



Portada de *El lino de los sueños*, de Néstor.

TEXTO 2

ORACIÓN VESPERAL

A Luis Doreste.

La tarde muere, y tiene
todo el dulce color de mi recuerdo...
Porque cuente la historia de mi vida
que muera así la tarde se ha dispuesto.

El lejano sonido de una esquila
pone en la brisa un pastoril comento
que al perderse al través del cielo malva
hace brotar la rosa de un lucero.

El niño corazón tiembla y solloza:
tiene miedo de amar; pero es un miedo
que le gusta tener cuando la vida
es infantil, como esta tarde el cielo.

El pobre corazón tiembla, y parece
que busca otro rincón dentro del pecho,
otro rincón más hondo en que ocultarse
por temor de saber un cuento nuevo...

La tarde entera tiene
el color de la infancia de mi ensueño:
hay una golondrina misteriosa
que ha detenido en el azul su vuelo...

¡Yo pongo mi ilusión sobre sus alas
y la quietud del lírico momento
se diluye en el oro más lejano
que no acabó de hilar el sol que ha muerto!...

Mi vida toda tiene
la suavidad divina de un secreto:
¡Parece que me dicen al oído
con todo el corazón, que estoy viviendo!

(Alonso Quesada, «Las tres oraciones», de *El lino de los sueños*).

Publicado en *Diario de Las Palmas* (16.VII.1912), de este poema dice su autor: «... es mi mayor amor y el mayor amor de T. Morales. Fueron los primeros versos serios que escribí» (carta a Luis Doreste Silva, sin fecha).

ACTIVIDADES

1. Analiza el tema central del poema. ¿Cuál es la *atmósfera sentimental* que se desprende de él?
2. La estructura formal del texto tiene claras similitudes con la de los poemas de **A. Machado** (versos de 7 y 11 sin aparente pausa). Contrasta esta composición con alguna de las más conocidas del poeta sevillano.
3. El espacio poético (la tarde) es bastante frecuente en la poesía castellana. ¿Qué significación tiene? ¿Qué valores de contenido (sentimentales) comporta? ¿Con qué elementos (adjetivos, símbolos, etc.) se combina? Compara en este sentido el poema con alguno de **Juan Ramón Jiménez**.
4. Quesada hace un uso frecuente en esta composición del pronombre relativo («que»). ¿Qué aportan estos elementos a la estructura del poema? ¿Cómo están dispuestos a lo largo del mismo? Hay también algunos «que» con valor sustantivador. Señálalos y distínguelos de los anteriores.
5. Analiza los adjetivos de este poema. ¿Qué significación (estado de ánimo) suponen? Dentro de los adjetivos, hay preeminencia de elementos de color. Coméntalos.
6. Hay, al menos, dos símbolos en el texto de complejo contenido semántico (la *rosa* y la *golondrina*). Interpretalos. Recréalos en una composición escrita.
7. Como actividad de documentación e investigación te proponemos que descubras quién fue el personaje a quien está dedicado este poema y qué relación tuvo con Quesada. Para completar la información, los alumnos podrían dividirse la tarea.

TEXTO 3

AL DEJAR LA ANTIGUA VIVIENDA

Al dejarte, vivienda de mi antiguo respeto,
 donde pasé los años más puros de mi vida,
 quiero, como homenaje de cordial despedida,
 ofrendarte el divino tributo de un soneto.

Bajo la paz augusta de tus viejos maderos
 surgió, como un milagro, mi juventud en flor;
 en ti soñé las gracias de mi primer amor,
 en ti labré el tesoro de mis versos primeros.

Tú guardas en silencio todo el pasado mío;
 tu barro es carne mía, que hoy tiritita de frío
 en este lento viaje hasta la senectud...

Por eso, aunque te deje desolada y desierta,
vendré todas las noches a tocar a tu puerta,
¡a ver si me responde dentro mi juventud!

(Saulo Torón, «Poemas familiares», de *Las monedas de cobre*).

ACTIVIDADES

1. ¿Cuál es la idea fundamental del poema? ¿Qué sentimientos refleja?
2. Analiza la estructura formal del texto. ¿Qué significa *soneto* para la poesía castellana? ¿Y para la de Saulo Torón? Compara este soneto con otros poemas del escritor teldense.
3. El espacio ocupa un lugar central en el poema. Analiza su significado. ¿Es sólo una *vivienda*? ¿Puede hablarse de hogar también? Analiza (interpreta) los adjetivos con que se combina este término.
4. Observa cómo se entremezclan fundamentalmente dos tiempos verbales en el texto (presente y perfecto simple) ¿Qué relación tiene con el contenido del poema? ¿Con qué elementos (adjetivos, símbolos, etc.) se combinan cada uno de los tiempos? En el último terceto, también aparece el futuro. Interpreta este hecho.
5. Como actividad de creación, te proponemos una composición poética (a ser posible un soneto a la manera del de Saulo Torón), cuyo tema podría girar alrededor de un recuerdo infantil (la casa familiar, el parque donde jugábamos, la escuela, etc.).
6. Como actividad de documentación e investigación, te proponemos lo siguiente: el tema de este texto es bastante frecuente en los poetas del círculo de Saulo Torón (T. Morales y Alonso Quesada); busca ejemplos en ellos y compáralos con este poema.

