931), de Víctor Hugo. A continuación, habría que añadir el caso de Carmen de la novela homónima de Prosper Mérimée de 1845; cuya versión de ópera en 1875 de manos de Bizet afianzó la mirada exótica sobre la españolidad transida por la fatalidad que codificó las preferencias dancísticas en el extranjero²¹. Dentro de los esquemas del simbolismo sobresale la Fanfarlo, un nuevo esquema de bailarina española trágica, de la *nouvelle* publicada en 1847 por Charles Baudelaire. Desde los presupuestos

²⁰ Publicado el 4 de noviembre de 1931 en *La Prensa* y el 9 de noviembre del mismo año en *El País*.

²¹ A finales del siglo XIX, se popularizó en los escenarios franceses el género de la española, en donde funcionaban bien estos arquetipos. Posteriormente las bailarinas jugaron con estos esquemas y su proyección internacional, aunque reinventados desde otra óptica, como se observa en los *Ballets Espagnols* de la Argentina, que, a pesar de la brevedad de su existencia y su dilatada gira internacional, no llegó a pisar los teatros españoles.





decadentistas, destaca la reinención que en 1891 realizó Oscar Wilde de Salomé. Por último, Mallarmé y Valéry, en las obras ya citadas, proponen un prototipo de bailarina como metáfora, como parte de un lenguaje, una visión centrada en lo puro y platónico.

De toda esta genealogía, Espinosa no selecciona ningún arquetipo claro, sino que prefirió confeccionar uno propio que, como en el caso de la Carmen de Mérimée o la Fanfarlo baudelairiana, ahonda sus raíces en la autobiografía del autor. No obstante, sobre Luisa Santana proyecta Espinosa una mirada de fascinación semejante a la explorada por Ramón Gómez de la Serna en sus danzas de 1910 tras su regreso de la capital francesa, en donde Polaire y, sobre todo, Colette lo cautivaron. Luisa Santana entronca con esta genealogía al caracterizarse por la fatalidad, por un destino impreciso pero imaginable, ya que se mueve en el sórdido espacio de un cabaré portuario: «Ella ha de caer, trágicamente, una noche, bajo el puñal de un marinero ebrio o los fuertes brazos de un maduro cargador o el navajazo diestro de un majoso mancebo» (Espinosa 2017: 158). Además, representa la libertad y la seguridad femeninas que recuerdan a la protagonista de las piezas finiseculares: «Es ella la dueña de su frágil cuerpo de bronce. [...] Ella ha inventado la fábula que tejen sus pies y que dibujan sus manos. La noche le espera y le huye la mañana» (Espinosa 2017: 157); «ella va haciendo, día tras día, su novela. De la cual es protagonista, actriz, símbolo y autora» (Espinosa 2017: 158). Pero las dos grandes diferencias con todos estos imaginarios sobre las mujeres recaen en una atlanticidad con aires antidadísticos²² y en la simbología popular, porque «mientras Luisa Santana baile, el equilibrio de una república no precisa cuidados. Su danza arrolla en sus giros ojos peligrosos y distrae con juegos de magia a jugadores de lo trágico» (Espinosa 2017: 158). Luisa Santana, por tanto, representa la nueva estética, la nueva sociedad, el nuevo mundo que anhela el autor. En definitiva, Luisa Santana se formula como bailarina «antiballetiana», «heroína de barrio marinero, signo matriarcal, temple de descarriados, Virgen de puerto atlántico, tanguista sideral de Las Palmas» (Espinosa, 2017: 158).

CONCLUSIONES

Tras este detallado análisis, se puede colegir que el tratamiento de la danza dentro de la producción escrita de Agustín Espinosa ocupa un espacio secundario, ya que se contabilizan pocos textos estructurados en torno a la propia idea de danza. No obstante, esta premisa no supone que, por ello, el arte coreográfico no adquiera una importancia contextual o no se hayan extraído nuevas perspectivas sobre la obra espinosiana. Al contrario, el presente estudio ofrece una profundización en los referentes y conocimientos dancísticos del autor, con los que se demuestra que el poeta

²² El autor ejecutó una reflexión en torno al mito de la princesa aborigen Dácil de Antonio de Viana y su evolución, en la que propone finalmente un contramito dadílico. El ensayo breve se publicó el 1 de mayo de 1932 bajo el título «La infantina de Nivaria» en *La Prensa*.

estaba al tanto de la actualidad. Además, el análisis permite certificar la importancia cultural en la Edad de Plata de la disciplina artística, que, de una manera u otra, lleva a los escritores a tomar parte en debates y en elogios a figuras de la escena.

En cuanto al análisis específico de los textos, se aprecian estrategias recurrentes en las que el autor se acerca al arte dancístico, en ningún caso sin formular una pieza *per se* dancística como pantomimas coreográficas, números coreográficos dentro de su pieza teatral o libretos de ballet, entre otras formas ampliamente exploradas por escritores coevos. En primer lugar, destaca el uso reiterado de la danza para ejemplificar una época, de tal suerte que el tinerfeño establece continuamente silogismos entre expresiones dancísticas y la cosmovisión de una etapa. Por ello, el ballet o la bailarina de ópera son signos decimonónicos que rechaza Espinosa por representar la decadencia del sistema frente, por ejemplo, al charleston o el jazz, que entrañan modernidad, renovación y nuevas ideas para los años veinte y treinta del pasado siglo. En segundo lugar, se percibe la inscripción de algunas imágenes retóricas dentro de una suerte de tradición que asocia la idea de movimiento con algunos elementos naturales, como el fuego o el viento, lo que al superponer la danza sobre ellos genera metáforas y símiles de gran expresividad. En tercer lugar, la estrategia con la que se puede rastrear más fácilmente los conocimientos espinosianos sobre la danza es, sin duda, las menciones que se hacen de espectáculos y artistas. A lo largo del artículo, se ha señalado la actualidad de los conocimientos del prosista, pero no cabe duda de que estos resultados son parciales al desconocer si realmente pudo disfrutarlos. Conjeturamos que, al menos de manera audiovisual, conoció a dichos referentes y, muy probablemente, en sus estancias madrileñas y parisinas pudiera asistir a algún espectáculo. Entre las referencias, destacan alusiones al ballet ruso (la bailarina de ballet Ana Pavlova, María Rasputín o el ballet *Petruchka* de los *Ballets Russes*), a bailarinas aclamadas por los vanguardistas (como Clotilde Sakharoff o Joséphine Baker) o a cuestiones españolas (como el bailar Vicente Escudero o *El amor brujo*, probablemente por conocimiento del ballet). En último lugar, al combinarse las estrategias anteriores, en los artículos «Adiós al ballet» y «Bajo el signo de Demos. Elogio de Luisa Santana, tanguista de Las Palmas» se constata cómo, a través de la danza, se configura un manifiesto personal y una proclama del ideario ideológico, vital y estético del escritor, lo que demuestra la trascendencia que el arte coreográfico tiene como impresión del mundo y como imagen poética que el autor pervierte desde su óptica «antiballetiana». Por ello, tras este análisis, no resulta extraño que el creador de *Crimen* execrara el ballet por decimonónico y burgués, y que se dedicara a la admiración de aquella tanguista sideral de Las Palmas, símbolo del proletariado y el deseo. Para Espinosa ver bailar a Luisa Santana era un acto revolucionario en la hora última de las vanguardias.

RECIBIDO: septiembre de 2020; ACEPTADO: noviembre de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio, e Yvan NOMMICK (eds.) (2000): *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Madrid/Granada: Centro de Documentación de la Música y de la Danza del INAEM y Archivo Manuel de Falla.
- BORRÁS, Tomás (1931): *Tam tam. Pantomimas. Bailetes. Cuentos coreográficos. Mimodramas*, Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones.
- COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro (2019): «Sueños para una nueva danza española: la dramaturgia de *El desertor* (1930), de Felipe Ximénez de Sandoval», *Diablotexto* 6, 41-60. URL: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/16753>.
- ESCUDERO, Vicente (1947): *Mi baile*, Barcelona: Montaner y Simón.
- ESPINOSA, Agustín (2017): *Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930. Textos 1930-1931*, ed. José Miguel Pérez Corrales, Tenerife: Insoladas.
- ESPINOSA, Agustín (2018a): *Media hora jugando a los dados. Textos 1932-1933*, ed. José Miguel Pérez Corrales, Tenerife: Insoladas.
- ESPINOSA, Agustín (2018b): *Crimen. Textos 1934-1936*. ed. José Miguel Pérez Corrales, Tenerife: Insoladas.
- ESPINOSA, Agustín (2019): *Lancelot, 28°-7°*. *Textos 1927-1929*, ed. José Miguel Pérez Corrales, Tenerife: Insoladas.
- GACETA DE ARTE (1933): «10° manifiesto de g.a. Tema: contra el actual teatro español», *Gaceta de arte* 21, noviembre, 3.
- GARCÍA DE MESA, Roberto (2012): *El teatro de vanguardia en Canarias*, Tenerife: Idea.
- GIL-ALBERT, Juan (1930): «Ana Pavlova. Último baluarte del zarismo», *La Gaceta Literaria* 75, febrero, 9.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1931): *Ismos*, Madrid: Biblioteca Nueva, Col. Javier Fernández.
- GÓMEZ GUTIÉRREZ, Beatriz (2008): *Les mythes et leurs métamorphoses dans l'oeuvre d'Agustín Espinosa (1897-1936)* [tesis doctoral], París: Université Paris IV Sorbonne.
- HERALDO DE MADRID (2017): «Banquete a Picasso», *Heraldo de Madrid*, 5 de junio, 2.
- MALLARMÉ, Stéphane (1897): *Divagations*. París: Eugène Fasquelle éditeur.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2016): «El alma rusa en el imaginario español de la Edad de Plata: resonancias musicales y coreográficas (1914-1923)», *Cuadernos de Historia Contemporánea* 38, 31-56.
- MURGA CASTRO, Idoia (2017): *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, Madrid: CSIC.
- ORTEGA Y GASSET, José (2009): *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*, Madrid: Castalia.
- RIVAS CHERIF, Cipriano de (1922): «La danza clásica y el baile castizo», *Los lunes del Imparcial* 19684, 5 de marzo, 2.



GRAND GUIGNOL, ARTAUD Y SURREALISMO.
BREVE ESTUDIO SOBRE LA VIOLENCIA EN *CRIMEN* Y
LA CASA DE TÓCAME ROQUE, DE AGUSTÍN ESPINOSA

Roberto García de Mesa
Universidad Nacional de Educación a Distancia

RESUMEN

En este artículo se estudia la proximidad de ideas entre el *Grand Guignol*, el teatro de la crueldad de Antonin Artaud y el surrealismo, con las obras *Crimen* y *La casa de Tócame Roque*, ambas de Agustín Espinosa. Dichas ideas giran en torno a un tema común: el estudio de la violencia extrema. Finalmente, se destacan los pasajes más violentos de las obras de Espinosa y se estudia la posición que se desprende de estos textos en lo que respecta al citado concepto.

PALABRAS CLAVE: *Grand Guignol*, Antonin Artaud, surrealismo, violencia, Agustín Espinosa.

GRAND GUIGNOL, ARTAUD AND SURREALISM. BRIEF STUDY
ABOUT VIOLENCE IN *CRIMEN* AND *LA CASA DE TÓCAME ROQUE*,
BY AGUSTÍN ESPINOSA

ABSTRACT

This article studies the proximity of ideas between the *Grand Guignol*, Antonin Artaud's theater of cruelty and surrealism, with the works *Crime* and *La casa de Tócame Roque*, both by Agustín Espinosa. These ideas revolve around a common theme: the study of extreme violence. Finally, the most violent passages of Espinosa's works are highlighted and the position that emerges from these texts regarding the aforementioned concept is studied.

KEYWORDS: *Grand Guignol*, Antonin Artaud, surrealism, violence, Agustín Espinosa.



Crimen, publicada en 1934, y *La casa de Tócame Roque*, fechada también en ese año, tienen en común muchas cosas, pero lo que más sobresale es la violencia extrema que habita en ellas. Tradicionalmente, *Crimen* no se ha analizado desde el teatro, desde las fuentes extremadamente violentas del teatro, sino, más bien, desde la óptica surrealista, sea en forma poética o narrativa. *La casa de Tócame Roque* acaba siendo arrastrada por *Crimen* y no al revés. En este artículo se partirá de otra hipótesis, se llevará a cabo el ejercicio contrario. Se observará cómo ambas obras contienen rasgos comunes con el *Grand Guignol*, el teatro de la crueldad de Antonin Artaud y, por supuesto, como es bien sabido, con el surrealismo. La extrema violencia acabará convirtiéndose, entonces, en el espacio donde confluyen todas estas manifestaciones. La importancia de este concepto recae en que constituye un cauce muy útil para reflejar la crisis moral de las primeras décadas del siglo xx y para observar hasta dónde era capaz de llegar Espinosa, denunciando lo más monstruoso del ser humano, mostrándolo al detalle o, incluso, reinventándolo. Para finalizar, se investigarán los pasajes, precisamente, más violentos y algunas de las intenciones de Espinosa que se desprenden de los mismos. Por todo ello, este tema resulta esencial para conectar todos los elementos.

VIOLENCIA Y GRAND GUIGNOL

El escritor y crítico español Ángel Guerra, seudónimo del canario José Betancort Cabrera, autor de *La Lapa*, ya en 1910 señalaba a dos autores que representaban en aquella época el interés por crear diversos niveles de terror en la audiencia: el simbolista Maurice Maeterlinck y André de Lorde, este último uno de los principales representantes del sanguinario estilo del *Grand Guignol*, en París (Guerra 1910: 48-49). El primero proponía un teatro más sugeridor, potenciaba el suspense y el terror psicológico, mientras que la tendencia del *Grand Guignol* recaía en presentar espantosas imágenes de forma más realista y sangrienta. En los textos de Espinosa la violencia y la crueldad destacan mucho más que en las piezas de Maeterlinck. Realmente, no es comparable en este importante aspecto. Por ello, parecería más viable vincularlo a la otra corriente, representada, en este caso, por André de Lorde.

Un importante punto de partida que acabaría siendo utilizado con cierta frecuencia por algunos dramaturgos y críticos a principios del siglo xx para referirse a este tipo de teatro proviene de unas palabras de Edgar Allan Poe:

Sueño con escribir una pieza tan horrible, que, pocos minutos después de alzarse el telón, los espectadores se vean obligados a marcharse, lanzando gritos de espanto, incapaces de ver y oír más tiempo el drama horrible que se les ha presentado. Es empeño bien difícil hacer reír a los hombres, se ha dicho; pero no es menos difícil hacerlos temblar de espanto (cit. por Ángel Guerra 1910: 48-49).

En *La casa de Tócame Roque* y *Crimen* se observa un similar tipo de extrema violencia, bastante difícil de encontrar, por ejemplo, en el teatro español y, en especial, en el teatro español de vanguardia entre los años veinte y treinta. Por ello,



resulta extraño no pensar en un referente tan importante como el *Grand Guignol* de París. Tampoco hay que olvidar que Espinosa viaja, en 1930, a la capital francesa y allí toma contacto directo con el surrealismo. Además, en ese año, al parecer, según señala en una entrevista al *Heraldo de Madrid*, terminará en breve una primera versión de *Crimen*¹. Por supuesto, el *Grand Guignol* está activo en ese momento, en Montmartre, en el París «más canalla», como se ha llegado a conocer. Algunos surrealistas frecuentaban este teatro. No resulta extraño pensar que alguien como Espinosa acabara acudiendo, durante su estancia en París, a alguna representación o llegara a sus manos algún texto, programa con imágenes, etc., durante esa época.

El Teatro *Grand Guignol* aparece en París, en 1896. Su precedente más inmediato se encuentra nada menos que en el *Théâtre Libre de Antoine*, que había cerrado ese mismo año. Tal fue la importancia que aquel obtuvo en su tiempo que duró hasta los años sesenta del siglo xx². Pero académicamente ha sufrido diversa atención: «Mientras el primero (*Théâtre Libre de Antoine*) ha sido historiado con detalle y se considera el inicio de las fórmulas de producción teatral contemporánea, el segundo (*Grand Guignol*) ha pasado prácticamente al olvido y apenas lo recuerda el adjetivo granguignolesco, que se utiliza, además, con imprecisión» (Rubio Jiménez 2002: 71).

André de Lorde, uno de los más destacados dramaturgos y creadores escénicos de este espacio, defendía la atracción que siente el ser humano por la violencia. De esta manera, justificaba la gran afluencia de espectadores a las obras que se daban cita en el *Grand Guignol*. Su reivindicación de la crueldad en el teatro partía de Eurípides y Esquilo, pasando por Shakespeare, Kleist o Büchner, así como por la literatura gótica inglesa, hasta llegar a Baudelaire o Poe, puente entre el romanticismo más oscuro y el simbolismo (Rubio Jiménez 2002: 72-73). Lo que le interesaba a De Lorde era reflejar las partes más siniestras del ser humano. Jesús Rubio Jiménez, en

¹ En esta entrevista, publicada el 30 de octubre de 1930, en la sección «Micrófono», Agustín Espinosa decía literalmente lo siguiente: «... terminaré en breve un libro que no es precisamente novela, aunque lo parece, y cuyo título es *Elogio del crimen*» (*Heraldo de Madrid* 1930: 8).

² Por su parte, en su tesis *El Grand Guignol y el teatro expresionista alemán: una estética del cuerpo y el del texto fragmentados*, Guadalupe Antonia Domínguez Márquez relaciona dos tendencias del teatro europeo que convivieron en un momento dado y que realmente fueron dos referencias esenciales para la evolución de la escena y del cine del pasado siglo: «En todo caso, tanto el *Grand Guignol* como Wedekind y el teatro propiamente expresionista, deben ser interpretados de manera consecuente en el contexto de su época. Estas dos propuestas abordaron los problemas generales del mundo moderno y postindustrial en sus dramas siniestros y crueles, y en sus personajes de psique y cuerpo fragmentados, que añoran dolorosamente la unidad perdida, de forma quizás más insistente que otros géneros. En este sentido, no es de extrañar que ambos tuvieran un papel muy importante en el desarrollo del cine del terror, pues el *Grand Guignol* inspiró las legendarias *Hammer Films* a finales de los años cincuenta y el cine expresionista alcanzó su punto máximo en las dos primeras décadas del siglo xx en las cintas de terror de Murnau, Wiene, Wegener y Boese. De hecho, la inspiración parece haber ido en ambas direcciones, pues parte de los motivos por los cuales el *Grand Guignol* aseguró su supervivencia deben buscarse en su capacidad de adaptación y de adopción de las nuevas propuestas» (Domínguez Márquez 2012: 28-29).



su artículo «La recepción del *Grand-Guignol* en España: una aproximación», señalaba sobre los procesos creativos, también, lo siguiente:

Sus creadores debían hacer verosímil la representación del exceso, conmoviendo profundamente a los espectadores, suscitando en ellos sensaciones de temor. Y para ello recurrieron a un aprovechamiento de los procedimientos que la literatura narrativa había consagrado en el relato corto o *nouvelle* de terror (Poe, Maupassant), sobre cuya base se crearon piezas cortas (en muchos casos adaptaciones de relatos de estos mismos escritores) donde fundamentalmente se busca crear una tensión creciente que culmina en un final sorprendente y conmovedor, lo que Poe llamó *unidad de efecto* al reflexionar sobre la composición de sus relatos (Rubio Jiménez 2002: 73).

Como herramientas para lograr la extrema violencia, estas últimas ideas sobre la tensión creciente y un final sorprendente y conmovedor pueden verse, por ejemplo, en los actos primero y segundo o en el epílogo de *La casa de Tócame Roque*. Similar concepción de la violencia se encuentra, además de en esta pieza, en *Crimen*.

VIOLENCIA, ARTAUD Y SURREALISMO

En los años treinta de la pasada centuria y andando por este camino de influencias, no es de extrañar que la concepción de Agustín Espinosa se aproximara también a la de un contemporáneo que es heredero de las corrientes descritas más arriba y exmiembro del grupo surrealista, Antonin Artaud. El autor francés creó una serie de teorías en torno a lo que denominó como «teatro de la crueldad»:

Todo cuanto actúa es una crueldad. Con esta idea de una acción extrema llevada a sus últimos límites debe renovarse el teatro. [...] El teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse en el amor, en el crimen, en la guerra o en la locura si quiere recobrar su necesidad. [...] Intentaremos así que el drama se concentre en personajes famosos, crímenes atroces, devociones sobrehumanas, sin el auxilio de las imágenes muertas de los viejos mitos, pero capaz de sacar a la luz las fuerzas que se agotan en ellos. En pocas palabras, creemos que en la llamada poesía hay fuerzas vivientes, y que la imagen de un crimen presentada en las condiciones teatrales adecuadas es infinitamente más terrible para el espíritu que la ejecución real de ese mismo crimen (Artaud 1980: 96).

Las ideas señaladas más atrás sobre el *Grand Guignol* y las que se encuentran en el tomo *El teatro y su doble* (1938), de Antonin Artaud, que reúne escritos de 1931 a 1933³, poseen elementos comunes con los textos de Espinosa. Este último

³ El *Primer Manifiesto sobre el Teatro de la Crueldad* es de 1932. No parece haber duda de que Artaud debió ser conocido por Espinosa porque en *Facción española surrealista de Tenerife*, Domingo Pérez Minik contaba que «otro de los grandes conflictos que mantuve con nuestros visitantes se refería a los puntos de vista sobre el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, el surrealista



también parece proyectar la libertad mágica del sueño, que solo pueda reconocerse impregnado de la crueldad y del terror, el crimen y la locura. Pero la crueldad entendida como indagación en lo inconsciente y con un espacio singular que ayude a potenciar el resultado.

Antonin Artaud, en su «Primer Manifiesto» de *El teatro de la crueldad*, señalaba, además, lo siguiente:

El teatro solo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior. [...] Si el teatro es, como los sueños, sanguinario e inhumano, manifiesta y planta inolvidablemente en nosotros, mucho más allá, la idea de un conflicto perpetuo y de un espasmo donde la vida se interrumpe continuamente, donde todo en la creación se alza y actúa contra nuestra posición establecida (Artaud 1980: 104-105).

Pero si bien la violencia que se manifestaba en el *Grand Guignol* tendía a ser expresa y probablemente gratuita en muchas de las obras que se representaron allí, de hecho fue su seña de identidad, en el caso del «teatro de la crueldad» Artaud matiza ese sentido, llevándolo a algo metafísico y como crítica profunda a la moral vigente⁴ (por supuesto, el *Grand Guignol* realizaba una crítica a la moral social, también). Se puede ver, por ejemplo, en varias cartas que Artaud envió, en 1932, a dos personas (A J.P. y A M.R. de R.), con el fin de aclarar conceptos acerca de lo señalado en su primer manifiesto:

Se da erróneamente a la palabra crueldad un sentido de rigor sangriento, de investigación gratuita y desinteresada del mal físico. [...] Crueldad no es, en efecto, sinónimo de sangre vertida, de carne martirizada, de enemigo crucificado. Esta identificación de la crueldad con los suplicios es solo un aspecto limitado de la cuestión. En el ejercicio de la crueldad hay una especie de determinismo superior, a la que el mismo verdugo supliciadador se somete, y que está dispuesto a soportar

herético que había sido expulsado unos años antes» (Pérez Minik 1975: 63). Corría el año 1935 y, como es sabido, los «visitantes» eran los surrealistas André Breton, Jacqueline Lamba y Benjamin Péret. Agustín Espinosa por aquel tiempo dirigía el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, estaba vinculado al grupo de *Gaceta de Arte*, junto a Minik, y era uno de los principales anfitriones. Los surrealistas franceses junto con los canarios organizaron la II Exposición Internacional del Surrealismo en el Ateneo, realizaron conferencias, lecturas de poemas, llevaron a cabo un manifiesto, etc. Ver, también, *El teatro de vanguardia en Canarias (1924-1936)*, donde quien esto escribe realiza un estudio muy detallado de *La casa de Tócame Roque* (García de Mesa 2012: 435-550).

⁴ Como señala Franco Tonelli (1972), «... crueldad evoca, en efecto, en el espíritu de los críticos modernos, visiones de violencia, de escatología, pero también de aprehensión metafísica o epistemológica del yo; al fin y sobre todo deja de entrever la fecundidad de las relaciones dinámicas que ligán personalidad humana y realidad teatral. El término en estas condiciones se convierte en palabra clave para identificar no solo la crisis espiritual del siglo xx, sino también sus manifestaciones literarias más originales» (cit. y trad. Rubio Jiménez 2002: 72).



llegado el momento. [...] No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de aplicada conciencia. La conciencia es la que otorga al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel, pues se sobrentiende que la vida es siempre la muerte de alguien (Artaud 1980: 116).

Con ello se puede determinar que, si bien, tanto en *Crimen* como en *La casa de Tócame Roque*, Agustín Espinosa lleva a cabo un despliegue de gran violencia, crueldad y sangre, al estilo del *Grand Guignol*, igualmente se puede observar que coincide, en cierto modo, con Artaud en lo que respecta a ese paso más allá, hasta llegar a realizar un violento ataque al sistema y a la conciencia. Probablemente en ambos textos Espinosa buscaba el aviso, la denuncia ante un mundo de entreguerras que se desmoronaba, crear una catarsis en el lector-espectador, un ejercicio de conciencia desde el inconsciente, desde el trance.