TEXTO 4

LA BARCA PESCADORA

A Claudio de la Torre

Sobre la playa de oro
yace en ruinas la barca pescadora.
Tiene el casco deshecho,
y una brutal herida por la proa.
El maderamen, roto,

muestra su recia estirpe constructora:
de pino las cuadernas,
firmes desde el codaste hasta la roda.
Su historia marinera
es la vulgar historia
de esas aves veleras
que vemos, al crepúsculo y la aurora,
surcar el mar, ligeras,
sobre el rizado lomo de las olas,
en busca de la presa
que ha de rendir la gracia bienhechora;
y un día... la violenta
sacudida del mar, que se alborota,
y en un segundo de terror y espanto
deshace su armazón contra una roca...
Las gentes marineras,
que descansan tumbadas a su sombra,
tienen para esta barca
una cordial piedad halagadora:
respetan sus despojos
y les conmueve su total derrota...

Yo también, muchas veces,
en las horas ociosas
en que vago abstraído
por la menuda arena brilladora,
buscando esa quimera
que el sol y el viento trazan en la onda,
suelo parar mis pasos
ante esta pobre barca pescadora.
Y una suave tristeza,
una sutil zozobra
va llenando mi espíritu,
que el más lejano sentimiento ahonda...
La barca me recuerda,
con su total derrota,
cierto velero que partió una tarde
y un mar de olvido destrozó en su costa!

(Saulo Torón, «Poemas del barrio», de *Las monedas de cobre*).

ACTIVIDADES

1. Analiza el tema fundamental del poema. ¿Hay una sola idea o varias que se complementan?

2. La estructura formal del texto sigue la línea de la poesía de A. Machado (versos de 7 y de 11) ¿Qué diferencias encuentras entre ésta y las composiciones del poeta andaluz?
3. Siguiendo con la influencia machadiana, observa y analiza las similitudes de contenido entre «la barca pescadora» de Torón y, por ejemplo, «A un olmo viejo» de A. Machado. Reflexiona sobre la idea final de ambos poemas: la interiorización de elementos externos (*barca y olmo*).
4. Éste es un texto plagado de adjetivos. Interpretalos. Observa la posición del adjetivo con respecto al sustantivo al que acompaña. Comenta este fenómeno.
5. El poema en sí, ¿puede considerarse una alegoría? Si es así, ¿qué simbolizan los elementos más significativos (*playa, barca, aves, sol, viento, velero, etc.*)?
6. Actividad de creación: realiza un pequeño cuento (tres o cuatro folios) en el que se desarrolle una escena marinera como la que describe el poema de Saulo Torón.
7. El poema está dedicado a **Claudio de la Torre**. Documentate e investiga quién fue este personaje y qué relación tuvo con el poeta.

COMENTARIO DE TEXTO: PROSA

El mar centelleaba de rayos de sol de junio...

(cap. V de *Las inquietudes del Hall*).

[Ed. Interinsular, S. C. de Tfe., 1988, pp. 170-174].

Las inquietudes del Hall suponen, junto a una serie de cuentos que giran alrededor de los ingleses (*Smocking-Room*), la manifestación más notoria y notable de la prosa modernista quesadiana, acaso de la prosa modernista canaria. En esta novela corta, con la dosis justa de delicadeza, de lirismo, de ironía e incluso de sobreexceso en las emociones, Alonso Quesada desarrolla una serie de escenas y cuadros costumbristas con un fondo común, el silencioso hall de un hotel de principios de siglo. De un modo alternante, se suceden las presentaciones de los personajes con un ligero apunte descriptivo del escenario: casi sistemáticamente, a la aparición en escena de cada nuevo huésped le sigue siempre la reacción inapelable del hall. No se trata sólo de la suma de los actores como ocurre, por ejemplo, en la novela social de los años cincuenta: el **espacio narrativo** adquiere dimensiones humanas, se materializa, siente, sufre, se altera al más mínimo cambio, se tranquiliza luego... Más allá de los rostros inmóviles de los huéspedes, de la pareja que lee con cierta timidez la misma novela en dos ejemplares idénticos y, posiblemente, al mismo ritmo de la sueca turbadora cuyas carnes se iluminan «con un rojizo resplandor de incendio» y del incipiente idilio que surge entre dos almas

errantes, **es el hall el verdadero protagonista** de la novela. Es por eso por lo que ese espacio siempre está ligado a la metáfora, a la sugerencia, a la nostalgia.

En el fragmento que comentamos ocurre que por primera vez, tal vez por única en toda la obra, el hall mira hacia afuera. Sus ventanas *como unos ojos sorprendidos y alucinados* se abren para contemplar un paisaje nada extraño: mar, sol, playa, niños que juegan en la arena, un velero, etc. Un cuadro musical, colorista, sensual, vital, con un aire último de nostalgia –al más puro gusto modernista– se nos presenta. Es la naturaleza en todo su esplendor. De fondo, la luminosidad solar que ya apuntábamos cuando analizamos «Entonces era un niño...», el poema de Tomás Morales. El hall, como decimos, abandona su modorra inglesa, su monotonía lánguida y su flema para acercarse a la vida. Y la vida, para un poeta como Quesada, es precisamente el mar con esa fuerza y esa luz atlánticas, chiquillos chillando en la playa, *el padre sol*. Pero, sobre todas las cosas, en este instante la vida es esa sueca seductora y sensual que se baña en el mar. Si uno de los rasgos más diáfanos de la estética modernista es la expresividad sensorial, la sensualidad, aquí la tenemos en toda su dimensión: *por un punto roto del traje asomaba un pezón, como una avellana*.

Pero vayamos por partes. ¿Por qué hemos elegido este texto para su reflexión?, ¿qué tiene de particular? La respuesta es bien simple: todo y nada. Bajo una aparente sencillez, bajo una pintura extremadamente cotidiana para una mirada isleña se esconden casi todos los elementos que significan el momento que estudiamos. No olvidemos que el modernismo es, además de una actitud, un lenguaje. En este capítulo llama la atención, en primer lugar, la ausencia de diálogo. Salvo en la última escena en la que Oliva y Jorge se confiesan recíprocamente sus sentimientos, el resto es, en esencia, descripción. Pero se trata de una descripción nada estática, una descripción ágil, casi un movimiento de cámara. En los primeros cuatro párrafos, Quesada nos presenta el panorama: desde la ventana del hotel, somos testigos de un resplandeciente día de verano (*El mar centelleaba de rayos de sol de junio. Los granos de la arena atlántica temblaban gozosos de lumbre y el horizonte estaba tan cercano que se deshacía en espumas sobre la orilla*) en el que destaca la luz y el color. Constantemente se hace referencia a elementos cromáticos: *el verde limón de las persianas, las cabezas rubias incendiaban los rostros blancos de los niños, los trajes blancos, el metal del sol...* Para completar la toma visual, Quesada le añade sonido a una acción cada vez más cinematográfica –ya lo apuntaba Lázaro Santana al hablar de la prosa quesadiana y, en especial, de *Las inquietudes del Hall*. De este modo, *el sol tenía un magnífico estremecimiento sonoro, la tea [de las persianas] crujía de amor recordando el bosque lejano, un grito infantil vertió su alegría sobre la playa, coronaba la risa el dolor de la espuma...* Es un paisaje que no sólo se ve, también se escucha.

El momento central del fragmento llega con la aparición turbadora de la sueca. Por lo pronto, la armonía de sonido y color que flotaba hasta entonces parece

romperse: la antagonista aparece *envuelta en una sábana negra* –nótese el cambio de ritmo y el claro simbolismo–, los niños *se apartaron* y *las carnes ilumináronse con un rojizo resplandor de incendio*. La suave sensibilidad del inicio se convierte en desbordante sensualidad cuando la sueca, en un gesto acaso excesivo, *oprimiósese con las manos los dos senos bruñidos y palpóse luego las dos nalgas redondas y pequeñas, de andrógino*. El baño de mar de la mujer paraliza la acción: los niños se asustaron, la espuma ardió, los ingleses del hotel *acribillaban con sus gemelos el cuerpo humedecido*. Todos, por un instante, estaban pendientes de aquel baño casi lascivo: el hall ya no volvería a ser el mismo después de aquello, acababa de perder su inocencia. No hay un momento más dramático en toda la novela que éste que relatamos: se trata del miedo a lo distinto, a lo ajeno, representado por una nórdica de costumbres demasiado liberales para el paladar inglés que viene a alterar la paz rutinaria de nuestro hall. Todo el instante es un puro escándalo: desde que se descubre y *la brisa marina la besó candente* hasta que retorna al hotel, distraída, si notar que *por un punto roto del traje asomaba un pezón, como una avellana*.

Lo más curioso es el final del capítulo. Siguiendo un estilo epistolar que, en la larga convalecencia de Oliva y Jorge Brown, se repite a lo largo de la novela, concluye la escena con las reacciones de los protagonistas ante el baño de la sueca. Sin embargo, mientras para Oliva –lejos del sonrojo y la vergüenza pacata– supuso *un tónico extraordinario*, para Jorge Brown fue *un peligroso espectáculo*. He aquí la curiosidad: se invierten los papeles. Oliva –como mujer, aparentemente más delicada para la época que tratamos– disculpa y hasta se fortalece del baño seductor; Jorge Brown, no obstante, se escandaliza de un modo exacerbado.