Por su parte, los surrealistas siempre quisieron llegar al origen mismo del pensamiento, de la palabra, a través del sueño, de la violencia, de un viaje sin retorno, una vez que se empieza no hay marcha atrás, tal y como les sucede a los protagonistas de *La casa de Tócame Roque* y de *Crimen*. Por ello, es imprescindible destacar dos aspectos esenciales del surrealismo. En primer lugar, la importancia de lo extremo. En las manifestaciones de este movimiento, en París, es muy habitual encontrar una fascinación por la violencia y los crímenes. En este sentido, Lautréamont fue una fuente constante de inspiración para los surrealistas. Y también para Agustín Espinosa⁵. Tanto en el cuadro primero del acto tercero de *La casa de Tócame Roque* como en *Crimen*, una de las fuentes esenciales es el Conde de Lautréamont. Como señala José Miguel Pérez Corrales, «*Los cantos de Maldoror*, aparte de muchas coincidencias concretas con pasajes de *Crimen* [...], consagraban “la santidad del crimen” (I, 6) y erigían una estética de la crueldad: Lautréamont afirma escribir “para representar las delicias de la crueldad”» (Pérez Corrales 1986: 579-580).

Y, en segundo lugar, para aproximarse a estos textos surrealistas de Agustín Espinosa hay que entender lo que para André Breton y Paul Éluard constituyó el método de simulación de enfermedades mentales. Es lo que Jung denominó «la tentación de la inflamación morbosa». De esta manera, los surrealistas reconstruyen estados mentales de determinados delirios, simulan la locura y regresan a un estado normal⁶. En este aspecto, el humor negro y el absurdo se convierten en una especie de tabla de salvación. Las páginas de *La casa de Tócame Roque* y *Crimen* contienen abundantes ejemplos de ese tipo de humor, unido también a una especie de desesperación interior de los personajes. La fusión entre los elementos violencia, humor y desesperación es explosiva en estas obras.

⁵ «En efecto, acaso sea Lautréamont, junto con Bécquer, el escritor más presente en *Crimen*» (Pérez Corrales 1986: 579).

⁶ «André Breton y Paul Éluard han llegado a pretender “que el ensayo de simulación de enfermedades reemplazará ventajosamente a la balada, el soneto, la epopeya, el poema sin pies ni cabeza y otros géneros caducos”» (Duplessis 1972: 37).



VIOLENCIA EN *LA CASA DE TÓCAME ROQUE* Y *CRIMEN*

Tanto en *La casa de Tócame Roque* como en *Crimen*, la tensión poética se construye a través de la crueldad y la deformación del texto se presenta mediante una especie de poética del crimen. Sigmund Freud, en *Moisés y el monoteísmo*, aludía a que dicha deformación se aproximaba, desde cierto punto de vista, a un asesinato, esto es, a un asesinato de la palabra (1939)⁷. Si se acude a la tradición judeocristiana, se puede encontrar que lo primero fue el verbo. La simbólica palabra del llamado «Dios-padre» comprende la voz misteriosa por excelencia, aún inexplicable, por mucho que desde el principio de los tiempos hasta hoy se hayan inventado toda clase de métodos, fórmulas, instrumentos, profecías, etc., con el fin de llegar hasta el sentido oculto de los mensajes divinos. Xavière Gauthier, en su libro *Surrealismo y sexualidad*, dedica un capítulo a este asunto, titulado «Un poema es un crimen». En él, recoge un testimonio de Jean Genet que explica también esta idea poética:

La verdadera poesía ataca al padre, lo mata constantemente. «Sin duda una de las funciones del arte es sustituir la fe religiosa con la eficacia de la belleza. Al menos esa belleza debe tener la potencia de un poema, es decir, de un crimen». Para Genet el crimen es belleza, pero porque la belleza en primer término, la belleza poética es un crimen, asesinato de la evidencia por el arte (Gauthier 1976: 219).

Deformar, por tanto, el tejido de palabras equivaldría, en este sentido, a un crimen. Y el crimen físico, cuanto más atroz y vulnerable, más escandaloso y más perjudicial es para la moral. Son atentados contra la estabilidad social. De esta manera, los contenidos de *Crimen* y de *La casa de Tócame Roque* se construirían a través del asesinato y la crueldad; en definitiva, a través de la extrema violencia. Por ello, Espinosa, al utilizar este tema, en realidad, no solo está presentando patologías, sino definiendo una poética, poéticamente. La conmoción total por partida doble, tanto en el fondo como en la forma⁸.

La importancia de la violencia está presente, no solo en las obras citadas, sino en algunos artículos de Espinosa. Un buen ejemplo es «Sangre de España», donde realiza un breve estudio acerca de la presencia de este líquido elemento en la literatura española. Lo eligió para su primera conferencia radiofónica el cinco de

⁷ Este libro fue publicado por vez primera en 1939, pero contiene tres ensayos que abarcan un período de tiempo de redacción entre 1934 y 1938. Los dos primeros se publicaron en prensa, en 1937, y el tercero, junto a los otros, en libro. Freud dedica algunas páginas a los actos fallidos y errores del lenguaje en *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901) y al crimen relacionado con la literatura y la personalidad psicoanalizada del escritor en su trabajo *Dostoievski y el parricidio* (1928), por citar algunos ejemplos.

⁸ José Miguel Pérez Corrales decía, sobre la primera de las dos obras, lo siguiente: «La novedad de *Crimen* es que esa agresión se extiende ahora a la moral dominante de una sociedad represiva de los deseos y alienadora de sus instintos poéticos, permitiendo comparar de manera exacerbada, por su común ruptura de la norma, la experiencia del asesino con la del poeta» (Pérez Corrales 2007: 182-183).



diciembre de 1935, siendo publicada en *La Tarde*, el día trece del mismo mes. Con ello, se puede observar lo importante que resultaba este asunto para él. En dicha conferencia, después de elaborar un recorrido por los trabajos de diversos autores, llega hasta sí mismo y concluye destacando algunos de sus textos donde está presente la sangre: «Luego he hecho *La muerte de un ángel*, he hecho *Maternidad*, he hecho *Crimen*, he hecho *La fiesta de la sangre*, la contribución más tensa –no la mejor– que se ha hecho a la sangre en España» (Espinosa 2018: 158)⁹.

A continuación, se verá cómo se manifiestan las diversas formas de violencia y cuál es el fin al que parece conducirnos Espinosa con estas dos obras surrealistas¹⁰. La violencia se manifiesta en *La casa de Tócame Roque* de una manera muy precisa, concentrada en varios crímenes espantosos, inmorales, donde se desarrollan situaciones de abusos físicos, una caravana macabra, muertos vivientes o la muestra de fragmentos de partes corporales. El hilo conductor son tres sucesos, desarrollados en tres actos, con varios crímenes en épocas distintas, cometidos en la misma casa. En el primero, la madre asfixia a su hija. En lo que respecta al segundo, hay que señalar que este acto se perdió, solo se conserva un fragmento muy breve y lo que se cuenta en el siguiente sobre este asunto: que un soldado mata a su pupila y luego se suicida. Finalmente, en el tercero, Julio asesina brutalmente a Emma. En el epílogo, Aster también muere. Espinosa destaca los tres crímenes que se desarrollan en la casa, en los tres actos, con un mayor protagonismo, a diferencia de las apariciones de la caravana macabra, de la muerte de Aster y de los miembros mutilados que encuentra el jardinero, los cuales pasan a ser más anecdóticos en la trama y sirven para crear una atmósfera de pesadilla o, incluso, hasta distópica.

Por su parte, en *Crimen* no se habla solo del asesinato a una menor de dieciséis años, esposa del protagonista, María Ana, sino que aquí lo trágico, el fin o la violencia habitan en cualquier pasaje. En este libro mueren una niña de seis años de forma terrible en «Hazaña de un sombrero», un hombre y una mujer en «La nochebuena de Fígaro» o el cochero de la esquina en «¿Era yo un caballo?»; unos «obrerillos» se apuñalan mutuamente, hay tres muertos más y «en una esquina próxima se quebró un cuerpo herido» en «Diario entre dos cruces»; «un muchacho carbonizado» aparece en «Retorno»; un perro fallece atropellado y un sacerdote se suicida en «¡No! ¡no!», etc. Pero es en «Parade» y al principio de «Diario a la sombra de una barca» donde se presentan hasta nueve «criminales» no humanos con sus correspondientes asesinatos: un jazminero que intoxica con su perfume a una joven de diecisiete años, una cuna que asfixia a un bebé, un rayo que electrocuta a un ingeniero eléctrico o una escultura que deja caer sus senos sobre dos gemelos que se masturbaban inspirándose

⁹ Acerca de este fragmento, José Miguel Pérez Corrales aclara que «Maternidad» y «La muerte de un ángel» pertenecen a *La casa de Tócame Roque* y «La fiesta de la sangre» a *Media hora jugando a los dados*» (Pérez Corrales 2018: 160). El acto primero se titula «Maternidad» y el tercero, «La muerte de un ángel».

¹⁰ Las ediciones de *Crimen* y *La casa de Tócame Roque* que se citan en el presente trabajo son las llevadas a cabo por José Miguel Pérez Corrales y que están contenidas en el volumen Agustín Espinosa, *Crimen y otros escritos vanguardistas* (2007).

en aquellos. La lista no concluye aquí. También es posible encontrar lo siguiente: «Un caballo de cartón, asesino de su infantil dueño; un cable eléctrico, electrocutor de un viejo cochero; un guerrero de cuadro histórico, que apenas dio, para asesinarle, tiempo a su pintor, a que terminase de pintarle la espalda; una hoja Gillette, autora de milagrosas sangrías; un sexagenario pene, violador y asesino, a la vez de una niña de siete años». Por otra parte, en «Epílogo de la isla de las maldiciones» hay menciones a naufragios, cadáveres de niñas, hombres que corren por una larga calle en cuyo fondo hay un cuchillo ensangrentado, una mujer que se arroja al mar para no tener que desnudarse más ante marineros, comerciantes y soldados, gritos y, también, cadáveres tendidos sobre las playas. Además de lo citado, Espinosa en *Crimen* ayuda a crear un estado del horror a través de las atmósferas de espacios como «La calle del Muerto», la plaza cercana al mar, el balcón desde donde lanza a María Ana, etc. Los paisajes no están en calma, incluso parecen predecir una especie de Apocalipsis, o algo más concreto, un peligro inminente, como podría ser una guerra.

Ambas obras, por tanto, coinciden en que, en ellas, se producen crímenes atroces, a cuál más grave, aparecen numerosas mutilaciones y armas, su autor crea atmósferas de pesadilla, además de fomentar patologías como la histeria, proyecciones de la personalidad, paranoias, instintos suicidas, instintos asesinos, falta de empatía, delirios de grandeza, etc.

Otro aspecto interesante, que parece potenciar una atmósfera de violencia y arrepentimiento, es que, si bien en *La casa de Tócame Roque* existe una caravana macabra, en *Crimen* aparece la Virgen del Carmen. En este sentido se encuentran dos símbolos que la religión católica también tiene muy presentes. En el primer caso vendría a ser lo que se denomina «estantigua» o «procesión de fantasmas». En el segundo, la Virgen del Carmen sobre una barca tiene su celebración religiosa, en España es patrona del mar.

Por otra parte, en ambas obras se habla de la condición de aislado, en realidad de la condición de la violencia interior en el aislamiento. En *La casa de Tócame Roque* tiene que ver con la relación entre Caín y Abel: Caín es el isleño que abandona la isla y Abel es el que se queda. Las dos caras de la misma moneda, esto es, la condición insular. En el caso de *Crimen*, la situación de insularidad también adquiere gran intensidad especialmente en el «Epílogo de la isla de las maldiciones»¹¹.

Crimen es una larga confesión, la del narrador protagonista. Este confiesa el asesinato de su joven esposa, María Ana. Ella representa aquí, también, en cierto modo, una proyección de todos los vicios, juntos llevan a cabo una especie de relación sadomasoquista, pues ella lo devora mientras él está en posición sumisa, ella lo somete sexual y escatológicamente a todo tipo de prácticas, incluida la de ser cruci-

¹¹ En su artículo «Agustín Espinosa, de nuevo, hoy», Domingo Pérez Minik confesaba lo siguiente: «La única página literaria que nosotros hemos leído con la representación, mito o sueño de lo que es un insular la hemos encontrado en *Crimen*, y es la última del texto, la denominada “Epílogo en la isla de las maldiciones”. Todo lo demás que hemos soportado con relación a lo que es un insular ha sido vano, superfluo, tonto. Teorías naturalistas de andar por casa. Aquí Agustín Espinosa se desnuda, abre o acusa» (Pérez Minik 2004: 863).



ficado, etc. Pero este crimen representa una brutal negación de la tradición del *dolce stil novo*. Si en este tipo de poesía, que tanto ha influido en la moderna literatura amorosa europea, se idealizaba a la amada y su vida, aquí sucede lo contrario, se idealiza la muerte, el castigo, el dolor y, más bien, el asesinato. Y no solo la muerte de ella, sino todas las que se producen. De esta manera, *Crimen* es, también, la destrucción de la tradición amorosa occidental de la modernidad más idealista. Similar actitud se puede ver en el acto tercero de *La casa de Tócame Roque*.

Aunque el fallecimiento de la amada joven ha sido un tópico que, por ejemplo, el Romanticismo fomentó hasta el hartazgo, donde la muerte constituye una fatalidad del destino, aquí Agustín Espinosa lo que hace es poner mayor atención en la patología del protagonista y sus instintos psicópatas. Esto viene a ser lo que se señaló más atrás: el método de simulación de enfermedades mentales que practicaban los surrealistas. El asesinato se produce al principio y el resto es una confesión sobre su culpabilidad y su propia naturaleza homicida. En efecto, *Crimen* es una larga confesión, es la historia de una violenta y sanguinaria huida, la historia de los sueños de un psicópata.

Pero, probablemente, una de las cosas que más sorprenden en una obra de estas características es que en su huida final sea la Virgen del Carmen quien lo ayude a escapar del lugar de los hechos. Es una especie de *Deus ex machina*. ¿Por qué ocurre esto? Hay que remontarse a la Edad Media y ver cómo la Virgen María se convierte en redentora, en defensora de los pecadores, es decir, cómo la Iglesia católica potencia una nueva misión a esta figura. Con lo cual, aunque se fuera el mayor pecador, si, al final, se la invocaba, cualquiera podría estar salvado. La clave se halla en tomar conciencia del pecado. En este sentido, el protagonista experimenta una visión mística de esta Virgen María en una barca de plata y, finalmente, esta acaba llevándolo a la Isla de las maldiciones. Alegoría pura. Nueva alegoría. La Virgen acabaría siendo un Caronte y la barca, que en el presente caso es de plata, lo conduciría al reino del Hades o hacia otro lugar. Pero, yendo un poco más lejos, ¿qué puede haber en dicha isla? Con ese nombre se puede sospechar. Su autor cita el *Apocalipsis*, con una clase de tiempo que parece eterno, lento. Igualmente hace referencia a formas que caen: «¿De dónde ha caído esa luz en que se han quemado mis manos [...]?»; «¿Quién es esa mujer que se ha arrojado al mar [...]?»; «¿De dónde ha venido ese grito que ha interrumpido de pronto la tarde [...]?» o «¿Y de quiénes son esos cadáveres que ha tendido la última marea sobre las playas del alba [...]?». Los elementos que se arrojan con violencia parecen ser, en realidad, ángeles caídos. Y eso es precisamente lo que es el protagonista cuando dice en la última frase: «Una mañana, me despertaré huésped de mis alas maltrechas y no volveré a dormirme, con ellas, acaso». Agustín Espinosa se refiere aquí a un ángel de «alas maltrechas» porque ya las ha perdido. En este sentido conecta con otra de las obsesiones de Espinosa: la del ángel caído y su violento descenso al mal. El acto tercero de *La casa de Tócame Roque* se titula precisamente «La muerte de un ángel».

Pues bien, con esta idea es posible enfrentar a María Ana con la otra María, la Virgen del Carmen, con el mundo real concreto y la Isla de las maldiciones, un espacio al que solo van los ángeles caídos, los ángeles que han declarado la guerra a Dios, al «Dios-padre», al padre, en definitiva. Según esta hipótesis que se podría



extraer de este libro, María Ana vendría a simbolizar los abusos, los caprichos y la depredación de Dios, frente a la Virgen del Carmen, que supondría luego su redención, pero una redención con condiciones. Asesinar a María Ana, según este razonamiento, sería como asesinar a Dios. Pero este se vengaría a través de la Virgen del Carmen, porque, en este caso, en realidad, el protagonista no sería perdonado, se le acabaría expulsando del mundo divino y se le condenaría a la maldición eterna, a la vida en esa terrible isla, al aislamiento perpetuo, a las pesadillas, a la destrucción total de la conciencia a través de una violencia sin fin. Y, por otra parte, como se señaló antes, la ruptura con la palabra de Dios se produciría también en la forma surrealista, con la violenta deconstrucción del lenguaje realista, de la lógica cartesiana.

CONCLUSIONES

En definitiva, y ya para concluir este breve estudio sobre *Crimen y La casa de Tócame Roque*, hay que señalar que, tal y como se ha visto, en ambos textos la violencia extrema constituye el punto esencial de unión. Al realizar el presente ejercicio de relacionarlos con la tradición más extrema del teatro, durante las primeras décadas del siglo xx, es posible comprobar que algunas ideas que se dan cita en el *Grand Guignol*, el Teatro de la crueldad, de Antonin Artaud, y en el surrealismo poseen una similar concepción de la violencia, ocupando esta un protagonismo esencial. Se ha visto que, en las obras de Espinosa (la primera publicada en 1934, la segunda fechada en ese año también), su autor, con ayuda de este concepto, realiza un elogio de la ruptura con el pasado, al igual que sucede con las referencias aludidas. Espinosa, por tanto, desde esta perspectiva, presenta personajes, objetos, energías vivas que acaban asesinando con crueldad la moral, lo políticamente correcto, las falsas apariencias, cualquier ideología política, el sistema, la realidad cartesiana o la religión. De esta manera, este autor se postula literariamente como asesino de todo aquello que condiciona la libertad absoluta, llevando también al límite a los lectores o a los espectadores y ofreciéndoles un espejo onírico en el que contemplar todo lo peor de un ser humano, todo aquello que produce las guerras, la brutalidad, el horror, la muerte, la desesperación y la asfixiante moralidad. Espinosa encontró en la violencia un cauce muy valioso para construir dos textos renovadores tanto en el fondo como en la forma. Bajo los ojos de este autor, e influido, probablemente, por las citadas concepciones extremas propias de su tiempo, según se puede percibir a partir de sus textos, los personajes que se dan cita en estos museos del horror se presentan ante los lectores como víctimas mutiladas de un mundo moderno que los sobrepasa, revolviéndose con violencia y fatalmente en sus deseos inconscientes de libertad.

RECIBIDO: septiembre de 2020; ACEPTADO: noviembre de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, Antonin (1980): *El teatro y su doble*, Barcelona: Editorial Edhasa.
- BRETON, André (2009): *Manifestos del Surrealismo*, Madrid: Visor Libros.
- DOMÍNGUEZ MÁRQUEZ, Guadalupe Antonia (2012): *El Grand Guignol y el teatro expresionista alemán: una estética del cuerpo y el del texto fragmentados*, México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- DUPLESSIS, Yvonne (1972): *El surrealismo*, Barcelona: Oikos-tau ediciones.
- ESPINOSA, Agustín (2007): *Crimen*, en *Crimen y otros escritos vanguardistas*, edición de Miguel Pérez Corrales, Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea y La Página, 7-65.
- ESPINOSA, Agustín (2007): *La casa de Tócame Roque*, en *Crimen y otros escritos vanguardistas*, edición de Miguel Pérez Corrales, Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea y La Página, 97-136.
- ESPINOSA, Agustín (2018): «Sangre de España», en *Crimen. Textos 1934-1936. Textos complementarios*, edición de Miguel Pérez Corrales, Tenerife: Insoladas, 153-159.
- FREUD, Sigmund (1981a): *Psicopatología de la vida cotidiana*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- FREUD, Sigmund (1981b): *Dostoievski y el parricidio*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- FREUD, Sigmund (1981c): *Moisés y el monoteísmo*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- GARCÍA DE MESA, Roberto (2012): «Agustín Espinosa y su teatro surrealista: *La casa de Tócame Roque*», en Roberto García de Mesa, *El teatro de vanguardia en Canarias (1924-1936)*, Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- GAUTHIER, Xavière (1976): *Surrealismo y sexualidad*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- GUERRA, Ángel [José Betancort Cabrera] (1910): «Teatro del espanto», *La Ilustración Española y Americana* 26, 15 de julio: 48-49.
- HERALDO DE MADRID (1930): Entrevista «Lo que escribe y prepara Agustín Espinosa», «Micrófono», *Heraldo de Madrid*, n.º 13.965: 8.
- LORDE, André de (1907): *Drames d'épouvante*, París: Ollendorff.
- MAETERLINCK, Maurice (2000): *La intrusa. Los ciegos. Pelléas y Mélisande. El pájaro azul*, edición de Ana González Salvador, traducción de María Jesús Pacheco, Madrid: Cátedra.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (1986): *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, vols. I y II, Las Palmas: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (2007): «El crimen de *Crimen*», en Miguel Pérez Corrales (ed.), *Crimen y otros textos surrealistas*, Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea-La Página, 153-195.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (ed.) (2018): *Crimen. Textos 1934-1936. Textos complementarios*, de Agustín Espinosa, Tenerife: Insoladas.
- PÉREZ MINIK, Domingo (1975): *Facción española surrealista de Tenerife*, Barcelona: Tusquets editor.
- PÉREZ MINIK, Domingo (2004): «Agustín Espinosa, de nuevo, hoy», en Domingo Pérez Minik, *Isla y Literatura*. Rafael Fernández Hernández (coord.), Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 861-864.
- RIVIÈRE, François y Gabrielle WITTKOPP (1979): *Grand Guignol*, París: Editions Henri Veurier.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (ed.) (2002): «La recepción del *Grand-Guignol* en España: una aproximación», *Diablo Texto. Revista de Crítica Literaria*, n.º 6: 71-87.
- TONELLI, Franco (1972): *L'esthétique de la cruauté. Étude des implications esthétiques du «Théâtre de la cruauté» de Artaud*, París: Nizet.



AGUSTÍN ESPINOSA Y EL «CRIMEN» DE LA ESCRITURA: NOTAS PARA EL ESTUDIO DE SU FIGURA AUTORIAL

Alejandra Acosta Mota
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Este artículo estudia la figura autorial de Agustín Espinosa desde una doble perspectiva. La primera se centra en el *ethos* discursivo que construye el escritor entre el final de la década de los veinte y la publicación de *Crimen* (1934). Mientras que la segunda atiende a las distintas imágenes del autor que sobrevienen a partir de la controvertida recepción de ese libro. Ambas aproximaciones abordan las fisuras y las continuidades entre la figura de Espinosa y las representaciones de la autoría en su época, con el objetivo de poner de relieve la importancia del escritor canario para el estudio del surrealismo en España y los factores socioculturales que han influido en su escaso reconocimiento como una de sus voces más representativas.

PALABRAS CLAVE: autoría, paratextos literarios, censura, literatura de Canarias, vanguardias.

AGUSTÍN ESPINOSA AND THE “CRIME” OF WRITING:
NOTES ON THE STUDY OF HIS AUTHORIAL FIGURE

ABSTRACT

This article studies the authorial figure of Agustín Espinosa from a double perspective. The first focuses on the writer's *ethos* in texts dated between the end of the 1920s and the publication of *Crimen* (1934). The second attends to the different images of the author that emerge as a consequence of the scandal surrounding this book. Both parts of this approach deal with the fissures and continuities between Espinosa's image and the representations of authorship in his time, with the purpose of highlighting the relevance of the Canary writer for the study of Surrealism in Spain and the sociocultural factor leading to his scarce recognition as one of its most representative voices.

KEYWORDS: authorship, literary paratexts, censorship, literature of the Canary Islands, avant-garde.



1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo abordaré la imagen de autor de Agustín Espinosa, esa figura imaginaria o semblanza discursiva que, construida en el texto literario y en sus inmediateces, ocupa, de manera casi fantasmagórica, el lugar del productor del mensaje en el acto comunicativo de la lectura¹. Dado que la imagen de autor entraña una doble naturaleza, en tanto resulta, por una parte, de los esfuerzos del escritor por proyectarse de una determinada manera en sus obras y discursos en general², y, por otra, de las representaciones que terceros realizan también de él, estructuraré mi análisis atendiendo a esta doble perspectiva. Ambas partes son, sin embargo, complementarias, puesto que una y otra dimensión de la imagen autorial influyen en la percepción que los lectores tienen del signatario de una obra literaria, se retroalimentan y están mediatizadas por el imaginario de su tiempo y por las representaciones estereotipadas de la autoría, que funcionan como modelos susceptibles de ser actualizados, reinterpretados o subvertidos por el escritor y por aquellos que atentan, también, construir su perfil en el espacio público.

En primer lugar, me centraré en algunos de los rasgos más notables de la imagen que construye Espinosa de sí mismo, particularmente en relación con los lenguajes de vanguardia, en varios de sus discursos³, a partir de 1928 y hasta la publicación de su libro *Crimen*, en 1934. Es precisamente en este libro y en otros textos de la misma época en los que el *ethos* surrealista de Espinosa se nos revela luminosamente y en los que el escritor emerge como uno de los pocos, si no el único, que asumió el surrealismo como una poética propia y determinante en su identidad artística.

¹ El concepto de «imagen de autor» es la extensión, a los estudios de la representación de la autoría, del *ethos* discursivo, una categoría surgida, a su vez, del cruce entre las perspectivas del análisis del discurso y de la retórica clásica. El *ethos* no es ni la persona biográfica ni el nombre del autor ni el «autor implícito» de la narratología, es el que cada discurso construye de su signatario y responsable (Amossy 2014: 75-76). La «imagen de autor» puede funcionar como una estrategia de posicionamiento más o menos deliberada en el campo literario, tal como lo definió Bourdeu, por lo que puede entenderse también como «postura» (Amossy 2014: 72).