Sobre la sensualidad y el colorido de este texto, encontramos otros aspectos relevantes que presuponen la esencia poética del autor. Quesada no logra desprenderse de su ropaje de poeta y la novela está llena de guiños que están más cerca del género lírico que del meramente narrativo. Son constantes las imágenes y las comparaciones, por ejemplo, que pueblan el fragmento: *el caliente mediodía podíase palpar como un seno, la espuma ardió (...) como si se hubiera hundido en el mar un hachón llameante, lejos apareció la cabeza roja como un pedazo de sol apagado*, etc. Destacan, a nuestro juicio, dos imágenes por su expresividad y su colorido: cuando la sueca se descubre para el baño, *los ojos de piedra azul y fría recorrieron todo el cuerpo de la dueña*; cuando se seca en la arena, *el polvillo dorado le caía del cuerpo, como el de una mariposa profanada*. Se ha producido una metamorfosis en ese baño marino: la serenidad y la armonía se han convertido en preocupación y desorden para el hall. Esa visión ha dañado fatalmente la sinuosa tranquilidad del hotel.

Asimismo, surgen más detalles que realzan la expresión lírica del texto: en la carta de Oliva, al final del capítulo, encontramos una hipérbole bellísima (*agitó el mar de tan valiente manera [la sueca] que toda la tarde tuvo brisa sana en el cuarto*) seguida de un símbolo (*la rosa dorada*) en el que se unen dos motivos

de gran fuerza poética: la rosa y el oro. De alguna manera, la rosa simbolizó siempre el ideal de belleza, de perfección, la realización del artista. A partir de ahí, podríamos intentar interpretar su significado en cuanto se combina con un color determinado: la rosa blanca supone la perfección pura, la rosa azul la realización imposible y la rosa dorada la realización absoluta.

Lo que no está sujeto a interpretaciones es que en la prosa modernista de Alonso Quesada podemos atisbar figuras que anticipan las vanguardias, metáforas que están tremendamente cerca de un García Cabrera o un Gutiérrez Albelo: así, la vela del velero *cortaba el silencio de los rayos solares* y los ingleses *acribillaban con sus gemelos el cuerpo humedecido sobre la orilla*.

Desde el punto de vista de la lengua, en uno de esos arranques de exceso del que hemos hablado, Quesada parece abusar de esa forma arcaica de los tiempos verbales (*remangábanse, descubrióse, fuésele*, etc.), un rasgo extemporáneo que, a nuestro juicio, debilita bastante la posición de nuestro poeta. Si antes se convertía, con sus imágenes, en un precursor de las vanguardias en Canarias, este detalle lo retrotrae a la poesía neoclasicista. Por otra parte, sin abandonar el aspecto lingüístico, el escritor tiende a combinar términos usuales en las islas (*remangábanse, machucaban...*) con expresiones en inglés; aunque en este capítulo no encontremos anglicismos más que el propio de *hall*, en los primeros párrafos del siguiente aparezcan algunos (*manager, office*, etc.).

En esta novela se pone de manifiesto esa relación de la que tanto se ha hablado entre la numerosa colonia inglesa en el archipiélago y los canarios: se va a establecer un vínculo *entre isleños* –no olvidemos que los británicos no dejan de ser isleños– que perdura hasta casi nuestros días. Esta sociedad está basada en dos pilares aparentemente contradictorios: por un lado, el **rechazo** que suele manifestar el canario, y que se refleja en buena parte de la prosa quesadiana, hacia la forma de vida anglosajona, fría, desapasionada, flemática; por otro, la **admiración** que sienten por el orden, la educación, la organización o la coherencia que, en líneas generales, ha caracterizado siempre a la sociedad inglesa. Baste un ejemplo, tomado del inicio de la novela, para refrendar lo que decimos:

El alma del inglés colonial es un pequeño Hall. Toda la cosa espiritual de su vida se concentraba en el Hall. La vida extranjera y lejana tórnaseles tibia y plácida por la correcta claridad del Hall. Ningún lugar para digerir certeramente un 'roast-beef' como el Hall. El Hall evita la altura de voz, el desmesurado ejercicio de las manos. El corazón se somete, el ánimo se disciplina, la mirada se vuelve mansa como la de un buey y el pie es como si tuviera una perpetua zapatilla de baile.

(cap. I)

OTROS TEXTOS: PROSA**TEXTO 1****Cómo murió Miss Bland**

(Alonso Quesada, *Smoking-room*).

[Ed. Interinsular, S. C. de Tenerife, 1988, pp. 67-70].