² Los escritores no han sido nunca indiferentes a la propia representación, que los lectores pueden rastrear en sus metadiscursos, incluso cuando la intención sea, como sucede en los casos de Beckett o Gracq, disolver la presencia del sujeto como origen del texto. Las huellas del «autor» se advierten en la propia revuelta que constituye el vacío o la negación. El fin de la autoría y de la autorización se consideran *topos* de la Modernidad, pero son reveses de modelos necesariamente construidos anteriormente. Cuando Barthes declaró «la muerte del autor» estuvo probablemente influenciado, además de por la novela antihumanista, reaccionaria al realismo literario, por la actitud antiburguesa de las vanguardias (Beresmeyer, Buelens y Demoor 2016: 235).

³ La imagen de autor puede encontrarse en el más amplio abanico de tipos de textos. Tal como apunta Amossy, «de la misma forma que se puede extraer una imagen de Breton a partir de los manifiestos surrealistas, también se puede extraer una imagen de Breton de los poemas de *Signo ascendente* o de *Nadja*» (2014: 70).



Crimen, la obra que convierte a Espinosa en «el escritor surrealista acaso más valioso y representativo de toda la literatura española» (Pérez Corrales 1986: 515), fue, sin embargo, poco entendida en el momento de su publicación, prontamente censurada y condenada a una existencia semiclandestina. Las razones de este silenciamiento, que ha ensombrecido la figura de Espinosa, residen en el erotismo desbordante del libro y en los prejuicios político-religiosos suscitados por el psicoanálisis y por el temor a la influencia de la cultura extranjera en el público español. Así, en la segunda parte de este trabajo analizaremos la escisión de la imagen de Espinosa, a partir de 1936, como consecuencia de las relaciones entre escritura y moral que afectaron la recepción del libro y la manera en que estas acabaron influyendo la legitimidad de su autor.

Este estudio lo proponemos como un punto de partida o prolegómeno para futuros estudios sobre la compleja figura de Espinosa, que todavía es poco conocida fuera de su tierra natal y que merece ser estudiada en profundidad respecto al campo cultural español y al europeo.

2. LOS GESTOS DEL ARTISTA: HACIA EL *ETHOS* SURREALISTA EN *CRIMEN*

Según Barthes, el *ethos* son los «aires» que el hablante se da a sí mismo a través de su discurso; más que «decirse», el *ethos* se «muestra» o se implica en la actitud del hablante (Meizoz 2004). Uno de los rasgos más acentuados de la obra de Agustín Espinosa es el culto a lo nuevo o a los mitos del naciente siglo xx, el surrealismo ejerce en él su influjo porque se le presenta, precisamente, como una sensibilidad inédita (Pérez Corrales 1986: 89-146). Pero esto no impidió al escritor abrir su conferencia inaugural para la exposición de Jorge Oramas, *Media hora jugando a los dados* (1933), citando a Baudelaire o discurrir, cuando lo ameritaba, sobre el romanticismo surrealista; en este caso, como en tantos otros, Espinosa demuestra «la complejidad de sus actitudes» (Pérez Corrales 1986: 102), que viene determinada, entre otros elementos, por la fragmentación de la subjetividad y, a la vez, una vuelta rabiosa hacia ella pero desde la óptica surrealista, que en el escritor canario estará ligada a su redescubrimiento de la literatura del siglo xix. Su *ethos* discursivo, pues, como en la gran mayoría de los escritores, no es monolítico y puede ofrecer, de un texto a otro, una visión movediza del autor, pero, en sus discursos de final de la década de los veinte y principio de los treinta, puede señalarse un rasgo común: nos remiten constantemente a representaciones novedosas de la autoría o a lecturas polémicas de modelos anteriores, las cuales beben, indudablemente, de los lenguajes de la vanguardia. Incluso en algún texto de carácter más propagandístico que literario, como el redactado para la inauguración de la exposición de Celestino González, en 1928, se advierte ese empuje renovador:

Si algún cartel fonético hiciera falta para etiquetar mis palabras de hoy, ninguno mejor que este: YO CARTEL FONETICO DE UNA EXPOSICION [...] que en mis palabras haya más de anuncio luminoso que de disertación académica. Más deregonador



de barraca de feria que de discursista del señoras y señores [...] ¡Adelante, señores! ¡Adelante señoras y caballeros! Vean unos momentos, con los ojos kalidos-cópicos de Celestino González, pedazos rectangulares del Valle de la Orotava (1986: 660-661).

El crítico de arte, en lugar de desvanecerse en disertaciones teóricas, se transforma en uno de los fascinantes objetos del paisaje urbano de la modernidad, el cartel luminoso, para invitarnos a presenciar la «actuación» extravagante de un acuarrelista. Tanto el acto inaugural como las obras contenidas en la sala se convierten, entonces, en representación; en *performances* inesperadas de un crítico y un artista. Espinosa se retrata de manera antiacadémica, con una actitud similar a las gestadas al calor de las vanguardias, que difundirán, con un claro propósito antagonista, nuevos perfiles del hombre de letras. Como muestra, considérense los vasos comunicantes entre el texto espinosiano y esta carta de invitación redactada en 1913 por el poeta Arthur Cravan:

VENGAN A VERLO — Sala de la Sociedad de hombres de letras — número 8 de la calle Danton — El Poeta — ARTHUR CRAVAN — (sobrino de Óscar Wilde) — campeón de boxeo, peso 125 kg, estatura 2 m. — EL CRÍTICO BRUTAL — HABLARÁ — BOXEARÁ — BAILARÁ — el nuevo “boxing dance” — EL VERDADERO BOXEO — CON LA PARTICIPACIÓN DEL ESCULTOR MAC ADAMS — otros números excéntricos. NEGRO, BOXEADOR, BAILARÍN. — domingo 5 de julio a las 9 pm. Precios de los boletos: 5 F, 3 F, 2 F (*apud* Meizoz 2013: 254).

Espinosa también entiende la literatura como boxeo, que forma parte del imaginario del deporte, tan importante en su obra como instrumento de destrucción de lo decimonónico, y cuya semántica le sirve para abordar muchos temas, pero especialmente el campo literario como ámbito de conflicto o lucha artística:

En *boxing*, se dan los dos tipos que la literatura nos ha ofrecido tantas veces: el Lope; el Fernando de Rojas: los mil puñetazos, que culminan en el triunfo más lejano, pero el mismo, al fin; el gran puñetazo único que pare el knock-out (Espinosa 1980: 26).

A diferencia del sobrino de Oscar Wilde, que vivió la bohemia y practicó el boxeo, Espinosa tuvo una formación literaria reglada y siguió una carrera en la enseñanza de la literatura que lo llevó a ocupar cargos públicos como profesor y gestor cultural. Sin embargo, Cravan se convirtió a sí mismo en metáfora para presentarnos, artísticamente, una perspectiva del mundo radicalmente nueva y para pulverizar los estándares tradicionales de la crítica (Jones 2019: 1-8), como él, Espinosa se inscribió a sí mismo como agente antagonista del campo cultural. En «Yo no soy hijo pródigo» (1932), volverá sobre la literatura como juego deportivo en un ataque a lo decimonónico que se burla del modelo de autor profesional que alcanza madurez en ese siglo, es decir, el que escribe para congraciarse con el público o los que imprimen y distribuyen sus obras:

Tras cada acto público, tras cada expresión ciudadana, el habitante de la isla, el «homo canariensis» ve una larga cadena de ruedas, una gran teoría de resortes,



que casi nunca existen para desgracia del receloso y suerte del actuante [...]. No soy jugador de ningún equipo profesional. No cobro nada por mi juego. Soy «amateur» del más viejo, generoso y mesado deporte: la literatura [...]. Hago hoy –y voy a ganarlo– mi primer partido regional contra el «Futbol Club Suspiciacia» (Espinosa 1980: 119-200).

Al posicionarse en este artículo de prensa como «amateur» de la literatura, Espinosa estaba apelando a un lector específico, probablemente detractor: el «homo canarienses» o el espectador suspicaz. Existe en la escritura de Espinosa una dimensión dialogística que proviene de su fascinación por el prólogo literario, un género de larga tradición en España que nace con las innovaciones de autores que lo elevaron artísticamente, sacándolo de la «oratoria de sobremesa», para convertirlo en «parte inseparable del texto» o en «una especie lateral de la crítica» (Borges 1998: 9-10). El prólogo es el paratexto por antonomasia reservado a la voz del autor y se convertirá en campo fértil de autorrepresentación, pero, a la vez, de desafío de las convenciones que tradicionalmente lo han regido, a través del juego de la ficción. El mismo Espinosa confesó, hacia el final de su vida, que tenía una «prologomanía crónica antigua» (2018: 277) y recibió, probablemente, el influjo de Cervantes, Torres Villarroel y Unamuno, por nombrar solo algunos de los escritores que conocía bien y que se interesaron por las posibilidades expresivas de este tipo de texto en tanto pieza literaria.

Una traición y dos historias es un paratexto de *Lancelot*, 28^o-7^o que no llegó a publicarse como prólogo, pero en el que los lectores asisten a un «film documental» del que el propio Espinosa es protagonista y personaje adorado por la cámara, así como también el director o entrevistador. Su irónico desdoblamiento recuerda las conversaciones de los autores de prólogos con amigos que no son más que proyecciones de las propias contradicciones surgidas en el creador durante el proceso de escritura –el del *Quijote* de 1605 es probablemente el más representativo– y sirve para proponer dos orígenes antitéticos para *Lancelot*: la memoria o las anécdotas autobiográficas y la más pura experimentación poética del paisaje. Sin resolución ninguna, el sujeto de escritura quedará envuelto en misterio, disuelto en las antípodas irreconciliables: «Adiós, Agustín Espinosa [...] te haré traición y contaré en Tenerife las dos historias» [1929] (Espinosa 1986: 679).

Con la desacreditación del documental y la autobiografía en *Una traición y dos historias* viene aparejada también la burla hacia el escritor como celebridad, figura carismática, gestada en la cultura de masas, que será conocida tanto por sus obras como por su vida y su intimidad. Hacia este modelo «comercial» de la autoría reaccionaron negativamente autores como Melville, que se rebelaron contra la identificación de estética y moralidad y en cuyas estrategias de evasión la crítica ha encontrado una «intensificación del ideal romántico del Genio, donde el Autor ya no es solo independiente de la sociedad, sino que también la desprecia» (Beresmeyer, Buelens y Demoor 2016: 235).

Espinosa deconstruye más abiertamente las convenciones del prólogo a partir de la irrealidad y el humor que caracterizará su obra más transgresora y surrealista en el preliminar que escribe para la edición de *Litoral* (1934), el poemario de José Rodríguez Batllori. Quizá su más llamativa extravagancia sea que escribe



un prólogo en primera persona, como los que acompañan a una obra propia, para comentarla y presentarla al lector, en lugar del de un crítico o amigo que es invitado a encomiar una obra ajena. Su objetivo, de acuerdo con las expectativas convencionales, debería ser insertar el libro de Rodríguez Batllori en su debido contexto o proporcionar algunas guías de lectura; sin embargo, el prologuista se pregunta: ¿qué lo obliga?:

¿Por coacción de quién? ¿Del autor? ¿De su amistad? ¿De la mía? ¿De un prefaciomanismo o prologomanismo aprendido en el prologomaniano Unamuno? ¿Por autocoacción? ¿Por qué no ha de existir la autocoacción si existe la autosugestión y el automatismo?

No hay libro, por extraña que sea su clase, que no plantee problemas de soluciones plurales y hasta contrarias (Espinosa 2018: 95-96).

No hay, pues, de acuerdo a este prólogo, «laboratorio de análisis» que valga para abordar críticamente la poesía de acuerdo con Espinosa (2018: 96). Algún comentarista le reprochó que utilizara las páginas preliminares del libro de Batllori para ensalzar, supuestamente, su propia figura (Pérez Corrales 2018: 98), cuando su dramatismo iba encaminado, en realidad, a representar al poeta que no conoce de las imposiciones ni del público ni de la crítica. Lo hace, por ejemplo, al ridiculizar el tópico de la fama, representada a menudo en los clásicos modernos como una empresa peligrosa o atrevimiento y a través de símbolos o mitos que describen una ascensión⁴:

Si yo fuera otro Dios, mandarí a un buen hato de ángeles escoltando la sombra de la osada aventura del poeta Rodríguez Batllori. Pero es que no lo soy. Quédame soñar, desde el astro más alto de mi prólogo –¿mío o suyo, amigo Rodríguez Batllori, de su libro?–, que el que todo lo puede hará realidad –única, plena y rauda– lo que es únicamente personal y generoso deseo (Espinosa 2018: 97).

Es pues Espinosa, como ya ha apuntado Pérez Corrales, un «prologuista inequívocamente antiacadémico, opuesto al vacío eruditismo de manuales y enciclopedias y a toda la crítica biográfica, bibliográfica y anecdótica» (1986: 214). De ahí, creo, que aparezca el can como una presencia fantasmal detrás de las coacciones del poeta, esas «secretas, buidas, escondidas, hijas de perra que muriera aullando a las estrellas su parto» (Espinosa, 2018: 95). La imagen del perro que ladra a la luna montada en su carro de estrellas la recoge Alciato en su emblema 164. El can ve su reflejo en el brillo celestial y cree que un animal idéntico a él le mira mientras le lanza una ofensa, en su vana y narcisista confusión no sabe hacer otra cosa que

⁴ El vuelo de Ícaro, Faetón o del águila o el fénix son típicos en este tipo de representaciones clásicas del reconocimiento público del poeta. Algunas veces incluso son sus pensamientos o sus versos los que emprenden el vuelo.



ladrarle de vuelta. Ya Juan de Robles, en *El culto sevillano*⁵, al comentar el emblema lo ponía como ejemplo de los «censores que no son ni pueden ser críticos, sino impertinentes, porque sólo pretenden dar a entender que saben, y no se estiende su jurisdicción a más que notar un vocablillo improprio o un modo de hablar no muy usado» (2015: 656). La visión de Espinosa sobre la crítica no solo pasaba por el desdén hacia cualquier tipo de exhibicionismo erudito, sino que era partidario de una crítica de corte impresionista, en la que el análisis de los textos desde una perspectiva pretendidamente científica es incompatible, tal como se desprende su texto *Tiento y análisis* (1934).

Esta actitud retadora y polemista, opuesta a un lector escéptico, quizá cerrado a los discursos artísticos que van a contracorriente, tomará nuevas dimensiones al mezclarse con el humor negro, desbordante y provocativo de la prosa surrealista. En *Gestos del idioma. A propósito del «Cagatintas»* (1934), Espinosa define la escritura como un acto irreprimible, regocijante y escatológico que tiene lugar en el sujeto, en la frase y en la página: «¿Qué hago en este momento sino deponer, para ti, lector, propia y generosa tinta; tinta que no puedo detener, porque ella fluye, lector, por sus legítimas cuenta y riesgo, cada vez que quiero decirte algo?» (Espinosa 2018: 75). El autor nos presenta aquí, aunque de manera violenta y juguetona, una «fisiología» o «anatomía del estilo» en términos similares a los utilizados por Flaubert, que describe la «literatura» como una «... comezón permanente! Es como una ampolla en el corazón. Me duele sin cesar, y la rasco con alivio» (*apud* Durand 2014: 115-116). Ese espectáculo que se logra a través de la gestualidad y el cuerpo resulta aquí, por su naturaleza íntima y humana, paradójicamente, mucho más excéntrico que el boxeo. Un poco más tarde, ese mismo año, en el recuerdo que le dedica a su profesor Baltasar Champsaur, Espinosa insistirá en esta idea de la escritura a través del cuerpo, donde el autor recuerda al maestro mientras «corre su pluma, diríase que autónomamente, por riesgo y cuenta propios, sobre las virginales cuartillas» (Espinosa 2018: 79).

La fatalidad y la radicalización de la subjetividad serán aún más desbordantes en *Crimen* y en otros escritos de esta época, Espinosa nos dibujará también este *ethos* o actitud de factura indudablemente surrealista. Se definirá como «alcantarillero de sueños adversos» (Espinosa en Pérez Corrales 1986: 518) y en *Diario espectral de un poeta recién casado* (1932-1933) nos ofrecerá este autorretrato:

Al autor de este diario le gusta registrar cotidianamente –aunque no lo haga público siempre– horas y gestos que nadie escucha, signa ni atiende. Le gusta enredar diariamente sus ojos en la sobrerrealidad de los humores del mundo; en las vibraciones extrañas y en los astrales laberintos que llevaron a una generosa locura al poeta neoyorquino Edgar Allan Poe [...] Cambian las costumbres y los afanes de los hombres: Pero algo hay que permanece inmutable a través de cataclismos, eras y

⁵ Es una obra del xvii donde el autor intenta definir las características del hombre «culto», en el que puede rastrearse el origen del concepto de «crítica moderna» en España.



tiempos: el fondo o substrato poético, irracional —«Subconsciente», diría S. Freud— de la vida (Espinosa 1980: 185).

El surrealismo trasmuta, pues, en Espinosa, la alegría y el juego vanguardistas en pasión y sueño, misterio e introspección. Eran parte de su poética surrealista el imaginario del subconsciente y las técnicas irracionales de creación. Es sumamente llamativo que mientras Espinosa se afirma de esta manera, otros poetas de su época, celebrados por su acercamiento al surrealismo, admiten que no estaban interesados en el misterio, la oscuridad o el automatismo. Lorca manifestaría en 1929 que sus poemas los ha escrito «con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡jojo!, la conciencia más clara los ilumina» (*apud* Havard 2001: 33); Vicente Aleixandre también aclarará que «no he creído nunca en lo estrictamente onírico, en la “escritura automática”, en la abolición de la conciencia creadora. Pero he de confesar la profunda impresión que la lectura de un psicólogo [Freud] de incisiva influencia me produjo en 1928» (*apud* Havard 2001: 35); y Rafael Alberti coincidirá con ellos en esta cuestión al referirse a su libro *Sobre los ángeles* como «poesía de atmósfera surrealista, no poesía surrealista, porque la poesía surrealista francesa tenía sus reglas y sus reglas oníricas [...]. A mí me interesa dentro de lo oscuro ser claro» (*apud* Havard 2001: 35-36).

Pero centrémonos, ya, en este punto, en la obra cumbre de Espinosa. La voz poética de la narración de *Crimen* es la de un asesino letraherido que, al escribir, recrea el desordenado y caótico relato de una pasión desenfadada y la muerte violenta de la mujer deseada, vistos a través del prisma de una conciencia en vías de desintegración. El narrador oscilará entre la primera y la tercera persona, siguiendo una temporalidad estacional, climática; hilvanando sueños, pesadillas y recuerdos; disolviéndose, extrañándose, también, a través de la más depurada poética surrealista, en la subjetivación de los objetos. Pero algunos fogonazos metadiscursivos desvelan un sujeto de escritura que aporta unidad y dramatismo al libro. En el primer fragmento, se advierte cuando el narrador en tercera persona cambia a la primera y, asumiendo el registro epistolar de un prólogo literario, se dirige a los lectores incapaces de tener una sensibilidad comparable a la suya hacia el «caso» o «crimen cometido». El asesino advierte que aquellos «que no habéis tenido nunca una mujer de la belleza y juventud de la mía, estáis desautorizados para ningún juicio feliz» (2018: 11), asumiendo un registro similar al de Torres Villarroel⁶, autor libérrimo e irreverente, cuando desacreditaba a sus detractores en el prólogo a las *Visiones y visitas con Don Francisco de Quevedo por la corte*, por ser incapaces del acto de la escritura: «Yo quedo burlándome de verte metido a corrector de autores y libros y dando voto decisivo en lo que no entiendes ni puedes ejecutar» (1966: 13). Hacía también Torres, por cierto, en ese prólogo otra afirmación violenta de la subjetividad que probablemente resultó atractiva a Espinosa: «Desde hoy empiezo a soñar. Ten paciencia o ahórcate» (1966: 12).

⁶ Torres es uno de los escritores a los que Espinosa dedica atención en varios textos críticos y literarios.



Las referencias en la prosa de *Crimen* a otros textos del autor nos remitirán también al sujeto de escritura, así como la irrupción de Poe, Larra, Espronceda o Bécquer en las oníricas recreaciones del asesino, fascinado por la literatura más subversiva del siglo pasado, y el «Epílogo en la isla de las maldiciones», donde habla el «Yo, el hijastro de la isla. El aislado» (Espinosa 2018: 55).

El surrealismo será, pues, un horizonte de experimentación que dará un nuevo cariz a una de las obsesiones literarias que ya existían en Espinosa y por la cual ya era conocido: polemizar el *statu quo* de la creación literaria y artística. Esto fue, en gran parte, lo que convirtió a *Crimen* en un libro peligroso. Como apunta Isabel Castells, la prosa surrealista de *Crimen* resultó provocadora porque se ponía «al servicio del humor negro y de la belleza convulsiva, unidos para subvertir los valores que tradicionalmente se asocian a la creación artística» (2019: 12). Pero también fue clave que las escenas de violencia, mutilaciones, canibalismo, prostitución o infanticidio que tienen lugar en el mundo del asesino no encontraran, como en los relatos tradicionales, una resolución aleccionadora (Castells 2019: 13).

El *ethos* surrealista en *Crimen* tendió, para algunos lectores, un puente entre escritura y moral, fundamentalmente a través del rechazo a la expresión artística de lo individual reprimido, representado en el mundo de los sueños y de la sexualidad. Puede verse, de manera luminosa, en los comentarios que le dedica al libro un reseñista de *El defensor de Canarias* que no oculta su nerviosismo ante las implicaciones de que la lectura de *Crimen* nos instale en una psique capaz de alojar imágenes tan crudas:

Tal vez se intente pensar que este «Crimen» lleva unidad subyacente. Siendo producto de un sueño, tal concepto pudiera ser un recurso salvador; pero, entonces, la unidad solo estaría en la psique del autor [...]. El que quiera vivirla tiene que soñarla. Y quién se mete en estos sudores psíquicos para sentir que el olfato se le llena de excremento de perro y alguna otra sugerencia desagradable del trasmundo soñado?

Soñar, sí. Pero soñar despiertos, con claridad de luz y claridad de conceptos; donde lo soñado tenga la satisfacción de lo sublime. Hacer otra cosa es afición de exhibirse (*apud* Pérez Corrales 1986: 487).

Espinosa se inscribió en su obra con muchos trajes: el del prologuista, el *amateur*, el atleta literario, el director de cine, el diarista... Pero el más elusivo de todos, el asesino pasional, será el que le ganará el repudio público como autor. Algunas partes del libro que habían sido publicadas sueltas, con anterioridad, en revistas y periódicos, en ese momento, ya habían aparecido con parte de su vocabulario censurado (Pérez Corrales 2018: 308), más leña al fuego añadirían, probablemente, el prólogo y la portada del libro, acaso lo único que llegarían a ver y leer los que, aun sin tener el más mínimo interés en la obra espinosiana, se lo llegaron a encontrar. Solo en esos preliminares ya estaba, después de todo, enlodada en la psique de un personaje que a veces nos parecería un escritor, una muestra de las imágenes que pueblan el libro y que desafían las conductas sexuales heteronormativas. El erotismo del libro, que un escritor fuera capaz de imaginarlo y de, encima, presentarlo al público desde la insolencia del romántico, del escritor genial que desprecia la sociedad, será precisamente lo que saldrá su censura.



3. ESPINOSA Y EL «CRIMEN» DE LA ESCRITURA

[...] el Olimpo ya no es la mansión de los dioses alegres, ni Cristo que lo fundó; ahora, a un poeta, aunque sea un dios, le piden la cédula de comunión o un ejemplar de la Biblia sin notas, según los gustos. La castidad ha matado a la inocencia.
Leopoldo Alas, «Clarín», *Apolo en Pafos*, 1887.

Poco tiempo después de la publicación de *Crimen*, algunos críticos, como Ricardo Gullón, se aproximaron al libro con una perspectiva que confirmaba esta lectura: «El crimen, un crimen, puede ser el pretexto para engarzar las más jocundas metáforas, sagaces observaciones que adquieren repentinamente un fuerte brillo de certeza» (*apud* Pérez Corrales 2018: 287). Pero el libro recibió también un aluvión de críticas negativas que oscilaron desde una lectura miope hasta las acusaciones más incendiarias. Para Ángel Lacalle, el libro «es fruto de las aficiones surrealistas del autor. Más interés ofrece su primer libro, *Lancelot, 28°-7°*» (*apud* Pérez Corrales 2018: 316). En la reseña de *Sobre el signo de Viera* aparecida en Madrid, en la *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, se arguye de Espinosa que «no todos sus ensayos nos merecen la misma consideración. Hay en este escritor estimable una gran desorientación» (*apud* Pérez Corrales 2018: 319). En otras ocasiones, como ha demostrado Pérez Corrales en su amplísimo estudio acerca de la recepción de la obra de Espinosa a partir de 1936, el libro prácticamente desaparece del vocabulario de algunos críticos (2018: 341-342). Pero son las acusaciones formales, en 1937, de la Comisión Depuradora de Instrucción Pública, de que Espinosa había escrito un libro «inmoral» (Pérez Corrales 2018: 330) las que tuvieron una especial repercusión en su carrera literaria y en su integridad personal.

Tan pronto como en abril de 1935, Espinosa se encuentra ya defendiéndose de la sospecha que se cierne sobre él, en un artículo que escribe sobre el escándalo que había causado la proyección en Canarias de *La edad de oro* afirma: «Se han pronunciado con excesiva frecuencia las palabras “pornográfico”, “libre”, “procaz” [...] con relación a *La Edad de Oro*, ni con más ni con menos razón –puedo decirlo ahora de paso– que a propósito de mi libro *Crimen*» (Espinosa 2018: 120). Debió resultar excesivamente chocante a Espinosa que su libro fuese calificado de «pornográfico», puesto que ese término se reservaba para las producciones que quedaban fuera de cualquier tipo de arte, incluso el más comercial o popular. De ahí que en el primer tercio del siglo xx se inventara un término pseudoerudito para nombrar todo lo erótico y pornográfico como «sicalíptico» (Zubiaurre 2014: 17). La pornografía la entiende Ortega y Gasset también como antítesis del verdadero arte, el mismo Espinosa cita su opinión al respecto en el artículo de 1933 «Notas de un espectador enojado», a propósito de una crítica al cine sentimentalista:

Todo estilo artístico que vive de los efectos mecánicos obtenidos por repercusión y contagio en el alma del espectador es naturalmente una forma inferior de arte. El melodrama, el folletín y la pornografía son ejemplos extremos de una producción artística que vive de la repercusión mecánica causada en el lector (1980: 219).



Reaccionaba Ortega, en este sentido, igual que Marañón, hacia la impresionante cantidad de materiales eróticos que, en la época, aparecían en las colecciones de novela corta erótica, en revistas picantes o postales y fotografías, procurando imponer cierto control, desde la cima de la alta cultura, a una corriente popular que se aproximaba a los temas sexuales de manera desinhibida y a veces solapadamente afín a lo feminista y lo gay (Zubiaurre 2014: 14).

Como unos de los firmantes del *Manifiesto* publicado en *Gaceta de Arte*, el 18 de junio de 1935, para defender la película de Buñuel, Espinosa apelará, precisamente, a la legitimidad de las influencias intelectuales de la obra, recalcando que se trata de «una aportación documental a la moderna psicología dentro de un ambiente de formas poéticas, y en donde se valoran la teoría de los sueños de Freud, los complejos colectivos de Jung y la moral sexual de Ehrenfels» (Espinosa 2018: 119-120). Pocas repercusiones habrían tenido estos alegatos en la opinión pública, si tenemos en cuenta que la medicina, el influjo de Freud y las pseudociencias habían hecho posible sacar la sexualidad de los límites del confesionario y daban carta de naturaleza a lo que no era heteronormativo (Zubiaurre 2014: 81). Al ya citado reseñista de *El defensor de Canarias* las filiaciones de *Crimen* con estos registros de la desviación no se le habían pasado por alto cuando lo definió como un «cóctel» de «principios físicos, principios psíquicos, neurosis, patología, reflejos, hormonas, cultura, lecturas, jean cocteau y el cubo de la basura» (*apud* Pérez Corrales 1986: 485-486).

En las tres primeras décadas del xx se esbozan, en efecto, dos Españas, una «visible» y dominada por la alta cultura y otra «fantasmal», a la que contribuyeron tanto la izquierda como la derecha, ignorada por los historiadores del arte y la literatura, de la que forma parte la ingente producción erótica de esos años, a excepción, de acuerdo con Zubiaurre, de un erotismo de carácter elitista y de poca difusión, representado en buena parte por las vanguardias pictóricas (2014: 81). El libro de Espinosa parece ser una doble excepción, puesto que ¿a qué otro erotismo podríamos adscribirlo sino a ese que entronca con los pintores vanguardistas?

La cubierta de la primera edición de *Crimen* la realizó Óscar Domínguez. La crítica ha señalado que se trata de una imagen de «aire metafísico y surrealista» que «no es de lectura fácil» (Bonet 2011: 104). Sin embargo, no escapará al observador atento el hermafroditismo de la figura que flota a la izquierda, como una nube esbelta y delicada, o la posición sugerente de la mano cercenada del cuerpo que descansa sobre un tumulto y que acerca los dedos a un orificio, aunque guarde relación, como ha apuntado Hernández Gutiérrez, con el capítulo «La mano muerta», en el que Espinosa vuelve sobre este tema recurrente de la pintura y de la poesía surrealista. Se trataba, pues, en palabras de Bonet, de una «cubierta muy adecuada para un libro de alto voltaje erótico» (2011: 106). Domínguez realizaría también una viñeta para la portada de *Romanticismo y cuenta nueva*, de Emeterio Gutiérrez Albelo, en la que se nos presenta una figura que tiene por genitales una línea oblicua, cortando otra larga que divide en dos el rostro y el cuerpo. Ambos trabajos los firmaría como «Óscar X» (Bonet 2011: 104) y por esa época realizaría también para el libro *Le grand ordinaire* (1936), de André Thirion, en un ambiente semiclandestino de «contrabando intelectual», ilustraciones sexuales más crudas (Durozoi 2011: 292).



La ambigüedad sexual y la androginia se hacían presentes en el arte y la literatura como en las calles de los principales centros urbanos, los escenarios de los teatros, los documentos de la sexología importada e incluso en las eruditas reflexiones de la inteligencia española (Zubiaurre 2014: 390). El travestismo fue uno de estos comportamientos repudiados⁷ que un lector podía encontrar en una revista picante, pero también en *La mujer vestida de hombre* (1926), de Ramón Gómez de la Serna, o en *Crimen*, donde aparece un cadáver ataviado con la indumentaria de la víctima:

Tenía aquel hombre un ojo medio cerrado [...]. Tenía la cabeza recién afeitada, y cubría únicamente su ya macabra humanidad un abrigo de señora, impecable, sin una sola arruga, abrigo de maniquí de escaparate de sastrería, demasiado largo para el muerto, al que solo dejaba en libertad los pies. El abrigo llevaba cosido aún en un costado un papel donde se leía: «Ma A., soltera, de 16 años, desconocida» (Espinosa 2018: 21).

Lo cierto es que el erotismo de factura elitista y el de factura popular, aunque diferían en sus lenguajes, compartían temas e influencias y los ya nombrados son solo algunos. Estaban allí también, acechando a los higienistas, los artefactos tecnoeróticos como la mujer ciclista, icono sexual con el que Domínguez ilustraría el poemario de George Hugnet *La hampe de l'imaginaire* (1936) (Letailleur 2011: 147), pero que era también recurrente en la sicalíptica finisecular (Zubiaurre 2014: 283). Dado que en el primer tercio del siglo xx estaba extendida la creencia de que el vicio y la inmoralidad eran males que llegaban de fuera, el estereotipo de la bicicleta erotizada arribó a la Península dotado de un fuerte acento extranjero (Zubiaurre 2014: 263). En *Crimen*, Lucinda la Niña ciclista será, precisamente, un signo de transformación de las islas a través de la llegada de una nueva sensibilidad hacia la belleza convulsiva:

No tiene que ver con «Nikes» [de Samotracia] ni con «Primaveras» [de Boticelli]. Lucinda es, únicamente, Lucinda. La Niña ciclista. La ganadora de todos los combates ciclísticos. La primera filmadora de la verdadera película de las Islas Canarias. La que mis manos nigrománticas saludan hoy (Espinosa 2018: 2016).

Crimen es un libro que dialoga con toda esa producción erótica subterránea, pero ampliamente difundida, que ponía nerviosos a muchos grupos sociales. La prueba está en que, en el prólogo, el narrador disfraza a María Ana de «Miss Equis [...] para desnudarla de algún modo de su andalucismo moreno» (Espinosa 2018: 12). En la cultura erótica visual y popular, las mujeres modernas convivían con las majas y las gitanas de la vieja estampa; revistas como *Muchas gracias* mostraban a esas mujeres de cabello y ojos negros para promover un sexo patriótico, donde abun-

⁷ Incluso entre los intelectuales más progresistas se podía encontrar un recelo hacia la costumbre de utilizar atuendos propios del sexo opuesto, puesto que se le atribuía un efecto perjudicial en el desarrollo «natural» de la sexualidad (Zubiaurre 2014: 278).



daban las mantillas (Zubiaurre 2014: 296). De ahí que la pornografía visual persiguiera «el objetivo doble y contradictorio de modernizar y europeizar a la “castiza”, y de hispanizar –a fuerza de volverla reaccionaria y sexualmente conservadora– a la “moderna”» (Zubiaurre 2014: 295).

Con todo, la Comisión Depuradora de Instrucción Pública, dado el estado del campo cultural en la época, no tuvo difícil su tarea en lo que a Espinosa se refiere. La Asociación Católica de Padres de Familia incluso afirmará que *Crimen* es una novela «completamente naturalista e inmoral» (*apud* Pérez Corrales 2018: 330), confundiendo géneros a partir de los prejuicios generalizados hacia el erotismo.

La transgresión de Espinosa resultó tanto más insultante, creo, debido a la actitud desafiante hacia la sociedad que caracterizaba a menudo el *ethos* de sus discursos y que podríamos asociar con los románticos más libérrimos. El siglo XIX había tendido en el espacio público toda una nueva serie de preocupaciones en torno a la integración de los escritores en la sociedad, la utilidad de su oficio y el establecimiento de un código deontológico todavía por determinarse. A propósito de estas contradicciones y de sus relaciones con la moral había publicado un artículo, en el diario *ABC*, José María Salaverría. En ese texto de marzo de 1928, analiza brevemente el estatus del escritor genial a partir de dos casos ejemplares, para plantearse hasta qué punto las credenciales de novelista, poeta o artista eximen a los individuos de que sus actos contrarios a la moral vigente tengan consecuencias: el de Benvenuto Cellini, afamado orfebre renacentista y presunto asesino al que conceden un salvoconducto gracias al papa, que adoraba sus magníficas joyas, y el de Anatole France, retratado por su secretario Jean-Jacques Brousson, en *Anatole France en pantoufles* (1924) e *Itinéraire de Paris à Buenos-Ayre* (1927), como «verdadero canalla [...] bajamente libidinoso, ingrato, falso, avaro, desleal, mentiroso, plagiarío», para la indignación de sus admiradores (Salaverría 1928).

Los casos como el de Cellini, dice Salaverría, serán si no imposibles muy escasos en una sociedad moderna. Entre Cellini y France, se encuentran otros dos casos de genialidad provocativa y al margen de las normas, el de Byron y el de Espronceda –escritor, como ya apuntábamos, muy admirado por Espinosa–, que se le presentan como improbables, no solo porque entre los ricos ya no se ven aptitudes para la buena poesía, sino porque el escritor, «desposeído ya de melenas, barbas, chalinas y demás agregados peculiares, va entrando en el régimen social común, en las disciplinas corrientes [...] es un hombre a sueldo, a jornal o a destajo, no se le consentirá la postura de niño mimado» (1928). Pero ¿pueden realmente la genialidad y la honradez convivir? Esta es la pregunta que le asalta al considerar la «posición moral» de Anatole France:

Puesto que uno ha leído todos los libros y ha penetrado el secreto de todas las doctrinas y todas las civilizaciones; puesto que se conoce cuánto hay de contradicción y de fugacidad en las ideas que sobre el mal y el bien han mantenido los hombres a lo largo del tiempo, es inútil intentar construirse una moral firme; al hombre superior, según esto, le conviene extraer de la vida todo lo que ella puede dar, sin hacer caso de las arbitrarias restricciones que imponen el honor, la costumbre popular y el vulgo burgués (Salaverría 1928).



No parece que haya todavía una respuesta demasiado clara sobre las implicaciones de la profesionalización de la escritura como imposición de toda una nueva serie de normas al escritor, pero es desde luego una preocupación muy viva entre los intelectuales, y la conclusión a la que llega Salaverría es que, aunque al escritor genial se le haya bajado de su pedestal simbólico y se le haya despojado de sus privilegios aristocráticos, es un individuo que será vigilado:

¡Qué difícil hacer de él un proletario tranquilo! Porque sabe excesivamente bien que por su talento, de una singular agudeza [...] tiene en su pluma un aparato de la mayor precisión y al mismo tiempo de lo más peligroso, fino y sutil, terrible cuando quiere, o encantador de fieras y brutos (multitudes) cuando se lo propone (Salaverría 1928).

A Espinosa lo tachará burdamente de niño mimado, por el *épater le bourgeois* que destilaba *Crimen*, un anónimo comentarista de Índice Literario, que le hace un retrato ridículo y le adjudica el atrezo del poeta decimonónico, en un texto y una caricatura:

Escribe bien cuando se lo propone el Sr. Espinosa; pero lo que se propone no es eso [...]. Cuando el Sr. Espinosa trata de aterrar a las fuerzas vivas de la Gran Canaria con excesos de lenguaje, no hace cosa distinta que ponerse un frac azul o enfermar del pecho. Mírese Espinosa en este espejo que le ponemos delante y sea el primer asustado (*apud* Pérez Corrales, 2018: 308).

En esta misma reseña, se admite, sin embargo, que *Crimen* es un libro que demuestra el talento de Espinosa y su capacidad para producir una obra «verdadera» o, lo que es lo mismo, «legítima»:

Esas fantasías nos descubren a un escritor que sabe su oficio, y puede hacer de su ministerio o milicia cuanto se le antoje. ¿Qué prefiere, por ahora, irritar a sus paisanos con expresiones impronunciadas? Él es dueño de sí y hace de su capa un sayo [...]. Esas frases no levantan polvareda bastante para oscurecer a nuestros ojos las cualidades de escritor con que Espinosa cuenta para hacer obra verdadera (*apud* Pérez Corrales, 2018: 308).

En el poder de influencia que se le atribuye al escritor genial se encuentra también su revés, el temor a que utilice su talento para lograr objetivos opuestos a los grandes centros de poder político. Se trata de la vieja «propiedad penal» que ha señalado Foucault como una de las más antiguas funciones del autor en el texto y que surge con las instituciones especialmente diseñadas para perseguir y condenar a los autores (1984: 8). Llegado el estallido de la guerra civil, ¿suponía Espinosa, escritor genial, un peligro para la derecha sublevada? Lo cierto es que, en materia de política, «toda su posición al respecto está plagada de contradicciones y muestra una evidente debilidad ideológica» (Pérez Corrales 1986: 273). Pero el clima hostil que se había formado en torno a *Crimen* y la Exposición Surrealista, que Espinosa había ayudado a organizar, lo empujó a asumir públicamente una postura que no dejaba espacio para la ambigüedad, declarándose «unido» al «movimiento salvador



de España» (*apud* Pérez Corrales 2018: 325). No duda Pérez Corrales, al realizar una extensa revisión de testimonios y documentos de la época, que Espinosa podría haberse «adaptado inicialmente al nuevo régimen», pero que «de no haber mediado las circunstancias atroces que se dieron, no se hubiera adscrito nunca al falangismo» (2018: 326).

Sin embargo, su esfuerzo inicial por construirse una nueva imagen que lo mantuviera lejos del paredón resultó insuficiente, puesto que la etiqueta denigratoria de la pornografía seguía pesando sobre él, tal como se aprecia en el artículo que aparece en el periódico *Acción*, titulado «Ayer lo vi con la camisa azul»:

¿Puede alguien creer que se nos haya podido olvidar la sensación desagradable que nos produjo la lectura de aquellos párrafos llenos de vulgar sensualismo, de groserías inaguantables, repletos de los refinamientos más bajos, descubridores de instintos sensuales, perversos? (Giar, en Pérez Corrales 2018: 327).

Producir una obra pornográfica es una de las transgresiones reguladas durante siglos por la moral y, llegado el momento, también por las leyes, que ha resistido, incluso hasta el día de hoy, los cambios históricos, el empuje hacia cualquier tipo de emancipación social de la literatura y el arte o la mutación de los criterios de legitimación del autor, como lo sería, en un determinado contexto, la adhesión a una ideología política. Como afirma Marilyn Randall, «rarely, these days, is “literary” discourse (as apart from scientific or political discourse) granted the kind of potential power that causes its effects to pass from the symbolic to the realm of the “real” world. Pornography is a notable exception; plagiarism may be another» (Randall 2001: 25).

A partir de que Agustín Espinosa escapa de las posibles sanciones, que suponían su despido como docente y la imposibilidad de volver a ejercer su profesión, dejando en la más completa desprotección a su familia, escribe alrededor de 40 artículos para *Arriba España*, *Falange* y *Amanecer*. Algunos de ellos se publican sin firma, o con pseudónimos como Justo Erenas y Adanur (Izquierdo 2019: 109). Espinosa, al que le gustaba convertirse en personaje de sus artículos y que acostumbra firmar con nombre propio, a partir de 1936 empieza a recurrir al ocultamiento de la identidad. La escisión de su figura de autor se extiende también, por supuesto, a otros aspectos más complejos. Para Pérez Corrales:

Su variopinta, versátil obra anterior –modelo de desparpajo, genio, desafío y libertad– da paso a una obra monolítica y funérea. El escritor polémico hasta consigo mismo, como decía Elfidio Alonso, ya no escandaliza a nadie, sino que dice lo que el poder espera que se diga [...] en «Hermana Portugal» y artículos sucesivos es Falange quien lanza sus proclamas panfletarias a través de un Agustín Espinosa vampirizado (2018: 326).

Algunos estudiosos han querido, por el contrario, hallar una suerte de «continuidad ideológica» en toda la obra espinosiana. Gómez Gutiérrez encuentra coherencia en el nacionalismo, que identifica como uno de los *leitmotifs* de los posicionamientos públicos de Espinosa a través de la prensa, en su reincidente interés por





el mito de España y la retórica belicista, así como en la relación amistosa y afinidad intelectual con Ernesto Giménez Caballero, autor vanguardista cuya obra se caracteriza por la «tentativa de politizar la rabiosa contemporaneidad del movimiento (que para él concluirá en una adhesión absoluta y precursora al fascismo)» (Mainer en Moreno Caballud 2010: 430). Sin embargo, las posturas reaccionarias o revolucionarias son comunes no solo a Espinosa y a Giménez Caballero, sino a muchos de los autores que desarrollaron su actividad antes de 1936, es por esto por lo que, para Pérez Corrales, igualar los escritos falangistas con «su obra de los tiempos de libertad» conduce a una «confusión de valores» similar a la que ocurre respecto a las figuras de Dalí, Eluard o Aragon (2018: 330). Con todo, el punto de quiebre de la autoría antes y después de 1936 se le presenta, además de por criterios literarios⁸, por la vulneración de uno de los más antiguos axiomas de la literatura como oficio autónomo: el de la autoridad del sujeto de escritura, de ahí que se decante por que los textos falangistas se lean en una edición que los contextualice debidamente, tomando en cuenta que el origen de esos discursos es, en realidad, una maquinaria ideológica; alguno podría haber formado parte, por ejemplo, de la antología clásica de la materia, *Falange y literatura* (1971), de José Carlos Mainer (2018: 338).

La represión que sufrió Espinosa ha proyectado una sombra larguísima sobre su producción. Ha estado injustamente ausente no solo de libros como *Falange y literatura*, sino también de la historiografía dedicada al surrealismo en España, aun habiendo escrito la que probablemente sea su obra más representativa. En el estudio de Harvard que citamos aquí y que estudia el *ethos* surrealista en España no se le nombra ni una sola vez, por ejemplo. No nos consta, tampoco, que la crítica que se ha dedicado a recuperar la abundante producción erótica española de principios del xx se haya acercado a *Crimen*.

4. CONCLUSIONES

El *ethos* que construye Espinosa a final de los años veinte y principio de los treinta bebió de los aspectos más transgresores de la actitud romántica, de las autorrepresentaciones polemistas de las vanguardias y de la violencia, el humor y el sentido trágico del surrealismo. El más acentuado rasgo que podríamos asignarle sería la reivindicación de la libertad creativa. Así lo retrató con acierto, en 1935, Emeterio Gutiérrez; como un magnífico deportista que corre con seguridad «en un auto lanzado por las más rizadas pistas»; «El traje que Espinosa utiliza en estas correrías», dice, «ha sido confeccionado en los mejores talleres clásicos. No obstante,

⁸ Pérez Corrales define la obra de Espinosa posterior a 1936 como «de circunstancias que muy poco tiene que ver con su dinámico vanguardismo –aunque emane de ciertas lamentables ingenuidades futuristas y absolutamente nada con su conexión con el surrealismo–; esta obra de los años 36-38 rompe con evidencia la unidad que caracteriza al resto de su producción» (1986: 6).

su “daemonium” se agita en las más profundas simas del romanticismo» (Gutiérrez Albelo en Espinosa 2018: 281).

Al hacer apologías de la libertad creativa, Espinosa representaba una abolición, si bien estrictamente simbólica, de cualquier tipo de norma social frente a la supremacía de la literatura y esto lo convirtió a todas luces en un escritor peligroso a los ojos de los lectores más conservadores. Que un escritor de su calibre se atreviera a publicar una obra de erotismo desbordante como *Crimen* proporcionó los ingredientes perfectos para su emboscada y posterior juicio público. Dada su prominencia en el campo cultural de Canarias, su reconocido talento y su condición de funcionario público, no es extraño que el magisterio español persiguiera robarse, recuperando las palabras de Salaverría, su «instrumento para encantar fieras», el cual pusieron al servicio del falangismo.

Las transformaciones culturales y las maneras en las que estas se representan comportan diferentes significados y acarrear efectos igual de variados para las personas, según las posiciones o identidades sociales que asuman, y en el caso de Espinosa el más sangrante sigue siendo la oscuridad que todavía rodea, en el contexto español y europeo, su importante contribución al surrealismo.

RECIBIDO: septiembre de 2020; ACEPTADO: noviembre de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- AMOSSY, Ruth (2014): «La doble naturaleza de la imagen de autor», en Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Medellín: Universidad de Antioquia, 67-83.
- BERESMEYER, Ingo; Gert BUELENS y Marysa DEMOOR (2016): «La autoría como performance cultural: nuevas perspectivas en estudios autoriales», en Aina Pérez y Meri Torras, *Los papeles del autor*, Madrid: Arco Libros, 205-242.
- CASTELLS MOLINA, Isabel (2019): «Crimen, un sueño en libertad», en Daniel Bernal Suárez (coord.), *Agustín Espinosa. Sueños adversos*, Canarias: Gobierno de Canarias, 12-13.
- BONET, Juan Manuel (2011): «Óscar Domínguez y *Gaceta de Arte*. Fichas sobre tres cubiertas de “Óscar X”», en Isidro Hernández Gutiérrez (comis.) y Maite Martín (coord.), *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, Santa Cruz de Tenerife: TEA Tenerife Espacio de las Artes, 97-116.
- DURAND, Pascal (2014): «Hombre de letras, escritor, autor. Declinación social de una función simbólica», en Juan Zapata, *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Medellín: Universidad de Antioquia, 115-128.
- ESPINOSA, Agustín (1980): *Textos (1927-1936)*, Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura.
- DUROZOI, Gérard (2011): «*Le grand ordinaire*. Elogio de una complicidad», en Isidro Hernández Gutiérrez (comis.) y Maite Martín (coord.), *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, Santa Cruz de Tenerife: TEA Tenerife Espacio de las Artes, 289-322.
- ESPINOSA, Agustín (1986): «Textos inéditos», en José Miguel Pérez Corrales, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, Las Palmas: Cabildo Insular de Tenerife, 651-736.
- ESPINOSA, Agustín (2018): *Crimen. Textos 1934-1936*, edición de José Miguel Pérez Corrales, Santa Cruz de Tenerife: Insoladas.
- FOUCAULT, Michel (1984): «¿Qué es un autor?», *Dialéctica*, n.º 16, 4-18.
- GÓMEZ GUTIÉRREZ, Beatriz (2008): *Les mythes et leurs métamorphoses dans l'œuvre d'Agustín Espinosa (1897-1939)*, Marie-Claire Zimmermann (dir.), París: Sorbonne Université.
- HAVARD, Robert (2001): *The Crucified Mind. Rafael Alberti and the Surrealist Ethos in Spain*, Londres: Tamesis.
- IZQUIERDO, Eliseo (2019): *Encubrimientos de la identidad: seudónimos y otros escondrijos en la literatura, el periodismo y las artes en Canarias*, San Cristóbal de La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- JONES, Daffyd W. (2019): *The fictions of Arthur Cravan. Poetry, boxing and revolution*, Manchester: Manchester University Press.
- LETAILLIEUR, François (2011): «Óscar Domínguez y las ediciones de Guy Lévis Mano», en Isidro Hernández Gutiérrez (comis.) y Maite Martín (coord.), *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, Santa Cruz de Tenerife: TEA Tenerife Espacio de las Artes, 137-166.
- MEIZOZ, Jérôme (2004): «“Postures” d’auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq)», URL: <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>.
- MEIZOZ, Jérôme (2013): «Escribir es entrar en escena: la literatura en persona», en *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, vol. 42, 253-269.



- MORENO CABALLUD, Luis (2010): «Las relaciones interartísticas de vanguardia ante lo político. Un estudio sobre “La Gaceta Literaria” (1927-1932)», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 34, n.º 3, 429-449.
- PÉREZ CORRALES, Miguel (1986): *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, tomos I y II, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PÉREZ CORRALES, Miguel (2018): «Agustín Espinosa, desde 1936», en José Miguel Pérez Corrales (ed.), *Agustín Espinosa, Crimen. Textos 1934-1936*, Santa Cruz de Tenerife: Insoladas, 325-346.
- RANDALL, Marilyn (2001): *Pragmatic Plagiarism. Authorship, Profit and Power*, Toronto: University of Toronto Press.
- ROBLES, Juan de (2015): *El culto sevillano*, Enrique Suárez Figaredo (ed.), *Lemir*, n.º 19, 637-822.
- SALAVERRÍA, José María (1928): «La moral del literato», *ABC*, 17 de marzo.
- TORRES VILLARROEL, Diego (1966): *Visiones y visitas de Torres con Don Francisco de Quevedo por la Corte*, Russell P. Sebold (ed.), Madrid: Espasa Calpe.
- ZUBIAURRE, Maite (2014): *Culturas del erotismo en España 1898-1939*, Madrid: Cátedra.