ACTIVIDADES

1. ¿Cuál es el tema central de este texto? ¿Cómo se contempla? ¿Con qué elementos se combina? Analiza los adjetivos que se emplean para definir la muerte.
2. Contrasta la perspectiva de la muerte con textos significativos de otras épocas. Te proponemos, por ejemplo, un soneto de Quevedo, un fragmento concreto de una obra teatral romántica (*El estudiante de Salamanca* o *D. Alvaro o la fuerza del sino*), la muerte del personaje central de *S. Manuel Bueno, mártir* de Unamuno o la «Elegía a Ramón Sijé» de Miguel Hernández. Divididos en grupos, se trataría de que cada uno de ellos se encargara de contrastar el poema con un antecedente determinado.
3. Desde el punto de vista formal, esta breve pieza narrativa tiene un rasgo definitorio: la descripción. Quesada describe con detalle varios asuntos (el hall, el sillón, los personajes, etc.) ¿Cómo lo hace? ¿En qué se diferencian esas descripciones?
4. ¿Qué rasgos modernistas encuentras en el texto? Analiza (individualmente o en pequeños grupos) los elementos sensoriales (color, musicalidad, sensualidad, etc.).
5. Encontramos en el cuento bastantes términos ingleses. Analiza su significado. ¿Con qué objeto los emplea Quesada?
6. Como actividad de creación proponemos la realización de un breve relato adaptando la idea central del cuento: el hall de un hotel puede convertirse en un albergue rural, Miss Bland en un personaje moderno, la enfermedad se actualiza, etc. Luego, podría reflexionarse acerca de los resultados en pequeños grupos y en gran grupo.

TEXTO 2

Una mañana, más fortalecidos, salieron juntos al Hall [...]
 ... Y se callaron los dos. La tristeza apareció como un sueño repentino.

(A. Quesada, cap. VIII de *Las inquietudes del Hall*).
 [Ed. Interinsular, S. C. de Tenerife, 1988, pp. 186-188].

ACTIVIDADES

1. Encontramos en este fragmento una dualidad bastante frecuente en literatura: el amor y la muerte. ¿Cómo están contemplados? ¿Cómo se enfrentan ambos asuntos? Proponemos una reflexión en clase acerca de estos temas (sobre todo el amor) en pequeños grupos para luego ponerlos en común y debatirlos en el gran grupo.
2. Hay mucho de romanticismo en esta escena. ¿Qué rasgos románticos encuentras?
3. Analiza individualmente y teatraliza luego en grupo la escena. Se puede actualizar la situación; proponemos para ello la visita a un hotel de estilo colonial y la realización de un vídeo corto.
4. Estudia los elementos poéticos que están presentes en este fragmento. Observa los adjetivos, las metáforas, las imágenes que utiliza Quesada y contrástalos con otras composiciones del poeta.

BIBLIOGRAFÍA**1. Ediciones**

BONET, Juan Manuel, «Prólogo» a Saulo Torón, *Poesía Completa*, Ed. Interinsular, Santa Cruz de Tenerife, 1988.

CORREA, José Luis, «Prólogo» a Alonso Quesada, *Smoking-room. Las inquietudes del Hall*, Ed. Interinsular, Las Palmas de Gran Canaria, 1988.

Eiusdem, «Edición y estudio» de Alonso Quesada, *El lino de los sueños*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993.

MORALES, Tomás, *Las Rosas de Hércules*, Biblioteca Básica Canaria [BBC] (n.º 22), 1989.

PADRÓN ACOSTA, Sebastián, *Poetas canarios de los siglos XIX y XX*,

Biblioteca isleña, Aula de Cultura de Tenerife, Tenerife, 1966. Una obra de difícil consulta por ser una edición ya agotada, pero que recoge buena parte de la poesía canaria de esos siglos.

QUESADA, Alonso, *Insulario (Verso y Prosa)*, BBC (n.º 23), 1989.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Alonso Quesada*, Colección Guagua, n.º 33, Las Palmas de Gran Canaria, 1981.

Eiusdem, «Prólogo» a *Alonso Quesada. Antología poética*, Plaza y Janés, Barcelona, 1981. El hecho de que una editorial peninsular se decida a publicar a un autor canario da cuenta del interés y el acierto de esta antología.

Eiusdem, *Museo Atlántico. Antología de la poesía canaria*, Interinsular, Santa Cruz de Tenerife, 1983.

SANTANA, Lázaro, *Poesía Canaria. Antología*, Las Palmas de Gran Canaria, 1969.

Eiusdem, «Alonso Quesada y los ingleses», prólogo a *Las inquietudes del Hall*, de A. Quesada, Las Palmas de Gran Canaria, 1975.

Eiusdem, «Informe sobre Alonso Quesada», en *Obra Completa*, de Alonso Quesada, tomo I, Las Palmas de Gran Canaria, 1986. Un gran trabajo de compilación y estudio de la obra toda –desde la poesía hasta la prosa periodística– de Alonso Quesada.

TORÓN, Saulo, *El caracol encantado y otros poemas*, BBC (n.º 24), 1989.

2. Estudios

ARENCIBIA, Yolanda, «Miguel de Unamuno, Alonso Quesada: dos voces poéticas», *Actas del Congreso Internacional. Cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, 1989, pp. 383-389.