EL PAISAJE INSULAR EN LA VANGUARDIA: LA CREACIÓN DEL MITO ATLÁNTICO

Vanessa Rosa Serafín
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Este trabajo se centra en el cambio de paradigma que supone la vanguardia canaria, capitaneada por la generación de la revista *La Rosa de los Vientos*, en cuanto a la representación del paisaje se refiere. En la plástica, son los artistas de la Escuela Luján Pérez los que inician esta nueva modernidad. Nos situamos en los últimos años de la década de los veinte y la primera mitad de la década de 1930, una de las épocas más florecientes de la cultura en las islas. El paisaje insular es descubierto con una mirada moderna, lo que supone la creación de un nuevo regionalismo, que deja de lado el paisaje del norte y se interesa por la aridez y la falta de color propias de las zonas del sur de la isla, que alcanzan una dimensión espiritual a través de elementos geométricos como el cardón o la pitera. Se trata, en fin, de un paisaje esencial, tal y como lo expresa Pedro García Cabrera en *El hombre en función del paisaje*.

PALABRAS CLAVE: paisaje insular, vanguardia, literatura, artes plásticas.

THE CANARY LANDSCAPE IN THE AVANT-GARDE: THE CREATION OF THE ATLANTIC MYTH

ABSTRACT

This work focuses on the change of paradigm that the Canarian avant-garde involved, led by the generation of the magazine *Rosa de los Vientos*, in relation to the representation of the landscapes. On the visual arts, the artists from the «Escuela Luján Pérez» began this new modernity. We situate ourselves during the last years of the twenties and the first half of the thirties, one of the most flourishing cultural times in the Canary Islands. The island landscape is observed with new eyes, what involves the creation of a new regionalism that puts aside the northern landscape and focuses the attention on the dryness and lack of colour of the south of the island, which reaches the spiritual dimension through the geometrical elements like the “cardon” or “pitera”. This is, in brief, an essential landscape, as it is expressed by Pedro García Cabrera in *El hombre en función del paisaje*.

KEYWORDS: island landscape, avant-garde, literature, visual arts.



Agustín Espinosa en *Lancelot, 28°-7°* [*Guía integral de una isla atlántica*], texto escrito en 1928 y publicado en Madrid en 1929, proclama que «una tierra sin tradición fuerte, sin atmósfera poética, sufre la amenaza de un difumino total» (Espinosa 2019: 16). El texto de Espinosa supone la reinención del paisaje de la isla en clave poética y vanguardista. Juan Manuel Trujillo en su texto *Siete islas en busca de autor*, publicado en el *Diario de Las Palmas* el 3 de marzo de 1934, menciona que las islas se encuentran en busca de un poeta que las represente. Antonio de Viana es el autor propuesto, «el poeta a partir del cual las islas comienzan a tener realidad poética, verdadera y única realidad. Pero las islas siguen buscando autor» (Trujillo 1979: 31). Agustín Espinosa escribe *Lancelot, 28°-7°* por la circunstancia personal de trasladarse a Lanzarote para dirigir el Instituto de Segunda Enseñanza de Arrecife. También Unamuno, por otra causa, la del destierro, se encontró en la isla de Fuerteventura en 1924 y describió en sus ensayos, como *Una isla y un estilo*, una isla de paisaje desnudo que se alejaba del pintoresquismo y los tópicos costumbristas.

El poeta Alonso Quesada había cantado años antes las tierras desérticas de Gran Canaria en el *Lino de los sueños* (1915), de donde surgen los conocidos versos: «Tierras de Gran Canaria, sin colores, / ¡secas!, en mi niñez tan luminosas» (Quesada 1988: 54). En palabras de Ramón Fera: «El prólogo de Unamuno al libro *El lino de los sueños*, de Quesada, seudónimo de Rafael Romero, nos ha revelado tres cosas, con una lógica en sí y una interpretación crítica. Son: el mito isleño, el poeta dramático que es Quesada, más que poeta lírico. Y también añadimos la facundia creacionista, suscitadora, de Unamuno. [...] Su mejor poesía es aquella que tiene un contenido pujante, seco, escueto –el límite le viene de fuera– sobre el paisaje de la montaña desnuda, y suscita un contenido –interno y externo– de limpia resolución poética» (Fera 1936: 47-48).

Esa búsqueda del mito isleño o del mito atlántico es propia de los creadores de esta nueva generación. En palabras de Miguel Martínón:

Durante años, y contra un medio hostil, los jóvenes vanguardistas canarios tuvieron que definir su posición frente a todas las diversas formas de la herencia naturalista del siglo XIX: tipismo, costumbrismo, localismo, realismo más o menos ramplón, etc. [...] La creación de aquel «mito atlántico» sólo podía hacerse desde unos presupuestos estéticos consciente y radicalmente modernos. Y digamos, por último, que los vanguardistas canarios vivieron la conciencia de un hecho histórico diferencial: la conciencia de una tradición insular propia (Martínón 1990: 16-17).

En revistas como *La Rosa de los Vientos* (1927-1928), *Cartones* (1930) y *Gaceta de arte* (1932-1936), así como en periódicos como *La Tarde*, se publican los escritos de esta nueva modernidad. Los autores clave en este sentido son Agustín Espinosa con *Lancelot, 28°-7°* (1929); Pedro García Cabrera con *El hombre en función del paisaje*; Andrés de Lorenzo-Cáceres con numerosos textos, entre ellos *Las Canarias de Lope*, *El poeta y San Marcos*, *Isla de Promisión*; y Emeterio Gutiérrez Albelo especialmente con el texto *Kodak superficial. Estampas de sur de Tenerife* (1935).

En el «Primer manifiesto de la Rosa de los Vientos», publicado en *La Prensa* el 1 de febrero de 1928, el grupo formado por Agustín Espinosa, Juan Manuel Trujillo y Ernesto Pestana se proclama a favor del «Universalismo sobre Regiona-



lismo»: «En nuestras macetas ya no crecerán las rosas campesinas, regionales. En nuestras macetas crecerán las rosas de los vientos, oceánicas universales. Solamente».

El 19 de abril de 1929 se publica en *La Tarde* un texto de *La Nueva Literatura*, así es como se denomina a esta nueva generación. Hablan de universalismo y de una literatura desnuda y exacta, lo que supone un rechazo hacia todo lo típico. «Basta de exotismo a lo Tomás Morales. Basta de fiestas del romance a lo Ateneo de La Laguna [...]. Basta de enredaderas rojas sobre muros blancos y de patios típicos y de todo lo TÍPICO» (1929: 7).

Especialmente fructífero en este sentido es el año 1930. Se publica *El hombre en función del paisaje*, de Pedro García Cabrera; tiene lugar la Exposición de la Escuela Luján Pérez en Santa Cruz de Tenerife, así como la lectura de la conferencia *Conversación sobre motivos regionales*, de Andrés de Lorenzo-Cáceres, en la Universidad de La Laguna, el 5 de diciembre, en la Asociación de Estudiantes Universitarios; publicada unos días más tarde como *Isla de promisión*. El mismo autor escribe *Tres postales de Tenerife* y *El poeta y San Marcos*. De 1930 es también el único número de la revista *Cartones*. Hay que destacar asimismo que en este momento ya se había creado *La Rosa de los Vientos* (1927-1929), conformada por Valbuena Prat, Agustín Espinosa, Juan Manuel Trujillo, Pestana Nóbrega junto a los poetas del mar de la isla de Gran Canaria, como diría Ramón Feria. Ya han aparecido asimismo los primeros libros de esta generación: *Líquenes*, de Pedro García Cabrera (1928); *Lancelot, 28°-7°* (1929), de Agustín Espinosa, o *Campanario de la primavera*, de Emeterio Gutiérrez Albelo (1930).

En el ámbito de la plástica, esta renovación generacional en el modo de acercarse al paisaje insular, que coincide con la de los poetas y ensayistas, viene de la mano de la Escuela Luján Pérez, fundada en Las Palmas de Gran Canaria por Domingo Doreste en 1918. Se encuentran en ella los pintores Felo Monzón, Santiago Santana, Jorge Oramas, entre otros. Escultores como Plácido Fleitas, Juan Jaén Díaz, Gregorio López, Abraham Cárdenes. La escuela se concibe como un laboratorio donde prima la libertad. Los jóvenes artistas de la escuela toman como manual el libro de Franz Roh *Realismo mágico. Post expresionismo*, publicado por la *Revista de Occidente* en 1927, texto que marcará las creaciones de esta generación.

Destaca entre sus representaciones la presencia del cactus, elemento esencial y símbolo de la modernidad por la simpleza de su geometría. Encontramos asimismo numerosos textos que reflejan esta idea, como la conferencia de Pedro García Cabrera titulada «Paisaje de isla»; *Transparencias fugadas*, de Pedro García Cabrera, o «La función de la planta en el paisaje», texto publicado en la revista *Gaceta de Arte*. Los pintores de la escuela, en la isla de Gran Canaria, centran su atención «al interior y sur de la isla y a los barrios circundantes de la propia capital, en un intento de escapar de las adocenadas y estereotipadas concepciones del paisaje en épocas anteriores y, sobre todo, por su interés en rescatar unas auténticas señas de identidad insulares» (Hernández 2005: 56).

Los artistas de la escuela son los primeros en representar esa nueva visión del paisaje insular, un paisaje abstracto, esencial, lejos del tipismo del paisaje tradicional. Es importante destacar que la primera exposición colectiva de la Escuela Luján Pérez tiene lugar en Las Palmas de Gran Canaria durante diciembre de 1929 y enero de 1930.



En mayo de 1930 se celebra en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife la exposición de la Escuela Luján Pérez. Itinera a continuación hacia el salón de actos del Ayuntamiento de La Orotava. Tanto como la exposición, son importantes los textos que surgen con motivo de la misma. En la inauguración en Santa Cruz de Tenerife leyó Ernesto Pestana Nóbrega su conferencia *En la exposición de la Escuela Luján Pérez*. Pedro García Cabrera leerá un mes después su conocido texto *El hombre en función del paisaje* y en la inauguración de La Orotava Eduardo Westerdahl propone su *Exposición de las obras de la Escuela Luján Pérez*. Los tres textos dan cuenta de este nuevo cambio de rumbo con respecto al paisaje. En palabras de Miguel Martínón: «La atención al paisaje insular, a la flora autóctona, a los tipos humanos canarios y al arte prehispánico, junto con una clara voluntad innovadora, cristalizaron en una propuesta plástica de indudable interés» (Martínón 1987: 33).

En el texto *En la Exposición de la Escuela Luján Pérez*, de Ernesto Pestana Nóbrega, publicado en *Gaceta de Tenerife* el 10 de mayo de 1930, este celebra el nuevo regionalismo de los artistas de la Escuela Luján Pérez, que vincula al primitivismo, y menciona como predecesores en el campo de la literatura a la joven generación de *La Rosa de los Vientos*, especialmente a Espinosa con su romancero y con «el descubrimiento literario de una isla: Lanzarote», en *Lancelot*, 28^o-7^o.

He aquí en lo que ha venido consistiendo nuestro regionalismo: Literariamente los temas empleados eran los temas de menor consistencia regional, temas que por no ser esencialmente canarios tenían que vestirse con los trajes de nuestros campesinos. [...] Hasta que un día una revista juvenil de Tenerife –La Rosa de los Vientos– lanza el primer grito contra todo esto. Agustín Espinosa, verdadero iniciador de una nueva cultura de las islas, se adentra en ellas en busca del Romancero de Canarias y da el primer paso hacia la conquista de nuestro verdadero regionalismo (Pestana Nóbrega 1930: 1).

La importancia radica en que las propuestas plásticas de la escuela conectan directamente con los escritores de esta nueva modernidad, representados en las revistas *La Rosa de los Vientos* y *Cartones*, en aras de la representación de un paisaje alejado del costumbrismo decimonónico.

Ramón Feria destaca de Santiago Santana un «sentido primitivista dramático», de Felo Monzón las montañas que dominan sus obras y especialmente la presencia de las figuras humanas en primer plano «como proyectadas por ese paisaje contrito y como un producto vital de él» (Feria 1936: 70). Mientras que de Jorge Oramas «la más fina objetivación del paisaje insular. Colorido delicado a base de colores puros y esas composiciones dibujadas acusando las formas por una detención dichosa: la limpidez del volumen» (Feria 1936: 72).

Otro episodio de gran relevancia es la publicación del único ejemplar de la revista *Cartones* en el año 1930. La edición se dedica por completo a la mirada hacia este paisaje nuevo, a la renovación de la creación. Pedro García Cabrera publica el poema «Pitera», Carmen Jiménez el titulado «Montañas», y Domingo López Torres «Olas», con sus conocidos versos de *Diario de un sol de verano* (1929), poemario de juventud, canto al mar, a la playa, a los muchachos, a la luz del sol del verano. «Cuando la ola se marcha / ¡ay! Que me arrastra y me lleva. / Ola, ¿te quieres estar



quieta? / Y me dejas en la boca / lágrimas de agua perdida. / Cuando pasas de ti a mí / ¡ay! Que te quedas sin ti, / sola, de sal, en la arena» (1987: 32). Óscar Pestana escribe el texto *Pitera y tunera*, donde asimila la forma de la pitera como planta de guerra, gótica «como símbolo de nuestra agresividad»; frente a la pitera, la tunera, como planta romántica. Como ocurre en *Lancelot*, hay una mirada poética y de creación de un mito atlántico. «Junto a las aristas de agua –dominios de la isla– la tunera –flor heroica que duerme– clava su línea, extraña en las decoraciones insulares. Sus dorsos recortados, piensan su encadenamiento sobre las mejillas innumerables de la isla» (1930: 2). Los tres dibujos que se publican en la revista tienen el mismo sentido. Se trata de dibujos de un paisaje esquemático y esencial. En *Mantilla y pita*, de Felo Monzón, la mantilla de la mujer, geométrica, se asimila con el perfil de la pitera. El de Juan Ismael, titulado *Una de la tarde*, hace referencia a un paisaje marino igualmente simplificado donde la espuma de las olas se confunde con el movimiento de las nubes. Por último, el dibujo de Santiago Santana con la isla de Tenerife y el drago irrumpen en la totalidad del plano.

Juan Ismael es artista y poeta, por lo que en su figura se aúna esa comunión entre las artes que se aprecia en esta época de vanguardia. Nacido en Fuerteventura, asistió a la Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife y asimismo fue alumno de la Escuela Luján Pérez. A mediados de los años treinta se adhiere al grupo surrealista. La relevancia del paisaje insular comienza en su serie *Gráficos marinos* (1928) con influencias del pintor modernista Néstor Martín-Fernández de la Torre y el *Fragmento de poema marino-gráfico* de 1930, así como las pinturas que realiza en Madrid entre 1931 y 1933. De estos momentos son también sus primeros poemas, que permanecerán inéditos y solo serán recogidos póstumamente bajo el título de *Amor verano amor*.

Destaca Rafael-José Díaz el entorno de estos primeros poemas, coincidentes con sus dibujos de *Gráficos marinos*:

... no menos importante es la presencia de un determinado espacio físico de las Islas: el sur de Tenerife. [...] Los poemas de este libro inicial se abren también a los espacios del interior de la isla, que aparecen en pinturas de esos mismos años: casas solitarias en medio de páramos, senderos de tierra, áridas montañas, piteras, chumberas o tabaibas como únicas formas de vegetación. Las recomendaciones de los profesores de la Escuela Luján Pérez: interés por la naturaleza de las Islas, mirada selectiva, ingreso en el espíritu de la modernidad, búsqueda y universalización de las esencias de lo insular, confluyen en Juan Ismael con los postulados poéticos del neopopularismo en el que cabría inscribir sus poemas de *Amor verano amor* (Díaz 1999: 140).

Su texto *Indagación de las islas*, escrito en el periodo madrileño, se publica originariamente en *Diario de Las Palmas* el 12 de marzo de 1934. Trata en el texto el paisaje árido del sur, del mar, de la palmera:

Yo empecé a ver Canarias y a saber cómo era su paisaje, cuando comencé a recordarla. Los cuadros que he pintado aquí –todos dijeron que eran muy isleños– los hice de memoria.



Creo que lo más puro y genuino de las Islas está en el sur de Tenerife. La tierra es seca y la montaña pelada, los árboles son chatos y el mar es un detalle indispensable siempre, porque actúa siempre pegado al cielo y a la tierra (Ismael 1998: 72).

Pintar con la memoria para transmitir no la realidad como tal sino el ámbito místico de la misma es la idea que menciona Franz Roh en *Realismo mágico*, obra que determina las creaciones de la generación de la Escuela Luján Pérez. En el capítulo titulado «La proximidad del objeto, como creación espiritual» afirma el autor que

la pintura siente ahora –por así decir– la realidad del objeto y del espacio, no como una copia de la naturaleza, sino como una segunda creación [...]. Realizar no es retratar, copiar, sino –rigorosamente– «edificar», «construir» los objetos que, en definitiva, se encuentran en la naturaleza en esa tan distinta forma primordial. [...] Trátese, en el nuevo arte, de representar ante nuestros ojos, de manera intuitiva, «el rostro, la figura interior del mundo exterior existente». [...] Solo cuando de dentro a afuera llega a su término el proceso de realización, pueden lanzarse nuevas miradas sobre la realidad; la cual, por tanto, es, cuando más, asumida en trozos, pero nunca imitada en su conjunto (Roh 1927: 48-51).

Volviendo al texto de Juan Ismael, menciona la relevancia de la molineta como elemento paisajístico:

En los paisajes secos y amplios tiene una gran importancia la molineta. Está allí como si hubiera crecido como un árbol –se parece a la palmera– y ya es igual a una casa, al palo del teléfono, a la piedra del barranco. Al verode. La molineta es una miniatura de la Torre Eiffel, con una rosa salada en su vértice, de cincuenta aspas, que revuelven el cielo, el mar y la tierra. [...] La palmera africana, desde que vino la molineta de hierro ágil, se ha quedado muy triste, y ya toda su ambición es alcanzar el cielo, y señalar con sus brazos –antes que lo perciba el timón de la molineta– de dónde sopla el viento (Ismael 1998: 72).

Este fragmento remite al «Elogio de la palmera con viento», de Agustín Espinosa en *Lancelot*, 28°-7°, una palmera heroica, recelosa de los molinos, los girasoles y todo objeto giratorio, antes de conocer el viento de Lanzarote:

Y por eso llegaste a Lanzarote, isla de viento perenne: isla de alisios. Plantaste en ella tu tienda de campaña. Y ahora has superado a todas tus envidias antiguas: a los molinos de viento y a los girasoles; a las ruletas y a los tiovivos; a los astros con sistema; a los viajes de circunvalación; a las hélices; a los discos de gramófono; a las ruedas azules de las fábricas. Eres ya la primera entre todas las cosas que han aprendido el arte de la voltereta alrededor de un punto absoluto. Ahora eres tú –palmera con viento de Lanzarote– la envidiada. Por tu color alegre. Por tu honestidad. Por tu amateurismo significado (Espinosa 2019: 49).

Sobre el cactus como elemento esencial, encontramos varios textos en la revista *Gaceta de arte*: en el número 8, de septiembre de 1932, el manifiesto *Función de la planta en el paisaje*, y en el n.º 16, de junio de 1933, un artículo sobre los cardones de Felo Monzón. En este tercer manifiesto se preocupan del cactus como



planta símbolo de nuestro paisaje racionalista y atacan a lo tópico y al turismo, «al regionalismo sin sentido». Lo interesante es que se trata de un ejemplo de que esta creación insular no aparece solo en su condición poética, sino que la revista, como espejo de la modernidad del momento, se preocupa en este ejemplo concreto por el urbanismo. Se acompaña esta página con una fotografía de un cactus de la colección de Anselmo Benítez y del dibujo de Santiago Santana con dragos y la isla de Tenerife que aparece en la revista *Cartones*.

g.a. proclama de nuevo la alta cotización estética que alcanzan en el mundo moderno plantas como cactus, agaves etc., y que, salvo colecciones particulares, han venido siendo despreciadas por todos los organismos encargados de cuidar la decoración ciudadana.

g.a. sostiene la necesidad de realizar esas plantaciones de parcelar lugares y tender a la expresión auténtica de las islas dentro de los principios racionalistas universales, como planta de nuestro paisaje: el cactus (1932: 4).

En el n.º 16 de *Gaceta de arte* José Mateo Díaz escribe el texto «El pintor Monzón», sobre los cardones de Felo Monzón. Tras conocer al pintor en la exposición de la Escuela Luján Pérez, dedica su texto a las creaciones de cardones que parecen ser la obsesión del artista. Describe perfectamente el autor la aridez del paisaje y su dureza. La impresión que le producen estos dibujos, y el aislamiento:

... aspereza, sequedad, aridez, resequedad es soledad, aislamiento, pesadumbre, en esta pintura es por eso evitado todo lo que tenemos de Europa, de blando; y recalado todo lo que tenemos de África, de duro, en esto ha llegado Rafael Monzón hasta la exageración, evitado también en sus dibujos, el mar, que tanta importancia tiene para nuestra vida canaria, pues que la suaviza y lubrica de los rozamientos ardientes y quemantes del aislamiento [...] (1933: 4).

El hombre en función del paisaje, de Pedro García Cabrera, es uno de los textos más relevantes para entender los nuevos preceptos de la vanguardia con respecto al paisaje. Se publica en el diario *La Tarde* los días 16, 17, 19 y 20 de mayo de 1930. Es asimismo uno de los más conocidos, en contraposición por ejemplo a *Kodak superficial*, de Emeterio Gutiérrez Abelo. El concepto clave es la idea de que es el medio, es decir, el paisaje, el que determina el modo de ser del hombre que lo habita. Para los habitantes de las islas es el mar, el océano que nos rodea uno de los elementos esenciales. Nos dirige asimismo hacia los preceptos de la Escuela Luján Pérez, hacia el acercamiento a los barrancos, las piteras, los dragos. Explica que en la tradición insular se ha atendido especialmente al paisaje verde del norte de Tenerife, no al del sur, que es el que se reivindica en este periodo por su simplicidad, aridez, falta de colores, y por tanto su signo espiritual y metafísico.

La isla de Tenerife tiene una gran variedad del paisaje. Una completa escala desde lo árido a lo exuberante. Pero es que a la literatura sólo se ha llevado el paisaje del Norte. El valle de La Orotava –monotonía de lo verde– y demás rincones pintorescos. [...] Las montañas desnudas, arias, barrocas, no han sido comprendidas aquí. Los campos resecos, tampoco. [...] En Gran Canaria hay un predominio del paisaje



seco, sahárico. Paisaje de piel y entraña ascética. Sedientos y atormentados por los rayos inquisidores de soles indomables (García Cabrera 2004: 137).

Sobre el paisaje integral, ese que proclama Agustín Espinosa en *Lancelot* con la isla de Lanzarote como construcción de una isla mítica, explica García Cabrera:

... al siglo XIX tinerfeño le ha faltado la mirada integral para nuestro paisaje. Por tanto ¿a qué discutirme el tema aislamiento no tocado en cien años largos? Lo repetiré nuevamente. En este sentido, la actual generación que despierta no tiene nada que aprender de la anterior (García Cabrera 2004: 139).

Toda la obra de Pedro García Cabrera está marcada por la visión del paisaje, especialmente por el mar. «Y lo más canario de Canarias es su mar. Un mar distinto a todos los mares. Un mar que –como dice Ramón Gómez de la Serna– no nos aísla, porque es una prolongación del paisaje» (Ismael 1998: 72). Desde su primer poemario, *Líquenes* (1928), aparecen en sus textos aires de vanguardia junto a un carácter lúdico. Unos años más tarde, en el poemario *Transparencias fugadas* (1934) encontramos las «piteras», los «barrancos», los «mares sin adioses». En palabras de Nilo Palenzuela: «Paisaje y fundación, naturaleza y cosmos, insularismo y alteridad, son motivos que no va a abandonar a lo largo de su dilatada trayectoria, incluso en los poemas obsesivos que escribe al final de su vida, en *La mar, tocayo mío* o en *Llebadme con vosotros*» (Palenzuela 2005: 34).

Andrés de Lorenzo-Cáceres, nacido en La Orotava (Tenerife) en 1912, es el más joven de la generación de la vanguardia en las islas. Sus colaboraciones en periódicos de las islas comienzan cuando tiene dieciséis años.

Isla de promisión, de Lorenzo-Cáceres, es un texto clave para leer *Kodak superficial*, de Gutiérrez Albelo. Se trató de una conferencia dictada en la Universidad de La Laguna en 1930, que luego se publica en forma de cuaderno en 1932. Lorenzo-Cáceres menciona la muy citada anécdota entre el autor y Emeterio, su amigo, cuando regresaban de la playa de San Marcos.

Recuerdo una conversación mía con el poeta Gutiérrez Albelo, de regreso de la playa de San Marcos, pulida como una concha de cristal terminada de plata, en la que refiriéndose a un racimo de plátanos que caía sobre el camino, me decía: «Antes no me hubiese llamado la atención la presencia de este racimo. Ha sido justamente una talla de la escuela canaria Luján Pérez, la que ha puesto en mí esta comprensión hacia la constitución robusta y equilibrada, de un verde húmedo y alegre». [...] Sembradoras de alusiones deberían ser los prosistas y poetas de la novísima generación, dejando su alma impresa aquí y acullá, en esta y aquella cosa (Lorenzo-Cáceres 1987: 30).

Isla de promisión trata asimismo el componente místico y espiritual del paisaje, así como el rechazo a lo regional, que encuentra siempre falsificado por la asimilación reiterada de la isla de Tenerife con el Teide, como si fueran una misma cosa.