ARTILES, Joaquín, «Saulo Torón, poeta lírico», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 22 (1976).

ARTILES, Joaquín e Ignacio QUINTANA, *Historia de la literatura canaria*, Plan Cultural, Las Palmas de Gran Canaria, 1977, p. 179 y ss. Sin duda, y hasta hoy, el único manual de consulta completo sobre la literatura hecha en Canarias.

DORESTE, Ventura, *Recordando a Saulo Torón*, Tip. Lezcano, Las Palmas de Gran Canaria, 1978.

MAINER, José Carlos, *La edad de plata (1902-1939)*, Cátedra, Madrid, 1981. Supone una aproximación teórica fundamental a este período. En él se recogen, a pesar de ser un estudio de la literatura española en general, bastantes referencias al grupo canario.

NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, *Tomás Morales. Su vida, su tiempo y su obra* (2 vols.), Universidad de La Laguna, La Laguna, 1956. Uno de los más completos estudios sobre el período modernista en Canarias. Aunque se refiere fundamentalmente a la literatura de Tomás Morales, sirve de referencia para el resto.

Eiusdem, *Unanimo en Canarias. Las islas, el mar y el destierro*, Universidad de La Laguna, La Laguna, 1964.

PADORNO, Eugenio, «El fantasma del Hall en el hotel de platanópolis», *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), 3-8-1975.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, *La nueva narrativa canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

Eiusdem, «Ochenta años de literatura. 1900-1980», en *Canarias, siglo XX* (varios autores). Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1983, p. 101 y ss.

Eiusdem, *Una aproximación a la nueva narrativa en Canarias*, Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1985.

Eiusdem, «Para una interpretación del Modernismo en Canarias», *Liminar* (Tenerife) núms. 23-24 (1986).

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *El primer Alonso Quesada. La poesía de 'El lino de los sueños'*, Plan Cultural, Las Palmas de Gran Canaria, 1977. Se trata de la primera y acaso más interesante aproximación al universo poético quesadiano.

Eiusdem, «Arte y Cultura (siglos XIX y XX)», en *Historia de Canarias*, ed. de Antonio de Béthencourt Massieu, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la poesía canaria, I*, Seminario de Estudios hispánicos, Universidad de Barcelona, 1937. Aunque no es fácil de consultar por su antigüedad, es el primer reconocimiento crítico a la literatura hecha en Canarias. De referencia obligada para todos los estudiosos posteriores, Valbuena recoge un magnífico estudio de los poetas modernistas canarios.



Cubierta del número 28, año 5 de *La Rosa de los Vientos*. Tenerife, enero 1928.



Número de la revista *Gaceta de Arte*, Tenerife, 1.º marzo 1932.

JOSÉ LUIS CORREA

– IB Pérez Galdós

– Centro Superior de Formación del Profesorado
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ

– IB Santiago Santana

LAS VANGUARDIAS EN CANARIAS

CONTENIDOS

1. La hora de las Vanguardias

- 1.1. La vanguardia como continuación de la «modernización» del arte
- 1.2. Valoración del fenómeno vanguardista
- 1.3. Antecedentes que posibilitan este fenómeno
- 1.4. Sensibilidad ante la libertad artística

2. Las manifestaciones culturales: la revista, la tertulia, el manifiesto

- 2.1. Revistas literarias en Canarias
- 2.2. Análisis de la importancia de algunos acontecimientos culturales
- 2.3. Descubrimiento de la necesidad cultural de la revista artística
- 2.4. Valoración de la realidad canaria en los años 20
- 2.5. Reconocimiento de los artistas canarios de vanguardia

3. La poesía de vanguardia en Canarias

- 3.1. Reconocimiento
- 3.1. Dos voces preeminentes
- 3.2. Reconocimiento de E. Gutiérrez Albelo como poeta principal
- 3.3. La figura señera de Pedro García Cabrera
- 3.4. Interpretación del clima poético en las islas
- 3.5. Análisis de lo que supuso la poesía de vanguardia en la literatura canaria moderna

4. La narrativa vanguardista canaria

- 4.1. Reconocimiento de los principales rasgos de la narrativa canaria de vanguardia
- 4.2. Análisis y valoración de la figura de Agustín Espinosa
- 4.3. Relación con la vanguardia española

INFORMACIÓN DEL NÚCLEO TEMÁTICO

1. La hora de las vanguardias

Si seguimos admitiendo el concepto –véase núcleo temático anterior– de «Edad de plata» para hacer referencia al proceso de *regeneración* que sufre la cultura española en general durante el primer tercio del siglo XX, podemos convenir que las vanguardias suponen una continuación –por cierto, más radicalizada y con mayores riesgos– del fenómeno modernista. No es descabellado pensar que se trata de un segundo momento en la recomposición del panorama cultural hispano, otro paso más hacia la «modernización» del arte. Por supuesto, como ya hicimos notar entonces, hablamos de un fenómeno plural: cuando decimos arte y literatura española nos referimos a todo aquel que se origina y se expande en cualquier lugar donde se hable nuestra lengua. **Borges** y **Huidobro**, el uno argentino y el otro chileno, enriquecen y lustran el castellano de igual forma que **García Lorca** o **Gómez de la Serna**, y su aportación a la literatura española es igual de importante.

Hecha esta precisión, conviene partir de una situación real que, en gran medida, afecta al fenómeno vanguardista: buena parte de la nómina de autores que se adscriben a las vanguardias *se hacen mayores* leyendo a **Darío** y a los **Machado**, gozando de **Valle-Inclán** y de **Juan Ramón Jiménez**. Este último es un ejemplo de sobra conocido: su evolución poética personal marca la evolución de aquellas horas; es uno de los primeros poetas españoles de vanguardia, pero también uno de los últimos modernistas. Y no es el único. En las Islas tenemos muestras de esta transición en la obra y el pensamiento de, entre otros, **Agustín Espinosa** o **Pedro Perdomo Acedo**. Incluso el propio Rafael Romero («**Alonso Quesada**»), de no haber muerto prematuramente, hubiera podido ejemplificar esta situación desde el momento en que en su segundo libro de poemas, *Los caminos dispersos*, preveía algunos rasgos de la nueva estética. Por tanto, existe una herencia modernista en bastantes de estos escritores que no podemos soslayar.

Pero, ¿por qué hablamos de vanguardias en plural? ¿Cuál es el origen ideológico de estos «ismos» vanguardistas? ¿Dónde se originan? Son cuestiones de difícil solución y no está claro hasta qué punto interesan en un análisis como el que

se pretende aquí. Sólo pueden responderse posiblemente aludiendo al carácter plural de la poesía –y también al de los poetas–, a la poesía como elemento liberador, distorsionador y disgregante. El caso es que *futurismo, cubismo, dadaísmo, adanismo, imaginismo, creacionismo, ultraísmo o surrealismo* –nos dejamos atrás algunos otros– son distintos movimientos que surgen de unas mismas necesidades y propiciados por una situación similar. El arte de la época, en principio, no puede ser coherente ni lógico porque un mundo caótico en cuyo seno han brotado ideologías tan dispares como el anarquismo, el fascismo o el socialismo, y que ha sido testigo de una confrontación de las dimensiones de la Primera Guerra Mundial, no puede reflejarse con coherencia ni lógica. Por otro lado, el arte debe ser, según el pensamiento nuevo, autónomo, igual que su lenguaje. La libertad –o, mejor, la ausencia de reglas, leyes y doctrinas– va a ser el denominador común de la nueva estética: de aquí los varios términos con los que se asoció a las vanguardias (el «arte por el arte», el «arte puro», la «deshumanización del arte», etc.). En aras de la libertad, también hay que decirlo, se cometieron no pocos excesos. Sin embargo, y con ello no pretendemos reconocer que el fin justifique los medios, el resultado final ha sido enormemente valioso y la influencia de estos movimientos en la literatura posterior, importantísima.

Aunque los rasgos más significativos del arte de vanguardia pueden estudiarse en la Lengua Castellana y Literatura del Bachillerato, quisiéramos destacar algunos aspectos que ayudarán a entender el estado de la literatura canaria de aquella hora:

1.º El arte es contemplado como **subversión**. Existe en los artistas una necesidad de contravenir las reglas, de provocación consciente: así, cualquier manifestación artística debe liberarse de corsés prefijados.

2.º La poesía, como arte que es, exige una reordenación, una **recreación del lenguaje**. **Louis Aragon**, uno de los pilares de la nueva cultura, hablaba de la exigencia de *desquiciar* los sistemas lingüísticos y sus reglas. El orden del lenguaje poético no es el mismo que el de los demás lenguajes.

3.º Existe, asimismo, en la literatura, un importante componente de *extrañamiento*: se confunden realidad y ficción, los artistas dejan brotar en la obra su propio **subconsciente** y los elementos oníricos adquieren relevancia en la poesía. Todo ello explica que la metáfora y la imagen se conviertan en paradigma de la nueva estética.

4.º De todos los «ismos» de vanguardia, tal vez sea el **surrealismo** el que más huella habrá de dejar en la literatura contemporánea. La influencia de los poetas franceses será, en este sentido, muy significativa.

5.º Se produce una tendencia a **amalgamar las artes**, a concebir el arte como idea globalizante. No es infrecuente, entonces, que los artistas se ejerciten

en varias disciplinas: así encontramos el hermanamiento de **música y poesía** (en Lorca), de **pintura y poesía** (en Alberti, Moreno Villa o, en Canarias, Juan Ismael) e incluso de **cinematografía y poesía** (Luis Buñuel representa un notable ejemplo de poeta de imágenes).