La vanguardia hunde sus raíces no en el romanticismo o modernismo, sino en los autores del siglo de oro en Canarias. De la misma forma que Espinosa estudia



la tradición oral del romancero y lee su tesis sobre José Clavijo y Fajardo, también Andrés de Lorenzo-Cáceres mira hacia Antonio de Viana y Cairasco:

Mar, cielo y montañas añiles fueron la patria de Antonio de Viana y Bartolomé Cairasco, creadores de la escuela poética canaria del siglo de oro; aquél, en la isla de Tenerife; éste, en la de Gran Canaria. El árbol de nuestra regionalidad literaria tiene sus raíces en estos dos poetas: prendidas las unas en tierra firme, en nuestras montañas y volcanes; ancladas, las otras, en el océano, empapadas de hondas dimensiones y nutridas de aguas libres y salvajes (Lorenzo-Cáceres 1990: 29).

Gutiérrez Albelo escribe sobre *Isla de promisión* su texto «Telegramas de urgencia sobre “Isla de promisión”», publicado en *La Tarde* el 30 de noviembre de 1930. Destaca Emeterio esa relación clara con el contexto de la vanguardia acerca de un paisaje nuevo, esencial: «Quedó la isla, fija allí. Sin burladores espejismos. Sin brumas tradicionales. Desnuda» (Lorenzo-Cáceres 1990: 46).

También sobre *Isla de promisión* escribe Agustín Espinosa: «Andrés de Lorenzo-Cáceres tiene una isla de promisión. Tiene una isla sobre la que sabe decir poéticas cosas exactas. Una isla abstracta, ideal, profética» (Lorenzo-Cáceres 1990: 15).

En otra conferencia, *Las Canarias de Lope*, Andrés de Lorenzo-Cáceres se lamenta de la confusión de Lope de Vega al imaginar Tenerife: «El paisaje monumental de rocas, los abruptos barrancos, los malpaíses, los bufaderos del mar en la costa, no son siquiera intuidos por Lope» (Lorenzo-Cáceres 1987: 41).

Tres postales de Tenerife es un texto corto de Andrés de Lorenzo-Cáceres publicado en la *Gaceta de Tenerife* el 2 de febrero de 1930, publicado asimismo el 5 de enero de 1930 en la revista *Atlántico* n.º 8. Las tres postales son «La montaña», «El puerto» y «La ciudad». Es significativa su alusión a la montaña y su descripción de la montaña de Tenerife, que califica de clásica, sin ornamentos. No se trata de la montaña asimilada tradicionalmente con el Teide, sino la montaña del sur de Tenerife, seca, desnuda, como la que describe Gutiérrez Albelo en *Kodak superficial*.

Poco después de la publicación de Pedro García Cabrera *El hombre en función del paisaje*, escribe Andrés de Lorenzo-Cáceres *Geometría del paisaje*. Destacamos la mención sobre los volcanes por su referencia a la metafísica del paisaje, que crean «un paisaje espiritualizado, verticalmente, lírico» (Lorenzo-Cáceres 1990: 12).

Agustín Espinosa, autor de la novela surrealista *Crimen* (1934), así como del poemario subversivo *Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar* (1930), entre muchos otros textos, escritor de signo fuertemente poético, ejemplo, junto con sus compañeros de generación, de una escritura de renovación y modernidad, publica *Lancelot, 28°-7°* en 1929. Afirma Ramón Fera que esta obra «es la primera interpretación contemporánea mítico-geográfica de la isla. Con este libro se rompe con todo el falso lirismo precedente, surgiendo una nueva valoración de los elementos físicos y psicológicos» (Fera 1936: 34).

La mirada de Espinosa sobre Lanzarote es la de un acercamiento a la isla a través de un prisma mítico y poético que convierte al autor en el creador de un nuevo territorio, asimilando los elementos naturales a los elementos míticos, de



ahí que surjan castillos y dragones donde en el paisaje hay volcanes y cuevas. Así se anticipa en la conocida cita de Paul Dermée que acompaña al texto: «Crear una obra que viva fuera de sí, de su propia vida, y que esté situada en un cielo especial, como una isla en el horizonte». El espíritu lúdico de la vanguardia que encontramos en *Lancelot*, 28°-7° es el que comparte con obras como *Líquenes* (1929), de Pedro García Cabrera; *Diario de un sol de Verano* (1929), de Domingo López Torres, o *Campanario de la primavera* (1930), de Gutiérrez Albelo.

Emeterio Gutiérrez Albelo es, como ya se ha mencionado, uno de los representantes de la vanguardia en las letras canarias, junto con otros compañeros de generación como Domingo López Torres, Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera. Nace en Icod el 20 de agosto de 1905. Conocido especialmente por sus poemarios *Romanticismo y cuenta nueva*, *Campanario de la primavera* y *Enigma del invitado*, un texto menos frecuentado pero clave en este contexto del paisaje insular es *Kodak superficial. Estampas del sur de Tenerife*.

El 31 de diciembre de 1929 Gutiérrez Albelo publica en *La Tarde* el texto «Voces sin taladro» sobre la playa de San Marcos, referencia común a *El poeta y San Marcos* de Lorenzo Pérez Cáceres y a *Isla de promisión*. En palabras de Francisco León, ya en este momento temprano «el jovencísimo Albelo trata de resituar su prosa y su visión del paisaje atendiendo a las novedosas posiciones estéticas e ideológicas que, sobre este paisaje, estaban definiendo los nuevos poetas canarios de La Rosa de los Vientos» (León 2005b: 62). Puede considerarse como un precedente directo de *Kodak superficial. Estampas del sur de Tenerife*, un encargo del director del periódico *La Tarde* y amigo de Gutiérrez Albelo, Víctor Zurita. Se publica en el citado periódico el 18 de abril de 1935.

Se trata de un texto que toma dos direcciones: por un lado, un recorrido, casi como un cuaderno de viaje, sobre los municipios del sur de la isla, desde Candalaria hasta Vilaflor, siguiendo los postulados de la nueva mirada hacia el paisaje de la generación de *La Rosa de los Vientos*, una visión nueva sobre los parajes áridos y sin colores del sur de Tenerife. Por otro lado, en esa carretera del sur, sinuosa, el lector se va topando con alusiones a sus compañeros de generación: Juan Ismael, Julio Antonio de la Rosa, Domingo López Torres, Agustín Espinosa.

La primera edición no aparecerá hasta 1988 cuando Andrés Sánchez Robayna lo incluya en su estudio sobre el autor, *Poemas surrealistas y otros textos dispersos (1929-1936)*, publicado por el Instituto de Estudios Canarios. La biblioteca municipal de Guía de Isora edita en 2002, coincidiendo con la celebración del día del libro, *Kodak superficial. Estampas del sur de Tenerife [4 fragmentos]* en una pequeña carpeta donde los textos se descubren en un formato desplegable, en alusión al rabo de lagarto herido que da comienzo al texto. Se recogen los fragmentos «Carretera del sur adelante...», «Guía de Isora...», «Intermezzo sobre el paisaje del sur» y «Montaña de Ana Batista». La siguiente edición la encontramos en el número 9 de la revista *Vulcane*, publicada en marzo de 2005, con un texto de Francisco León titulado *EGA, repórter amateur*, con motivo del primer centenario del nacimiento de Gutiérrez Albelo.

Cuando escribe *Kodak superficial*, Emeterio ya había publicado *Campanario de la primavera* (1930), *Romanticismo y cuenta nueva* (1933) y es de suponer que preparaba la publicación de *Enigma del invitado*, publicado en 1936, adentrán-



dose así ya de lleno en la tendencia surrealista. Sin embargo, la tradición de la que parte este texto hay que encontrarla a finales de la década de 1920 y, especialmente, en los primeros años de los treinta. Como ya hemos visto, se trata de uno de los momentos más relevantes no solo de la literatura sino de la plástica y especialmente de la colaboración entre los artistas.

La lectura de *Kodak superficial* nos remite a *Tres postales de Tenerife*, de Lorenzo-Cáceres, así como a *Lancelot, 28°-7°* en el sentido del descubrimiento, de la nueva lectura de la isla. Encontramos en el texto elementos como la dimensión metafísica del paisaje, el humor negro (más propio del surrealismo que de la primera vanguardia), la concepción del paisaje como mito, la referencia al cardón, elemento geométrico y esencial, así como la alusión al romancero del sur de Tenerife, empresa de gran importancia para la tradición oral de las islas, comenzada por Agustín Espinosa.

Si nos situamos, por tomar un ejemplo, en el fragmento titulado «Intermezzo del sur», se aprecia claramente su relación con Lorenzo-Cáceres y su texto *Tres postales de Tenerife*, pero también *Isla de promisión*, ejemplos de un paisaje predominantemente árido, con la montaña simple que se eleva, y los cardones; pero nos lleva asimismo hacia otras puertas, hacia otras referencias que conviven, como la alusión a Unamuno, o a Juan Ismael y sus pinturas del sur de Tenerife, a la vez que a Franz Roh y su concepto realismo mágico:

Su nota preponderante es la sequedad. Llanuras pardas, unamunescas, propias para el patinar de atormentadas fiebres amarillas. (De cuando en cuando, rompen la horizontalidad unas montañas que surgen violentamente del suelo, redondas o afiladas, plenas y rotundas, como enormes verdugones de la llanura). Hoscos parajes, volcánicas corrientes, profundos barrancos, desolados malpaíses... Hay extensiones de tipo casi desértico, en donde la única vegetación está representada por los curvados tubos de los cardones. (Con una estructuración tan sólida que nos trae la alusión pictórica del post-expresionismo alemán.) (Gutiérrez 1988: 49).

RECIBIDO: octubre de 2020; ACEPTADO: noviembre de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- CASTELLS, Isabel (1993): *Un «chaleco de fantasía» (1930-1936): La poesía de Emeterio Gutiérrez Albelo*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular.
- CASTRO MORALES, Federico (2001): «Enseñanzas artísticas y “vanguardia enraizada” en el universo atlántico: 1900-1930», en María Candelaria Hernández Rodríguez (ed.), *El indigenismo en diálogo: Canarias- América 1920-1950*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, La Laguna: Sala de Exposiciones Instituto de Canarias Cabrera Pinto, 85-105.
- CORREDOR-MATHEOS, José (2005): «Pedro García Cabrera: Poesía y Naturaleza», *Islas raíces: visiones insulares en la vanguardia de Canarias*, 51-61.
- DÍAZ, José Mateo (1933): «El pintor Monzón», *Gaceta de arte*, 16: 4. URL: <https://jable.ulpgc.es/1/8/2020>.
- DÍAZ, Rafael-José (1999): «Poesía y pintura en Juan Ismael», *Naciendo el hombre nuevo. Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*: 137-150. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/304708234.pdf>; 2/8/2020.
- ESPINOSA, Agustín (2019): *Lancelot, 28°-7°. Textos 1927-1929*, edición de José Miguel Pérez Corrales. Tenerife: Insoladas.
- FERIA, Ramón (1936): *Signos de arte y literatura*, Madrid: El Discreto.
- GARCÍA CABRERA, Pedro (2004): «El hombre en función del paisaje», *Cuadernos del Ateneo* 18: 131-140. URL: <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/cateneo/id/282>; 2/8/2020.
- GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio (2002): *Kodak superficial. Estampas del sur de Tenerife [Cuatro fragmentos]*, Guía de Isora: Biblioteca Municipal Ayuntamiento de Guía de Isora.
- GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio (1988): *Poemas surrealistas y otros textos dispersos (1929-1936)*, recopilación e introducción de Andrés Sánchez Robayna, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio (2007): *Poesía surrealista (1931-1936)*, edición de Isabel Castells, Santa Cruz de Tenerife: Idea-La Página.
- HERNÁNDEZ, María Concepción (2005): «Diálogo poesía-pintura», en [catálogo de la exposición] *Pedro García Cabrera, Emeterio Gutiérrez Albelo: Dos poetas en su centenario*, La Laguna: Universidad de La Laguna, 55-57.
- KRAWIETZ, Alejandro (1997): «La revista *Mensaje* (1945-1946): un acercamiento crítico», *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 42: 165-192. URL: <http://iecanvieravirtual.org/index.php/catalogo/item/estudios-canarios-anuario-del-iecan-no-42.html>; 2/8/2020.
- LEÓN, Francisco (2005a): «EGA, repórter amateur», *Vulcane* 9: 3.
- LEÓN, Francisco (2005b): «Gutiérrez Albelo: crear un nuevo paisaje», en [catálogo de la exposición] *Pedro García Cabrera, Emeterio Gutiérrez Albelo: Dos poetas en su centenario*, La Laguna: Universidad de la Laguna, 59-73.
- LÓPEZ TORRES, Domingo (1987): *Diario de un sol de verano*, edición, introducción y notas de Andrés Sánchez Robayna, La Laguna: Universidad de La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.
- LORENZO-CÁCERES, Andrés de (1930): «Tres postales de Tenerife», *La Gaceta de Tenerife* (2/2/1930): 1. URL: <https://h3.bbtk.ull.es/pandora/cgi-bin/Pandora.exe>; 2/8/2020.
- LORENZO-CÁCERES, Andrés de (1990a): *Isla de Promisión*, edición de Miguel Martínón, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.



- LORENZO-CÁCERES, Andrés de (1990b): *El poeta y San Marcos*, con una viñeta de Xavier Casais. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- MARTINÓN CEJAS, Miguel (1987): *La isla sin sombra: estudios y ensayos sobre la poesía moderna en Canarias*, Tenerife: Publicaciones Científicas del Cabildo Insular de Tenerife.
- PALENZUELA, Nilo (2005): «Escorzo de Pedro García-Cabrera», en Federico Castro Morales (ed.), *Islas raíces: visiones insulares en la vanguardia de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife: Fundación Pedro García Cabrera, 33-47.
- PALENZUELA, Nilo (1998): «Juan Ismael. Recuerdos, paisajes, deseos», en Centro Atlántico de Arte Moderno (ed.), *Juan Ismael, Antológica, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, Santa Cruz de Tenerife: Centro de Arte La Granja*, 27-44.
- PESTANA NÓBREGA, Ernesto (1930): «En la Exposición de la Escuela Luján Pérez», *Gaceta de Tenerife* 1. URL: <https://h3.bbtk.uill.es/pandora/cgi-bin/Pandora.exe>; 2/8/2020.
- PINTO, Carlos E. (1996): «Una isla en el horizonte», *Atlántica* 13: 54-61. URL: <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/atlantica/id/345>; 2/8/2020.
- QUESADA, Alonso (1988): *Insulario*, edición de Lázaro Santana, Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes: Biblioteca Básica Canaria.
- ROH, Franz y Fernando VELA (1927): *Realismo mágico: Post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid: Revista de Occidente.
- TRUJILLO, Juan Manuel (1979): «La rueda del tiempo: Siete islas en busca de autor», *Páginas de Literatura Canaria* 4: 31. URL: <https://mdc.ulpgc.es/utills/getfile/collection/aguayro/id/1621/filename/1622.pdf>; 1/8/2020.
- VV.AA. (1928): «Primer manifiesto de la “Rosa de los Vientos”», *La Prensa* (01/02/1928): 1. URL: <https://h3.bbtk.uill.es/pandora/cgi-bin/Pandora.exe>; 2/8/2020.
- VV.AA. (1929): «La nueva Literatura», *La Tarde* (19/4/1929): 7, Tenerife: Biblioteca Municipal Central de Santa Cruz de Tenerife.
- VV.AA. (1930): *Cartones*, 1. URL: https://jable.ulpgc.es/jable/cgi-bin/Pandora.exe?xslt=ejemplar;publication=Cartones;day=01;month=01;year=1930;page=0001;id=0003506404;collection=pages;url_high=pages/Cartones/1930/193001/19300101/19300101-001.pdf;lang=es;loc=/jable/cartones/1930/01/01/0001.htm;encoding=utf-8; 1/8/2020.
- VV.AA. (1932): «Tercer manifiesto racionalista de g.a.», *Gaceta de arte*, 8: 4. URL: https://jable.ulpgc.es/jable/cgi-bin/Pandora.exe?xslt=ejemplar;publication=Gaceta%20de%20Arte;day=01;month=09;year=1932;page=0001;id=0005664726;collection=pages;url_high=pages/Gaceta%20de%20Arte/1932/193209/19320901/19320901-001.pdf;lang=es;loc=/jable/gaceta.de.arte/1932/09/01/0001.htm;encoding=utf-8; 1/8/2020.



BAJO EL SIGNO VANGUARDISTA: LAS OTRAS VOCES DE UN SUEÑO EN LIBERTAD

José Manuel Martín Fumero
CEAD de Santa Cruz de Tenerife Mercedes Pinto

RESUMEN

Es indudable la labor de Agustín Espinosa como animador y creador de primer orden en la literatura insular de vanguardia. Su papel como referente fundamental de este periodo de nuestra cultura literaria encontró amplio eco en otros escritores que, con su quehacer literario, dan solidez a un momento de libertad creativa único en el ámbito insular. Este artículo pretende ser una muestra de esa trascendencia otorgando el debido protagonismo a otros autores menos conocidos de este singular momento.

PALABRAS CLAVE: crítica literaria, lírica, vanguardia, Agustín Espinosa.

UNDER THE AVANT-GARDE SIGN:
THE OTHER VOICES OF DREAMS IN FREEDOM

ABSTRACT

The contribution of Agustín Espinosa as a leading promoter and creator of avant-garde literature in our islands is unquestionable. His role as a crucial representative of this period of our literary culture found wide resonance in other writers who, thanks to their literary work, give solidity to a unique moment of creative freedom in the environment of our islands. This article seeks to illustrate this relevance by giving due prominence to other lesser-known authors who belong to this remarkable period.

KEYWORDS: literary criticism, lyric, avant-garde, Agustín Espinosa.



1. INTRODUCCIÓN

Se celebra este año un merecido homenaje a la trayectoria literaria de Agustín Espinosa García (1897-1939), primer referente de la vanguardia insular y, muy especialmente, del surrealismo en castellano. En el marco de esta feliz celebración vamos a abordar en este curso sobre su contexto y producción literaria lo que podríamos denominar el contorno de un momento que, si bien tuvo en el autor de *Crimen* el culmen de lo que supuso la ebullición vanguardista en Canarias, se manifestó también a través de la obra de «otras voces» igualmente partícipes de esta hora. Son estas «otras voces» las que con su labor consolidan, por un lado, la trascendencia y relevancia histórica de este periodo cultural en el que la libertad creativa resonó con amplias manifestaciones y, por otro, ayudan a situar a Canarias en sincronía –y en sintonía– con las últimas tendencias artístico-literarias europeas. Estas «otras voces» compartieron con Agustín Espinosa y, claro está, entre sí, una serie de trazos definidores que abrigan con singular brillantez una de las épocas áureas de las letras insulares; precisamente estos signos serán la consistente urdimbre que vertebrará y hará visible en gran medida ese haz de relaciones que muchos de estos autores mantuvieron y que, como veremos, están muy presentes en la obra del autor de *Media hora jugando a los dados*. De este modo, una obra como *Lancelot, 28°-7°* susurra al oído de muchos de ellos lo que podríamos llamar la esfera creativa de la primera hora vanguardista en Canarias, sin que esto suponga una superficial o artificiosa pleitesía, sino una original muestra de rasgos comunes que cada cual hace propios desde su peculiar óptica. En este sentido Julio Neira (2000: 315) manifiesta lo siguiente:

Las características generales de la producción literaria realizada en una determinada época, los rasgos definidores de un período o escuela literarios, pueden observarse desde una perspectiva crítica histórica con mayor profusión y eficacia en aquellos autores que venimos considerando figuras de segundo orden o «menores» que en aquellos de primera magnitud de aquel momento, creadores que por su originalidad precisamente se separan del tono medio. Pues si bien los grandes autores pudieron ser quienes abrieron nuevos caminos estéticos, y en su obra puedan hallarse de modo muy destacado esos rasgos fundamentales, que son sintetizados por la crítica a la hora de tipificar el período, los autores menores plasman habitualmente esas características de manera más sistemática, abundando en su desarrollo y configurando con su tratamiento mimético, por la carencia de genial originalidad, el «aire estético de la época».

Sin tomar al pie de la letra la totalidad de esta cita, compartimos en líneas generales estos juicios, aunque discrepamos un tanto de la dicotomía «mayores / menores», pues la repercusión histórica de un momento no solo la mide un autor o una obra en particular; en el marco insular, estas «otras voces» –múltiples, variadas, distintas, como la propia vanguardia– consolidan tanto la relevancia histórico-cultural de este momento como fundamentan sus rasgos significativos en Canarias. En este sentido, de los muchos nombres que integran lo que Miguel Martín ha denominado «Alrededores de una literatura» (1996: 41-78), nosotros edificaremos nuestro discurso crítico sobre aquellos creadores que forjaron su obra en lo que se ha



llamado primera vanguardia, es decir, los que participaron en el periplo que parte de la publicación de la revista *La rosa de los vientos* hasta *Gaceta de Arte*. De este modo, trazaremos desde los ventanales de la primera publicación señalada, capitaneada por Juan Manuel Trujillo, Ernesto Pestana Nóbrega y el propio Agustín Espinosa, una serie de rasgos que caracterizan, en su peculiar asimilación individual, lo que el propio autor de *Crimen* denominó la *Generación de La rosa de los vientos*.

En efecto, en el entorno de *La rosa de los vientos* hay que situar la obra *Lancelot*, 28°-7°, de Agustín Espinosa, que, en palabras de Nilo Palenzuela, es una obra que destaca por «su luminosidad, su transparencia, su escritura rítmica, sus frases breves, sucesivas, siempre abiertas a evocar aspectos inesperados» (1988: 11). *La rosa de los vientos* es la puerta de entrada de las nuevas corrientes posmodernistas en Canarias, generando, además, todo un movimiento de renovación y una corriente integradora, al (con-)fundir el interés por el paisaje y cultura insulares con la estética última, la del denominado Grupo del 27, llena de vitalidad creativa y de recepción de los ismos. Justamente esta pluralidad creativa es la que sabe tantear, analizar y aclimatar el propio Agustín Espinosa, un camino que intentan también recorrer, con distinto éxito, otros autores. En este clima propicio para la creación es en el que insertamos una serie de valores estéticos que caracterizan las obras de los que son llamados *los nuevos*, una suerte de marco común que permite incardinar, sin el ánimo de encorsetar los valores individuales, de manera integradora la obra de otros poetas que tomaremos aquí como nuestro centro de atención; en este sentido, hemos de añadir que, a la vez que desarrollemos críticamente estos hitos estéticos comunes, iremos aportando algunos de los rasgos biobibliográficos más significativos de estos otros autores, con la finalidad de tener una imagen más completa de su trabajo literario.

Así pues, en la primera hora vanguardista insular hemos de situar inequívocamente rasgos estéticos como el intelectualismo, la depuración y la abstracción –dos de cuyos referentes en los textos van a ser tanto el fragmentarismo como el cultivo del *collage*–, la huida de lo sentimental o el antirrealismo, rasgos que comparten las primeras obras poéticas de «otras voces» como las de Josefina de la Torre, Félix Delgado, José Antonio Rojas, Julio Antonio de la Rosa o Agustín Miranda Junco, y que estaban en el *ADN* generacional de los autores del 27 y en la obra juanramoniana a partir de *Diario de un poeta recién casado* (1917). Estos fundamentos vertebrales de la creación insular en este momento se concretan en publicaciones como la citada *La rosa de los vientos* (1927-1928), y en el único número de *Cartones* (junio, 1930), que fue uno de los más altos grados de sedimentación creativa entre lo geográfico y la tradición y que, en palabras de Andrés Sánchez Robayna (1998: 312-313), fue uno de los logros en que se produce «la alianza de los signos de la insularidad y los lenguajes artísticos y literarios de vanguardia». Textos programáticos como «El hombre en función del paisaje», de Pedro García Cabrera, publicado en la prensa insular a lo largo de mayo de 1930, o *Isla de promisión*, que aparece en el periódico *La Tarde* los días 9 y 10 de diciembre de ese mismo año, desarrollan estas dos columnas generatrices, insistiendo tanto en el valor metafísico del paisaje insular como en el papel de las alusiones, elemento este último que incide en la significación auroral de la voz propia, lo que apuntala de manera única la personal relación sincrónica de cada creador con el paisaje y la tradición.



Estos signos estéticos¹ que caracterizan, a nuestro juicio, la vanguardia insular en un primer momento son los siguientes: la mirada selectiva, la conciencia metapoética, el instante como medida espiritual, la presencia alusiva del paisaje y la recreación de la tradición. Asimismo, los autores de este momento que aunaremos, a la luz del magisterio espinosiano, a través de estos signos serán Julio Antonio de la Rosa, José Antonio Rojas, Félix Delgado, Ismael Domínguez, Josefina de la Torre Millares, Agustín Miranda Junco y José María de la Rosa.

2. HITOS ESTÉTICOS DE LA PRIMERA VANGUARDIA INSULAR

2.1. LA MIRADA SELECTIVA

El acto de mirar, de elegir, de seleccionar convierte al poeta en «sembrador de alusiones», a la par que se relaciona con la idea del poeta como espectador, en consonancia con la vital irrupción del cine, que marcó la escritura de autores como Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo López Torres, Josefina de la Torre, Agustín Miranda Junco o Félix Delgado, amén de al propio Agustín Espinosa. Esta es una de las formas que tienen *los nuevos* para sintonizar con su época, y de igual modo supone una huida del historicismo decimonónico de los poetas agrupados en torno al Ateneo lagunero. Como espectador, el poeta selecciona y reorganiza a partir de su peculiar sensibilidad lo observado; se transmuta en un recreador de realidades, lo que, también, implica de manera inherente la idea de que hacemos referencia a una mirada crítica y, por tanto, intelectual. En relación con este aspecto tomamos la siguiente cita de *Lancelot*: «Para ti –camello con arado, de Lanzarote– mi sable específicamente militar. Y mi saludo –también– de espectador regocijado de tu gran arte inédito» («Elogio del camello con arado», 2019: 28)². Como primer ejemplo traemos a la palestra el poema de Félix Delgado titulado «El juguete», con el que se abre su primer poemario, *Paisajes y otras visiones* (1923: 5), un libro a medio camino entre el modernismo y los primeros brotes vanguardistas:

El cielo de esta tarde
es de un azul tan puro,
tan transparente y diáfano,
que mirando hacia arriba
se siente el vértigo del Infinito.

¹ Hemos de aclarar que, para nuestro análisis, nos resulta operativo en gran medida presentar todos estos rasgos por separado, pero hemos de dejar constancia de que muchos de ellos convivirán en un mismo texto en múltiples ocasiones.

² Citamos por la edición preparada por José Miguel Pérez Corrales, *Lancelot 28°-7°. Textos 1927-1929*, Ediciones Insoladas, 2019², de la que tomaremos no solo las citas de *Lancelot 28°-7°*, sino también la de los textos críticos publicados con anterioridad a 1930.



Navega una nube blanca,
como un velero fantástico,
por el horizonte inmenso
de los cielos. Cambia de forma
y semeja ahora, un gran muñeco
de goma, inflado...

Yo entretengo mi espíritu
esta tarde, con la contemplación
de este frágil juguete³.

La propia intrascendencia del hecho poetizado incide con mayor claridad en el papel protagónico de la mirada en este cuadro de palabras, una mirada que es acto de posesión, un acto similar a la posesión que el niño puede tener de un juguete. Junto a este valor esencial, añadimos la audacia metafórica como rasgo también inherente a esa mirada selectiva, del mismo modo que en el propio título de la composición cristaliza la idea de poema como realidad construida.

En esta misma dirección podemos situar composiciones primerizas de autores como Agustín Miranda Junco⁴, del que solo tenemos algunos textos dispersos y unos cuantos ensayos, a modo de reseñas (muy en la línea de Agustín Espinosa, por cierto: textos breves que son más un *tiento* que un *análisis* o, lo que es lo mismo, se erigen en una suerte de continuación del impulso creador que generó la obra reseñada), o Josefina de la Torre, que en su segundo poemario, *Poemas de la isla* (1930), se hace eco de muchos de estos aspectos. De Miranda Junco tomamos como ejemplo su poema «[Avión]», que aparece en la cuarta entrega de *La rosa de los vientos* (diciembre, 1927), en el que este artilugio de la modernidad es la metáfora perfecta tanto del juego como de la libertad creadora:

Avión
gustador de las rosas del jardín celestial

³ El periodista y poeta Félix Delgado Suárez (1902-1936) publica dos libros de poemas, *Paisajes y otras visiones* (1923) e *Índice de las horas felices* (1927); tenía previsto publicar otros títulos que anuncia en su primer volumen de poesías (*La novia convaleciente y el otoño*, *En el campo (verso y prosa)* y *La vida del hombre silencioso (novela)*) que nunca vieron la luz. Además, da a conocer muchas composiciones, no recogidas posteriormente en libro y, sobre todo, artículos de variado signo en publicaciones tanto insulares (*La Jornada*, *El País*, *La rosa de los vientos*, entre otros) como peninsulares (*España*, *La Pluma*, *Azor*, *Cruz y Raya* o *Alfar*). En este ámbito crítico son destacables sus recensiones sobre textos de Agustín Espinosa, Josefina de la Torre, Saulo Torón y, especialmente, Alonso Quesada, cuyas obras completas intentó publicar sin éxito.

⁴ Agustín Miranda Junco (1910-1992) es uno de los más jóvenes autores de la vanguardia insular. Al igual que José Antonio Rojas, se sintió atraído desde muy pronto por las leyes y la poesía. Estudió Derecho en La Laguna, para doctorarse posteriormente en Madrid, labor académica que no le impidió entrar en el círculo de la *Revista de Occidente* como colaborador en la sección «Notas», en la que publicaría casi una docena de recensiones y artículos críticos de variada orientación conceptual entre 1931 y 1935. En cuanto a su labor poética, los pocos textos que publicó aparecen publicados en *La rosa de los vientos*, *La Prensa* y *La Tarde*.



violador de violetas
devorador de nubes y kilómetros
Asustador de Ángeles
Temor
del padre celestial
Avión
pájaro artificial
con alas de madera
con riñones de hierro
y corazón
de aceite mineral
[...]

Por piezas líricas como esta recibe la fervorosa atención crítica del propio Agustín Espinosa, de Ángel Valbuena Prat o de Juan Manuel Trujillo, quien anuncia en el último número de *La rosa de los vientos* la inminente publicación de su poemario *Tiovivo para las vacaciones*, aunque lo cierto es que esta obra poética nunca llegó a publicarse. Para Espinosa, por otro lado, Miranda Junco es, ante todo, un «poeta integral», que practica una poesía «de cristal y cenizas», y del que ensalza la vertiente intelectual de su creación poética, al ser «poeta que tacta, gusta, escucha, mide el aroma y los colores» (2019: 229); con esto deja claro que lo considera un creador que denuesta tanto el retoricismo de la estética decimonónica como su tono afectado. Hemos de recordar que el propio Agustín Espinosa abogará por la transparencia, el color blanco o el cristal como marcas de la última –y más actual– poesía.

A Josefina de la Torre le dedicó Espinosa sinceros elogios; así, por ejemplo, en su artículo «Óptica del otoño», cita al «grupo josefiano» (Pérez Corrales 1986: 670), y destaca los «poemas nuevos» de Josefina de la Torre. En otro artículo, titulado «Poesía atlántica. EGA: CDLP 1930» (2017: 99) afirma, comentando la *opera prima* albeliana, que

de una de las Islas Canarias –tierra de aventuras y de poetas– viene este libro de poemas [se refiere a *Campanario de la primavera*]. Que significa primeramente la contribución de Tenerife a su última hora poética española.
Ya Gran Canaria –la isla oriental– lo había hecho con Josefina de la Torre. [...]

Inserta, pues, Agustín Espinosa a la autora de *Medida del tiempo* en una «tradición marina» que arranca en Gran Canaria con Cairasco de Figueroa, se expande con la figura de Tomás Morales y arriba con su perfil más acabado en ella; también Juan Manuel Trujillo publica algunos artículos dedicados a la poetisa gran-canaria⁵ elogiando la ejemplaridad de su creación literaria. En el caso concreto que

⁵ «Josefina de la Torre: *Versos y Estampas*», *La rosa de los vientos*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 5 (enero 1928); «Josefina de la Torre», *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (15 de mayo y 9 de junio de 1928); «Josefina de la Torre», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (3 de agosto de 1932); «Poesía eres tú, Josefina de la Torre», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (4 de octubre de 1934).



ahora nos ocupa, la idea de poesía como hecho pensado y cómo la taumaturgia creadora de la autora transmuta sus sensaciones en lenguaje poético están muy presentes a lo largo de toda su obra. En *Poemas de la isla* aparece desde la primera composición, en la que es fácil inferir la íntima presencia de lo insular, que en el caso de esta autora tiene que ver con las dudas que siempre le produjo el hecho de ajustar sus pensamientos a su lengua poética (1930: 7):

Si ha de ser, quiero que sea
de pronto. Cuando yo piense
en horizontes dormidos
y en el mar sobre la playa.
Si ha de ser, que me sorprenda
en mis mejores recuerdos
para hacer de su presencia
un solo signo en el aire.
Dormida no, ni despierta:
si ha de ser, quiero que sea.

Otros poemas de la autora de *Marzo incompleto* en los que rastreamos esta misma inquietud son «[Yo no quisiera pensarlo]» o «[¿Cómo temblaban mis labios]», también incluidos en *Poemas de la isla*⁶.

2.2. LAS REFERENCIAS METAPOÉTICAS

El segundo hito estético que aúna a Agustín Espinosa con estos otros autores es la conciencia metapoética, aspecto que se relaciona con las nociones de juego, humor, intrascendencia, intelectualización, depuración y autonomía poética. El texto como objeto hace que se convierta en un hecho que se aleja de su creador y uno de los aspectos que, paradójicamente, incide en ello es la presencia del propio yo. En el caso de *Lancelot, 28°-7°*, en «Biología del Viento de Lanzarote», Espinosa escribe: «Silba tus músicas de la medianoche. Entra por la ventana entreabierta de la habitación número 5 del Hotel Oriental, de Arrecife y dirige el *ballet* de las cuartillas que Agustín Espinosa escribe sobre tus dolorosos vapores» (2019: 46). Aparece,

⁶ Citaremos los textos que elijamos por la primera edición de sus poemarios, pues en el momento de redacción de este artículo no se había aún publicado la *Poesía completa* de la autora (edición de Fran Garcerá, Madrid, Ediciones Torremozas, 2020). Josefina de la Torre Millares (1907-2002) dejó cuatro poemarios terminados (*Versos y estampas*, *Poemas de la isla*, *Marzo incompleto*, que cuenta con dos ediciones (Martín Fumero 2019: 584-622) y *Medida del tiempo*, este último publicado en la antología preparada por Lázaro Santana *Poemas de la isla* (1989)), y más de una docena de novelas de folletín dentro de la colección «La novela ideal», además de *Memoria de una estrella* y *En el umbral* (1954); precisamente de estos dos textos hay una edición también reciente, que ha corrido a cargo de la investigadora Alicia R. Mederos (Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 2019).



además, este valor creativo en el cuento de Juan Manuel Trujillo titulado «Cotro cazador», publicado en el primer número de *La rosa de los vientos* (abril, 1927) o, también, en «Leyendo a Francis Jammes», de Emeterio Gutiérrez Albelo, poema incluido en *Campanario de la primavera* (1930: 28), al presentarse en la película del paisaje crepuscular como un elemento intrascendente más («Pasa un verso, también, en la brisa risueña... / Paso yo...»). Además, rastreamos esta conciencia metapoética en composiciones de Josefina de la Torre o Julio Antonio de la Rosa; en el caso de la autora de *Versos y estampas*, la isla, al igual que el propio proceso escritural, es todo un misterio, es el reino de lo posible, y el texto se convierte en su materialidad idiomática, en acto revelador. Esto acentúa la concepción *josefiana* de lo imprevisto como principio generatriz de su poética, en la que buscar en la palabra es el momento lumínico, diríamos, de la sorpresa; así entendemos que debemos leer un texto como el siguiente⁷:

Era. Fue. Tan preciso
tan claro... ¡Qué ternura
entre las nieblas sordas
del callado misterio!
Yo lo sentí presente.
Su realidad llamaba
la voz de aquella pena.
La arrullaba en las viejas
colgaduras de un sueño.
Y era mía la sola
realización del tiempo.
Me fue dado saber
del ignorado vuelo
de una gloria profunda
y del más claro eterno.
Todo era mío entonces
entre el humo parado
de las cosas ausentes.
Aquella aspiración
de las horas, los días,
los años perseguidos.
Aquella única luz
de mi frente cansada.
[...]

El poema es acto de posesión de realidades ausentes, creación desde el intelecto, incidiendo en la idea de texto como realidad autónoma, pues el poema, y así lo reitera en múltiples ocasiones en este segundo poemario, *se dice*, buscando en

⁷ Este poema, que posteriormente Josefina de la Torre no recoge en libro, aparece publicado en la revista barcelonesa *Azor* (15 de mayo de 1933).

ese *dictum*, como afirmara Juan Manuel Trujillo, «una colección de asociaciones de sensaciones» (1986: 116 ss.). Algo similar acaece en «[Yo no quisiera pensarlo]» (1930: 9), en el que, como en otros textos de la autora, distinguimos nítidamente la rotundidad de su pensamiento a través del estilo nominal en cuyos pilares laten las nociones de intelectualización y depuración:

Yo no quisiera pensarlo,
pero lo llevo prendido,
del alto mar de mi frente:
telón de cinematógrafo
para mi anhelo perdido.
Yo no quisiera pensarlo.
Reflejo de toda luz
y eco de toda palabra,
dibujo del pensamiento;
yo no quisiera pensarlo.

La estructura circular es un recurso que incide en esta noción de creación metapoética, reiterando el propio hecho de pensar y de poema como realidad pensada, intelectualizada, con esas alusiones al cine y a la pintura, disciplinas tan cercanas a su propia formación y a su vida. Para esta autora, el poema es una suerte de realidad intelectual, un *esquema* de realidad, diríamos con Espinosa (y con Ortega y Gasset (1996⁴: 78), para quien «el objeto es siempre más y de otra manera que lo pensado en su idea. Queda esta siempre como un mísero esquema [...]»), un concepto inherente al primer momento vanguardista que también está presente en Julio Antonio de la Rosa en el primer poema de «Poemas varios» (1994: 27):

Mi verso es el esquema
de una realidad cierta,
de una visión sin viejos
prejuicios de razón.
Es un grito del tiempo
—sin reloj que lo mienta—
al compás del latido
justo del corazón.
[...]

Como en Josefina de la Torre, la poesía pura fue un referente ineludible en el primer momento de la vanguardia insular, aspecto cercano, también, al contenido de este poema que define el acto creador como un acercamiento a las cosas nuevamente a través de alusiones⁸, y siguiendo únicamente el impulso de la emoción.

⁸ Ernesto Pestana Nóbrega (1990: 55) hablaba de presentar una «alusión de la realidad», al referirse a la pintura de los alumnos de la Escuela Luján Pérez. Por su parte Juan Manuel Trujillo (1986: 348) esbozaba que «el arte, que es una manera de cultura, es la proyección del corazón sobre



Recordemos que Espinosa en *Lancelot*, 28°-7° genera un esquema imaginativo, también sin prejuicios de razón, de Lanzarote (2019: 16):

Por eso sustituyo un Lanzarote que hoy ya nada dice, que ha perdido su sentimiento afectivo, por Lancelot [...]. Sustituyo una palabra –Lanzarote– ya sin sentido por otra llena aún de alto sentimiento de heroicidad. [...] Penumbro el vocablo popular para prosceniar el vocablo culto. Sustituyo lo concreto por lo abstracto. El molde, por el módulo. Lo entero por lo íntegro. El objeto por su esquema. El sujeto por su esencia. La isla, por su mapa poético.

Esquematisar es depurar, y este es un acto no solo fundamental en Espinosa, sino en toda la vanguardia insular. A este concepto hay que agregarle la noción que Julio Antonio esboza en los dos últimos versos de su poema citado («al compás del latido / justo del corazón»); será, también, lugar común de este momento creador esta noción de poner el corazón sobre «las cosas», como apuntaba Juan Manuel Trujillo («hoy, más que nunca, los obreros de la cultura del siglo xx –importada a Canarias por la revista *La rosa de los vientos*– trabajan por desencadenar las alusiones –el corazón sobre ellas, siempre– de las cosas» (*apud* Pérez Corrales 1999: 50), en clara referencia a la subjetividad como rasgo propio de esa óptica particular. En relación con esta idea hemos de traer a la memoria la figura de Juan Ramón Jiménez, quien apadrinó con obras como *Estío* (1916) o *Eternidades* (1918) el laconismo expresivo como fundamento de la nueva poesía. Esta veta purista, que persigue, según Andrés Sánchez Robayna (1987: 14, nota 20), «la depuración de matices, la renovación de la imagen», no se opone a la presencia del elemento afectivo –y decimos afectivo y no sentimentalista– en el poema, representado por el «corazón». Ya el propio Juan Ramón Jiménez (1987: 301) decía al respecto que «en la tarde total, por ejemplo, lo que da la belleza es el latido íntimo de la caída idéntica, no el variado espectáculo externo: la exactitud del latido. El corazón, si existe, es siempre igual [...]». Así pues, Julio Antonio conecta plenamente con las ideas estéticas de su época, y los conceptos aquí esbozados pueden rastrearse en otros poemas de *Poemas varios* como en «Día de lluvia», «Día de sol» o «Rodó la tormenta», en los que nociones tan del gusto de Pedro Salinas o Jorge Guillén como «claridad», «espejo», «cristal» y «blanco» son el trasunto cromático de la pureza poética.

2.3. EL INSTANTE COMO MEDIDA ESPIRITUAL

Como en el esquema poético de Julio Antonio de la Rosa, bajo este prisma de la creación estética se aboga por la detención del tiempo y el protagonismo del instante, eterno momento de la definición. El peso del instante como medida espiritual adquiere un nuevo sentido para los vanguardistas al enarbolar la imaginación,

las alusiones necesarias de las cosas»; y, en fin, Hugo Friedrich (1974: 101) ha recogido que «la poesía ha gozado siempre de la libertad de modificar y desordenar la realidad, reduciéndola a alusiones, [...]».



que cobra sutil vuelo en las formas breves. Esta herencia simbolista encuentra en la greguería ramoniana una de sus muestras más originales; otras muestras de esta brevedad que influyen notablemente en este momento serán el haiku japonés o la jitanjáfora. De este modo, lo breve hace que el esplendor metafórico gane en refulgencia, en la idea orteguiana de que la poesía es «el álgebra superior de las metáforas» (1996⁴: 73). En consonancia con estos principios hay que poner en relación la noción anterior de esquema; así lo vemos en textos de la obra primera de autores como Ramón Fera (*Stadium*, 1930), Pedro García Cabrera (*Líquenes*, 1928) o Josefina de la Torre, que en *Versos y estampas* encadena sutiles metáforas en algunos de sus poemas en prosa, como en la «Estampa X» o, también, en este mismo libro es capaz de condensar en un instante, aquel en el que la brisa marina entra por la ventana de su habitación (poema número 2), la estrecha comunión que establece con el mundo exterior (1927: 24):

EL murmullo de la playa
entra a oscuras
por la ventana cerrada,
entre las maderas
verdes, apretadas.
Y se llena la estancia
de olor de arena húmeda,
de mar y de luna blanca.

En este poema breve Josefina de la Torre gesta todo un ambiente, una atmósfera, despertando sensaciones que solo el verbo detiene y hace perennes. Es, ciertamente, esta brevedad la que acentúa el lirismo del texto, además de intensificar las sugerencias y de condensar el paso del mundo exterior al mundo íntimo: solo con cuatro elementos construye todo un universo propio apegado a su isla. Para ello la autora se vale de lo esencial, como puede apreciarse en la adjetivación epítética y, sobre todo, en los encabalgamientos, que retóricamente (aunque este sea un texto antirretórico) representan ese movimiento de dentro a fuera, de lo objetivo a lo subjetivo. A modo de resumen lírico, textos como este pueblan, como ya hemos señalado, muchos de los poemarios de la primera hora vanguardista. Así, por ejemplo, traemos este fragmento del poema «Tu nave» (Pérez Minik 1952: 262), del poeta nacido en Tacoronte Ismael Domínguez (1900-1931)⁹:

Rubio,
tu pelo,
en el aire,

⁹ Ismael Domínguez García (1900-1931) es uno de los casos más claros en que puede percibirse la evolución desde la estética modernista a los primeros aires vanguardistas. Fue redactor del semanario santacrucero *Hespérides* en 1927 y del periódico *La Tarde* en 1928; además, con anterioridad había fundado la revista *Letras* (1921-1922) y había realizado colaboraciones en publicaciones tan dispares como *La Prensa*, *ABC* o *Cosmópolis*. Fallece prematuramente por una dolencia pulmonar.



era un racimo de sol.
Oro claro
tempranero,
todo aromado de abril.
Era tu risa
una nave...
[...]

Este es un poema de formas, en el que la belleza de la amada compite en perfección, metafóricamente, con el orbe. Sobresale la plasticidad, como en poemas de otros autores como Julio Antonio de la Rosa, o como en otro de sus poemas, «Regatas»¹⁰, en el que destaca aún más ese carácter visual de algunas imágenes, junto a la intrínseca condición lúdica de este momento, en el que el poeta juega y busca con el lenguaje en los entresijos de su imaginación:

Veinte lonas veleras.
Veinte quillas ligeras
en la pista joyante del mar.

Veinte gritos de espumas.
Veinte gritos de viento y de sol...

(Lejos,
el horizonte
—colgándose del cielo—
parece un aro azul.)
[...]

Otro buen ejemplo para este apartado es el poema que abre *Íntimo ser* (1936), de José María de la Rosa¹¹, obra que sale a la luz en *Desierta espera* (1966), que recoge su producción poética hasta la fecha. En la composición que abre esta *plaque*, «La veleta» (2009: 13), de claro signo autobiográfico, encontramos la influencia de su hermano, especialmente por el predominio de referencias al color junto a la importancia de la mirada y la mención al recuerdo. El verso breve, que refleja la velo-

¹⁰ *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (10 de junio de 1931).

¹¹ José María de la Rosa (1908-1989) comienza su relación con el lenguaje poético a mediados de la década de 1920; *Íntimo ser* recoge textos escritos entre 1926 y 1936, y se publica, con una portada de su hermano Julio Antonio de la Rosa, por primera vez en *Desierta espera*. Ligado siempre a la actividad de su hermano, participa como observador destacado en la tertulia *Pajaritas de papel*, así como en la creación de *La rosa de los vientos* y *Cartones*. Su primer papel público relevante se produce a partir de 1935, año en el que sustituye a Pedro García Cabrera como secretario de *Gaceta de Arte*; justamente esta revista tenía previsto publicar su poemario surrealista *Vértice de sombra*, pero el ejemplar se extravió. Posteriormente, es una de las voces que colabora en el suplemento «Gaceta semanal de las Artes» (1954-1966), del diario *La Tarde*; a partir de esta fecha, sus colaboraciones serán más espaciadas. Sus libros poéticos, recogidos en *Desierta espera*, son los siguientes: *Íntimo ser*, *Vértice de sombra*, *Ausencia*, *Viento o muerte*, *Amor en el tiempo*, *Mundo y gentes* y *Paisajes*.

cidad en el incesante movimiento de la veleta, es una simbólica concreción del paso incesante del tiempo, en el que el recuerdo es un duro latido emocional cuando se evoca la memoria de los que ya no están. La primera parte del poema se ciñe a la presentación del objeto metafórico, mientras que en la segunda está presente la nota biográfica con la idea del recuerdo, elemento que ha hecho que algunos antólogos consideren a José de la Rosa como poeta neorromántico. Saltan a la vista, también, conceptos ligados a la primera vanguardia en relación, por ejemplo, con la idea de pureza («aire», «limpio», «claridades») o con las referencias a la tarde, verdadero símbolo metafísico tan cercano a los poetas insulares de la primera hora vanguardista. La tarde es signo de la totalidad donde realidad e imaginación se aúnan, y es por ello por lo que se intensifica la presencia de elementos de alto valor plástico, así como se yergue el paisaje como reducto metafísico que liga a nuestro poeta inexorablemente con la tradición literaria insular:

LA veleta
da vueltas en el aire
tibio, limpio,
que apuñala mis ojos,
que viene de las montañas
grises, azul-violeta
en ráfagas
a besar claridades
encendidas en los muros absortos,
y el humo ya va lejos
lentamente hacia el mar...
Dentro de esta serenidad
de tarde y fecha
no puedo convencerme
que se fueron
pechos tan jóvenes
como el oro virgen,
para tan solo
regresar tardíos
en las rotas tinieblas
de un recuerdo.

En definitiva, la brevedad, aunque parezca un contrasentido, agranda la imaginación metafórica y, también, atrae el interés por establecer un diálogo en el texto con otras disciplinas artísticas, especialmente con el arte pictórico, en la idea, ya comentada, de ampliar las sugerencias.

2.4. PRESENCIA ALUSIVA DEL PAISAJE

Este es otro de los signos que afianzan los trazos plurales de este momento. Pedro García Cabrera ya recogía en «El hombre en función del paisaje» que «nuestro arte hay que elevarlo sobre paisaje de mar y montañas. Montañas con barrancos, con



piteras, con euforbias, con dragos. Lo general a todas las islas o a casi todas. Nada de Teide, Caldera, Nublo, Roque Cano, Montañas de Fuego...» (1987: 208 ss). Aquí hemos de situar, una vez más, las nociones básicas de depuración, abstracción, selección y exactitud, de las que hemos echado mano en más de una ocasión en nuestro decurso crítico. De este modo, podemos hablar, incluso, de selección emotiva, como en el poema «Tarde», de José Antonio Rojas, una más de estas *otras voces* que nos dejó en lo mejor de su juventud¹² (1994: 24):

Alegría,
que el niño que tiende al viento colores de mayo
se enamoró del mar;
y la tarde
ha abierto al sol su caja de juguetes.
Deja a mi mirada –niño de música–
tenderse en el sur,
que en el mar se está ahogando una nube
que quiere ser sal; mientras los punteros de los pinos
buscan en el cielo la patria del sol.

Recoge José Antonio Rojas uno de los motivos esenciales de ese paisaje emocional: la tarde, otro signo de *los nuevos*. Recordemos que Julio Antonio de la Rosa escribe un *Tratado de las tardes nuevas*, y que autores como Domingo López Torres, Pedro García Cabrera o, también, Josefina de la Torre sitúan simbólicamente en este momento del día muchos de sus textos. En su artículo «El lenguaje poético de nuestro islario», Juan Manuel Trujillo (1986: 150 ss) ubica a Josefina de la Torre también en el estadio más actual de la última poesía insular por su visión genuina del paisaje, relacionándola con Tomás Morales o con el propio Agustín Espinosa:

Leyendo los tres poetas de las Islas Canarias, Tomás Morales, Alonso Quesada, Josefina de la Torre, incluidos en la segunda edición de la *Antología de la poesía contemporánea*, de Gerardo Diego, advertimos que pocos poetas, como estos, han contado tan naturalmente con el paisaje de ese pequeño insulario maravilloso. Para encontrar una naturalidad así hay que irse a los extremos, a los más antiguos y a los más modernos de los escritores insulares; a Viana y Cairasco y, por ejemplo, a Agustín Espinosa y Josefina de la Torre.

¹² José Antonio Rojas (1910-1930), uno de los firmantes del manifiesto de *La rosa de los vientos* (*La Gaceta Literaria*, n.º 36, 1928), dejó tan solo un puñado de poemas y algunos textos críticos; fallece, con apenas 20 años, junto a Julio Antonio de la Rosa, en un accidente de barca en el muelle de Santa Cruz de Tenerife. Con Julio Antonio de la Rosa (1905-1930) participa en proyectos como *Hespérides*, *La rosa de los vientos* y *Cartones*. En el caso de este último, es uno de los protagonistas del grupo *Pajaritas de papel*, en el que aparece como poeta, actor y dibujante; fue esta tertulia «la primera tarima creativa que tuvo» y «muchas de las composiciones recogidas en su obra [*Tratado de las tardes nuevas*] están dedicadas, [...], a componentes de esta tertulia» (Martín Fumero 2017: 26).

En el paisaje la autora proyecta su deseo, un paisaje atlántico, como el de Julio Antonio de la Rosa, valiéndose del verso libre para dar rienda suelta a su emoción. Es un paisaje lleno de resonancias isleñas, de mar, de playa. Uno de los rasgos que caracterizan esta visión del paisaje es la plasticidad de las descripciones y el fuerte subjetivismo, elemento este que se concreta en la rica adjetivación que denota la importancia de la percepción sensorial, además de erigirse en una forma de intimar con el entorno. Como decimos, algo similar advertimos en obras como *Lancelot, 28°-7°*, *Tratado de las tardes nuevas*, *Líquenes*, *Diario de un sol de verano* o, también, *Campanario de la primavera*. Tomamos, precisamente, del *Tratado...* de Julio Antonio de la Rosa, este otro caso con el mismo motivo, la tarde, que es un guiño lírico a la poesía pura (1994: 83 ss):

Esta nueva canción mía
–canción de tierra
canción de mar–
lleva el sonido de mis tardes
en ondas claras
de cantar.
Policromía de cristales,
gótica aguja de catedral
y eses difusas
de la danza,
grito amarillo
de cristal.
Rosa de mar
de puntiagudos
claros sonidos de caracol,
y de guijarros
que en la playa
cantan quebrando su dolor.
Sabor de mares,
canto acerado
de escamas verdes
que hace el sol,
mil cristales
de colores,
gótico sueño
pescador.
[...]

El *Tratado de las tardes nuevas* (1931) es, además del título de esta antología, uno de los libros poéticos (1929) que los amigos de *Pajaritas de papel* editaron tras el fallecimiento de Julio Antonio. Esta obra contiene los siguientes apartados: *Primeros poemas* (1925-1926), un periodo en el que el joven poeta está muy ligado, como otros compañeros generacionales, al semanario *Hespérides* (1926-1929); *Poemas varios* (1927), con textos que entroncan con el espíritu que animó *La rosa de los vientos*, y en el que podemos encontrar la influencia neopopularista, que el propio Agustín



Espinosa había aportado en esta revista a través del rescate de muestras romances-riles del sur de Tenerife; *Poemas ingenuos* (1928), que sigue la misma tendencia que el libro anterior; *Tratado de las tardes nuevas* (1929), su mejor libro, sin duda, en el que dialogan las últimas tendencias líricas del Grupo del 27, destacando especialmente las muestras de estirpe creacionista; y, finalmente, *Últimos poemas y Plegaria* (1930), obra que recoge las últimas composiciones del autor. De este modo, estos textos poéticos de este adelantado de la vanguardia insular plantean «una selección poética de contrastes que irán desde el pesimismo de las primeras composiciones hasta el contrapunto que suponen el neopopularismo jovial, el tono infantil y los juegos creacionistas» (Martín Fumero 2018: 124).

En este poema, junto a la ausencia de puntuación, elemento bastante habitual en el *Tratado...* (1929), toman notable énfasis la preocupación por el color —Julio Antonio era uno de los componentes de *Pajaritas de papel* que se encargaba de pintar los decorados de las representaciones teatrales que el grupo realizaba, así como, también, preparaba las portadas de las revistas artesanales que el grupo «confeccionaba»¹³—, la sonoridad y el ritmo. Pero, por encima de estos elementos esenciales, el poema se convierte en un cúmulo de instantes. Recordemos a este respecto que Agustín Espinosa se consideraba no ya pescador, sino «cazador de estilos. Atornillados en la mesa de las analogías» (2019: 54). Las alusiones a la transparencia («ondas claras», «cristales», «claro de vidrio») muestran algunos de los rasgos más arraigados en su poética (antirretoricismo, desnudez escritural), a la par que dejan entrever, como en muchos de los poetas de este primer momento, la influencia de Bécquer y, sobre todo, de Rafael Alberti, García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y la de Gerardo Diego (especialmente su libro de 1924 *Manual de espumas*).

2.5. RECREACIÓN DE LA TRADICIÓN

Hugo Friedrich (1974: 190) afirma sobre la poesía popular que «esta antigua vena de la poesía [se refiere a la neopopularista] estaba caracterizada por su estilo oscuro, lleno de laconismos y alusiones, con tendencia a confiar en la intuición y a suprimir los enlaces objetivos y lógicos. La lírica moderna se apoderó de ese estilo».

Otra forma selectiva de relación con la más auténtica tradición es el neotradicionalismo. Hablamos, *grosso modo*, de ficcionalizar la propia tradición, recreándola como punto de partida para una creación nueva; así, al menos, lo plantea el propio Agustín Espinosa en el citado artículo «Poesía atlántica. EGA: CDLP 1930» (2017: 99), cuando hace referencia a los clásicos insulares Antonio de Viana y Barto-

¹³ Esos volúmenes son *Maruchi-Historia de una niña bien*, *Impresiones y chispazos*, *Flor-klore*, *Astronomía*, *Interview*, *Viaje a la China*, *Siluetas 1830-1930*, *Poemas de Lux*, *Almanaque y Suplemento*. Casi todos datan de 1928 salvo *Poemas de Lux*, volumen de 1929. A estas publicaciones hay que añadir que el grupo tenía otros proyectos editoriales que llevarían los siguientes títulos: *Itinerario fantástico de Santa Cruz de Tenerife*, *Arquitecturas y decoración interior* y *Traducciones*.

lomé Cairasco de Figueroa como dos referentes fundamentales en el tratamiento del paisaje («Cantando el poeta de Gran Canaria –Cairasco– el mar y el poeta de Tenerife –Viana– la tierra»). Pero, a la vez, se erigen en dos bastiones ineludibles de la tradición creativa insular, dos puentes para intimar con la tradición. Junto a la literatura culta áurea, vamos a tomar aquí como componente nuclear la literatura popular y, dentro de esta, el rico romancero de las islas. Así, por ejemplo, citamos el poema de Julio Antonio de la Rosa «La curandera» y, en general, muchos de sus textos de *Poemas varios*, como los titulados «Cañita de manzanilla», «Canción del aire», «Niña de las manzanas» o, también, «Rodó la tormenta». La poesía popular es otra manera de ahondar en el concepto de simplicidad idiomática, en pugna con el exceso de retórica de la poesía de la generación anterior. Volvemos, en este sentido, a cargar las tintas sobre las ideas de depuración, selección o esencialidad, que se ven sólidamente representadas en el romancero; hemos de recordar que Agustín Espinosa es uno de los investigadores que en las islas atisbó con agudeza el valor literario, como legado histórico y como legado lírico, de los romances. Como muestra, tomamos el citado texto de Julio Antonio «La curandera» (1994: 29-30):

Tiene los ojos blancos
en el huevo del rostro,
retamas en la mano,
la curandera.
La curandera joven.
Hierba seca enredada,
melena de la tierra,
tiene los ojos blancos
la curandera.
Capa negra del viento,
cuervo de seda,
tiene los ojos blancos
la curandera.
Zarza de las paredes,
alma que pena,
tiene los ojos blancos
la curandera.
Ven a cubrirte
de luna en la era.
¿Para qué risa rota
de mármol piedra?
Tiene blancos los ojos
la curandera.

La imaginación recreadora, representada en este poema a través del juego de claroscuros, triunfa al final al ser el color blanco el verdadero *leitmotiv* (cambia la versificación al final en los versos encabalgados quedando el color blanco como elemento protagónico). Como otros compañeros generacionales, el estilo nominal, el uso de la asonancia de este romancillo, así como la repetición de versos a modo de estribillo son los ejes estructurales que ligan composiciones como esta a una tradición



clara. En esta misma línea tendríamos composiciones de Agustín Miranda Junco como «[Antón Pirulero]» y «Romance de Carmen Ramos»; textos de otros autores que siguen la misma línea serían «Canción de percal», de José Antonio Rojas, o los poemas de Félix Delgado «[Los campos han madurado]» y «[Noche blanca de los campos]», de *Índice de las horas felices* (1927). En esta misma línea compositiva también estarían algunos de los primeros poemas de Josefina de la Torre; la poeta grancanaria también supo acercarse a la rica tradición romanceril desde su primer poemario, en el que hay ejemplos como «Romance del buen guiar». Justamente de este primer libro elegimos su última composición, un romance blanco que despunta por los juegos de imágenes que despierta el horizonte en la mirada de la poetisa y, también, por tomar el orbe como estadio para su taumaturgia creadora (1927: 66):

DE nuevo ante la ventana
sola con el horizonte.
La tarde vuelve y se va,
aeronave de su ensueño.
Todo va de cerca a lejos.
Nada se sienta a su lado.
El mar hace lentejuelas
en su pandero amarillo.
Nada se quedó olvidado:
ni un pañolito de seda.
Nadie se quedó con nada:
todo volvió entre las olas.
Y aquel anhelo gracioso
que la llevó entre sonrisas
le pone sobre la cara
nuevo antifaz soñoliento.
[...]

3. CONCLUSIONES

En coherencia con nuestro planteamiento crítico, proponemos las siguientes conclusiones:

- a) La relevancia histórico-literaria de Agustín Espinosa va más allá de las obras que produjo, pues, ante todo, su trascendencia es esencial al situarse como referente fundamental y como bastión crítico importantísimo para otros muchos autores, que vieron en él el eje medular de un momento irrepetible, dinámico, en constante ebullición.
- b) Esta selección de autores que hemos propuesto no es más que una muestra de una verdadera comunión creativa que surgió en Canarias, en consonancia con el resquebrajamiento de valores literarios y culturales que se estaba produciendo en toda Europa, y que fue capitaneado en las islas por Agustín Espinosa.
- c) En relación con el punto anterior, estimamos que puede hablarse de *hitos creativos* comunes que recorren, desde los primeros ismos hasta el surrealismo,



la obra de autores como José de la Rosa, o que son el punto de arranque de otras voces singulares como las de Josefina de la Torre, Agustín Miranda Junco, Ismael Domínguez, Félix Delgado, Julio Antonio de la Rosa o José Antonio Rojas.

- d) Se sigue echando de menos la presencia de ediciones críticas que, de manera real, abran al gran público las puertas de este momento creativo de nuestra historia literaria y cultural reciente. En este sentido, nos felicitamos de que cursos como este dedicado a la figura de Agustín Espinosa ayuden, de alguna manera, a llenar ese vacío.

RECIBIDO: enero de 2020; ACEPTADO: noviembre de 2020



BIBLIOGRAFÍA

- DELGADO, Félix (1923): *Paisajes y otras visiones*, Las Palmas de Gran Canaria: Biblioteca de «La Isla», tipografía «El Diario».
- DELGADO, Félix (1927): *Índice de las horas felices*, Las Palmas de Gran Canaria: Biblioteca de «Las islas», serie I – vol. x.
- ESPINOSA, Agustín (1988 [1929]): *Lancelot 28°-7°*, edición de Nilo Palenzuela, Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria.
- ESPINOSA, Agustín (2017 [1930]): *Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930. Textos 1930-1931*, edición de José Miguel Pérez Corrales, Tenerife: Ediciones Insoladas.
- ESPINOSA, Agustín (2019² [1929]): *Lancelot 28°-7°. Textos 1927-1929*. Ediciones Insoladas.
- FRIEDRICH, Hugo (1974): *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días*, Barcelona: Seix Barral.
- GARCÍA CABRERA, Pedro (1987): *Obras completas*, preparadas por Sebastián de la Nuez con la colaboración de Rafael Fernández y Nilo Palenzuela, Gobierno de Canarias.
- GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio (1930): *Campanario de la primavera*, Santa Cruz de Tenerife: editorial Hespérides.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1987): *Antología poética*, edición de Carmen Jiménez y Eduardo Márquez, Barcelona: Planeta.
- LÓPEZ TORRES, Domingo (1987): *Diario de un sol de verano*, edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- LORENZO-CÁCERES, Andrés de (1990): *Isla de promisión*, edición, introducción y notas de Miguel Martínón, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- MARTÍN FUMERO, José Manuel (2017): «Julio Antonio de la Rosa y el grupo Pajaritas de Papel», *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas* 6: 25-42. DOI: <https://doi.org/10.15366/philobiblion2017.6.002>; 02/12/2019.
- MARTÍN FUMERO, José Manuel (2018): «Itinerario poético de Julio Antonio de la Rosa», *Monteagudo* 23: 121-144. URL: <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/351871>; 02/12/2019.
- MARTÍN FUMERO, José Manuel (2019): «En el cuerpo textual de las dos ediciones de *Marzo incompleto*, de Josefina de la Torre», *Castilla. Estudios de Literatura* 10: 584-622. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.584-622>; 02/12/2019.
- MARTINÓN, Miguel (1996): «*Alrededores de una literatura*», en *La escena del sol*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 41-78.
- NEIRA, Julio (2000): «Ludismo y deporte en José María Hinojosa», recogido en Gabriele Morelli (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia: Pre-Textos, 315-329.
- ORTEGA Y GASSET, José (1996⁴): *La deshumanización del arte*. Prólogo de Valeriano Bozal, Madrid: Espasa-Calpe.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (1986): *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (1999): *Entre islas anda el juego (Nueva literatura y surrealismo en Canarias)*, Teruel: Museo de Teruel.



- PÉREZ MINIK, Domingo (1952): *Antología de la poesía canaria I*, Santa Cruz de Tenerife: Goya ediciones.
- PESTANA NÓBREGA, Ernesto (1990): *Polioramas*, selección e introducción de Nilo Palenzuela, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- ROJAS, José Antonio (1993): *Verso y prosa*, edición, introducción y notas de Miguel Martínón, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- ROSA, José María de la (1966): *Desierta espera*, Las Palmas de Gran Canaria: ediciones Gaceta semanal de las Artes, imprenta de Pedro Lezcano Montalvo.
- ROSA, José María de la (2009): *Eclipse de círculo*, edición, epílogo, notas y selección bibliográfica de José Manuel Martín Fumero, Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea y *La Página*.
- ROSA, Julio Antonio de la (1994): *Tratado de las tardes nuevas*. Introducción de Isabel Castells, Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1998): «La literatura de vanguardia en Canarias (1920-1939): hacia un balance crítico», en Javier Pérez Bazo (coord.), *La vanguardia en España*, Université de Toulouse-Le Mirail, 305-323.
- TORRE, Josefina de la (1927): *Versos y estampas*. Prólogo de Pedro Salinas, Málaga: Octavo suplemento de *Litoral*, imprenta «Sur».
- TORRE, Josefina de la (1930): *Poemas de la isla*, Las Palmas de Gran Canaria: Altés.
- TRUJILLO, Juan Manuel (1986): *Prosa reunida*, edición de Sebastián de la Nuez, Cabildo Insular de Tenerife.



RFULL 42, 2021
RELACIÓN DE REVISORES

Ángeles ALEMÁN GÓMEZ (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Antonio BECERRA BOLAÑOS (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Eduardo BECERRA GRANDE (Universidad Autónoma, Madrid)
Antonio BERNAT VISTARINI (Universidad de las Islas Baleares)
Emilio BLANCO (Universidad Rey Juan Carlos, Madrid)
Rafael BONILLA CEREZO (Universidad de Córdoba)
Pilar CABALLERO-ALIAS (Iona College, Nueva York)
Anne CAYUELA (Université Stendhal, Grenoble)
Noemi CINELLI (Universidad de La Laguna)
Isabel COLÓN CALDERÓN (Universidad Complutense, Madrid)
Aurora CONDE MUÑOZ (Universidad Complutense, Madrid)
María Luzdivina CUESTA TORRES (Universidad de León)
Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA (Universidad de Murcia)
Gaspar GARROTE BERNAL (Universidad de Málaga)
Luis GÓMEZ CANSECO (Universidad de Huelva)
María José GONZÁLEZ MADRID (Universitat de Barcelona)
Oswaldo GUERRA SÁNCHEZ (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Rodrigo GUIJARRO LASHERAS (Universidad Complutense, Madrid)
Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Francisco Javier HERNÁNDEZ ADRIÁN (Durham University, Reino Unido)
Blanca HERNÁNDEZ QUINTANA (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Guillermo LAÍN CORONA (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
José Ángel DE LEÓN GONZÁLEZ (Harvard University, Cambridge, Massachusetts)
Carmen MÁRQUEZ MONTES (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
María MARTÍNEZ DEYROS (Universidad Complutense, Madrid)
Diego MARTÍNEZ TORRÓN (Universidad de Córdoba)
María Dolores MARTOS PÉREZ (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Juan MATAS CABALLERO (Universidad de León)
Emilio PERAL VEGA (Universidad Complutense, Madrid)
Ylenia PERERA PERERA (Universidad de Salamanca)
José Antonio PÉREZ BOWIE (Universidad de Salamanca)
Jesús PONCE CÁRDENAS (Universidad Complutense, Madrid)
Francisco Juan QUEVEDO GARCÍA (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Javier RIVERO GRANDOSO (Universidad de La Laguna)
Domingo RÓDENAS DE MOYA (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona)
Michela ROSSO (Universitat de Barcelona)
José Carlos ROVIRA SOLER (Universidad de Alicante)

INFORME DEL PROCESO EDITORIAL DE *RFULL* 42, 2021

El equipo de dirección se reunió en la segunda quincena de septiembre y noviembre de 2020 para tomar decisiones sobre el proceso editorial del número 42 de *RFULL*. El tiempo medio transcurrido desde la recepción, evaluación, aceptación, edición e impresión final de los trabajos fue de 5 meses.

Estadística:

N.º de trabajos recibidos en *RFULL*: 16.

N.º de trabajos aceptados para publicar: 14 (88%). Rechazados: 2 (12%).

Media de revisores por artículo: 2.

Media de tiempo entre aceptación y publicación: 2 meses.

Los revisores varían en cada número, de acuerdo con los temas presentados.

DIRECTRICES PARA AUTORES/AS

Para enviar un artículo o reseña a la *Revista de Filología* es imprescindible que se registre en la siguiente dirección: www.ull.es/revistas. El registro no solo sirve para enviar elementos en línea, sino también para comprobar el estado de los envíos. Los originales remitidos se enviarán en formato Microsoft Word y se publicarán en el idioma en el que se han entregado (español, inglés, francés o alemán).

MÁRGENES Y TIPOGRAFÍA

El documento se configurará con márgenes de 2,5 cm por los cuatro lados y con espaciado interlineal sencillo.

Se utilizará como tipo de letra Times New Roman (12 puntos para el texto principal y 10 para notas, citas destacadas y bibliografía). No se admite el uso de la negrita ni del subrayado. El uso de la cursiva ha de limitarse a títulos de libros, nombres de revistas o periódicos, obras de arte, palabras extranjeras o aquello que se quiera señalar de un modo particular.

Las comillas utilizadas serán las llamadas bajas o españolas.

EXTENSIÓN

Los artículos no pueden exceder las 9000 palabras. Deben incluir un resumen en español y otro en inglés, de un máximo de 250 palabras cada uno, así como las palabras clave (máximo de 5) en los mismos idiomas. Para las reseñas y notas se recomienda un máximo de 1700 palabras.

TÍTULO Y DATOS DEL AUTOR

El artículo llevará el título centrado en mayúsculas (letra de tamaño 12 p.). No debe incluirse el nombre y filiación del autor o autores del trabajo, pues esta información se incluirá en los metadatos solicitados por el sistema al subir el archivo. A continuación, separado por tres marcas de párrafo (retornos), se incluirá el RESUMEN en español y las PALABRAS CLAVE; y seguidamente título en inglés (versalita), el ABSTRACT y las KEYWORDS. (Véanse números anteriores).

TEXTO

1. Salvo en los casos en que se indica otra cosa, la alineación del texto deberá estar justificada y no se utilizará la división de palabras con guiones.
2. Las notas se colocarán a pie de página con numeración correlativa e irán a espacio sencillo. Las llamadas a notas han de ir siempre junto a la palabra, antes del signo de puntuación. Se recomienda que sean solo aclaratorias y que se incluyan dentro del texto aquellas en las que se citen únicamente el autor, año y página (Alvar 1996: 325).
3. Las citas intercaladas en el texto (inferiores a tres líneas) irán entre comillas bajas o españolas («...»), en letra redonda. Las omisiones dentro de las citas se indicarán mediante tres puntos entre corchetes [...]. Si en una cita entrecomillada se deben utilizar otras comillas, se emplearán las altas (“...”).
4. Las citas superiores a tres líneas se sacarán fuera del texto, sin comillas, con sangría izquierda (1,5 cm), en letra de tamaño 10 pt.
5. Si el texto está dividido en apartados, se utilizará mayúscula y centrado para el título principal, y para los subapartados, alineados a la izquierda, lo siguiente: 1.1. VERSALITA; 1.1.1. *cursiva*; 1.1.1.1. redonda. Los títulos de los apartados y subapartados están separados del texto anterior por dos espacios por arriba y uno por debajo.
6. Las ilustraciones (figuras, gráficos, esquemas, tablas, mapas, etc.) se incluirán en el documento electrónico o en archivos separados (indicando claramente en el texto el lugar en el que deben insertarse). Todas las ilustraciones deben enviarse en formato «JPG», «TIFF» o «GIF» con calidad suficiente para su reproducción (se recomienda 300 ppp). Los autores de los trabajos serán los responsables de obtener, en su caso, los correspondientes permisos de reproducción.

7. En las *recensiones*, el nombre del autor de la misma debe ir al final del trabajo, y al principio se incluirán todos los datos de la obra reseñada. Ejemplo:

José Paulino AYUSO (1996): *Antología de la poesía española del siglo XX, vol. 1, 1900-1939*, Madrid: Castalia, 450 pp., ISBN: 84-7039-738-9.11.

8. Las referencias *bibliográficas* (formato APA) se colocarán al final del trabajo, separadas del texto por cuatro marcas de párrafo (retornos), bajo el epígrafe BIBLIOGRAFÍA (centrado), dispuestas alfabéticamente por autores y siguiendo este orden:

Deberán indicarse en primer lugar los apellidos (en VERSALITA) y nombre (en letra redonda) del autor (en el caso de obras firmadas por hasta tres autores, tras los apellidos y nombre del primero se indicará nombre [en letra redonda] y apellidos [en versalita] de los otros; si la obra está firmada por más de tres autores, los apellidos y nombre del primero estarán seguidos de la expresión *et al.*). A continuación, se señalará el año de publicación (entre paréntesis y con la distinción a, b, c, en el caso de que un autor tenga más de una obra citada en el mismo año). Seguidamente, se tendrá en cuenta lo siguiente:

8.1. Si se trata de una monografía, título del libro (en *cursiva*); lugar de publicación y editorial separados por dos puntos. Ejemplo:

CALVO PÉREZ, Julio (1994): *Introducción a la pragmática del español*, Madrid: Cátedra.

8.2. Si se trata de una parte de una monografía, título del artículo (entre comillas españolas «...»); después se reseñará la monografía de la forma descrita en el punto anterior. Ejemplo:

WEINREICH, Uriel, William LABOV y Marvin I. HERZOG (1968): «Empirical Foundations for a Theory of Language Change», en Winfred P. Lehmann y Yakov Malkiel (eds.), *Directions for Historical Linguistics*, Austin: University of Texas Press, 95-188.

8.3. Si se trata de un artículo de revista, título del artículo (entre comillas españolas «...»); título de la revista (en *cursiva*), que irá seguido del número del volumen o tomo y las páginas separados por dos puntos. Ejemplo:

ALVAR, Manuel (1963): «Proyecto de Atlas Lingüístico y Etnográfico de las Islas Canarias», *Revista de Filología Española* XLVI: 315-328.

8.4. Si se trata de una publicación o recurso informático, se seguirá lo apuntado anteriormente respecto a autores, fecha y tipo de obra, haciendo constar a continuación el soporte, dirección electrónica o URL y, en su caso, fecha de consulta. Ejemplos:

BOIXAREU, Mercedes *et al.* (2006): «Historia, literatura, interculturalidad. Estudios en curso sobre recepción e imagen de Francia en España», en Manuel Bruña *et al.* (eds.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España. La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*. Sevilla: Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española, Société des Hispanistes Français y Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, 33-58. Edición en CD-ROM.

CARDONA, Rodolfo (2016): «*El hombre perdido*: última novela de la nebulosa», *Revista de Filología* (Universidad de La Laguna) 34: 41-50. URL: <http://webpages.ull.es/publicaciones/volumen/revista-de-filologia-volumen-34-2016.pdf>; 14/05/2017.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *CORDE. Corpus diacrónico del español*. URL: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>; 25/05/2008.

Los artículos que no se atengan a estas normas serán devueltos a sus autores, quienes podrán reenviarlos de nuevo, una vez hechas las oportunas modificaciones.

DECLARACIÓN DE PRIVACIDAD

Los nombres y las direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines establecidos en ella y no se proporcionarán a terceros o para su uso con otros fines.