Asimismo, cabe destacar la presencia de figuras fundamentales de la pintura en los círculos literarios de la época: no puede entenderse el grupo poético del 27 sin **Dalí**, el cubismo sin **Picasso** o las vanguardias canarias sin **Óscar Domínguez**.

Sólo atendiendo a estas premisas –entre otras ya estudiadas, como decimos, en distintos currículos– podremos acercarnos a comprender la poesía de nuestros autores con ciertas garantías de éxito. Pongamos dos ejemplos en los que García Cabrera y Gutiérrez Albelo, a quienes estudiaremos más adelante, recomponen el lenguaje poético y el orden lógico de las cosas:

*[...] El día del mes más idóneo para ver un navío
es aquel en que siento ganas de andar al revés.
Tampoco sabe nadie que cuando en otoño
caen las hojas
sobre la careta prendida de un hilo telegráfico
es cuando una ecuación algebraica
tiene soluciones en el polo
y fallan los cálculos
de posibilidades de las fases de los cometas.
Si un adoquín se enamora de un camino
pienso que todo el mundo anda descalzo.
Para terminar confesaré
que me gustaría vivir en un cañaveral
siempre que fuese un guante de goma.*

(P. G. C., de «habla un albornoz a rayas»,
Dársena con despertadores).

*Sobre el pretil –inmóvil–
sin pronunciar una palabra,
no sabía qué hacer
con aquellos dos senos
que en mis manos
temblaban.
Los disparé a la Luna
–carambola celeste, por dos bandas.
Y al rebotar, hundiéronse
en las troneras hondas de las sábanas.*

*En la última escena
no se veía ya –tras la pantalla–
sino un escarabajo pelotero
con un doble universo a las espaldas.*

(E. G. A., poema 11 de *Enigma del invitado*).

Aunque no es éste el momento del comentario de texto, conviene considerar determinados aspectos que suelen intervenir en la interpretación de poemas de este estilo. El primer impulso de cualquier estudioso –el simple lector se limitará a disfrutar de la lectura– es *traducirlo*, entendiendo por traducir «expresar en un idioma una cosa dicha o escrita originariamente en otro». Se supone que el lenguaje poético es diferente y, por consiguiente, debemos reconvertirlo en el nuestro. Pero ocurre que, como siempre, en la traducción se pierden muchísimos matices originales, sin contar con que no todas las expresiones tienen su correspondiente en el nuevo idioma. Así las cosas, corremos el riesgo de perder calidad y originalidad en la transcripción. Por contra, si no lo *traducimos* nos será difícil explicarlo. Entonces sobreviene el dilema: ¿qué hacer? La solución no es fácil: si no hay receta para el análisis textual, menos la hay para el análisis de textos vanguardistas en los que, como apuntábamos, se dan todos los requisitos de un lenguaje subversivo, rupturista y onírico. Debemos, entonces, actuar como lectores *de a pie*, o sea, gozar de la belleza estética, de la riqueza de las imágenes, de la sensibilidad del artista. Después podremos proponer la interpretación del texto o, mejor, *una* interpretación del texto en la que, por ejemplo, el poema de García Cabrera pase a ser un poema de amor («un navío», «el otoño», «un adoquín se enamora de un camino» y «me gustaría vivir en un cañaveral») y el de Gutiérrez Albelo el recuerdo de un sueño («sin pronunciar una palabra», «hundiéronse / en las troneras hondas de las sábanas» y «tras la pantalla»). No caigamos, sobre todo, en la tentación de darle un solo sentido al poema: el lenguaje poético se caracteriza precisamente por su ambigüedad y por su sentido polisémico y ésa es posiblemente la mayor de sus bondades.



Retrato de la pianista Roma. Óleo sobre tela.



Óscar Domínguez. Drago. Colección particular. Madrid.

2. Las manifestaciones culturales: la revista, la tertulia, el manifiesto

No hay duda de que ésta es una época en la que las manifestaciones culturales se convierten en seña de identidad. Los artistas se agrupan o se dividen en facciones, se decantan por una tendencia concreta o se declaran de un determinado estilo mediante su colaboración –a veces, más simbólica que otra cosa– en proyectos definidos: nos referimos a las revistas artísticas, las tertulias literarias o los manifiestos estéticos. Incluso para disentir, el artista de vanguardia disiente con su participación en tales proyectos. Para presentar grosso modo la trayectoria de las vanguardias en España podríamos hacer un somero recorrido por estas manifestaciones.

En 1909, **Ramón Gómez de la Serna**, posiblemente el más importante de los autores de vanguardia españoles, publica en la revista *Prometeo* –nótese el componente simbólico de su título– la traducción del manifiesto futurista que había lanzado en Italia **F. T. Marinetti**. En cierta manera, con el **futurismo** se inicia el momento de las vanguardias y esta traducción supone el primer acercamiento de las letras españolas a este fenómeno. Las tertulias del **Café Pombo** (1914), también de la mano de Ramón, se encargan de extender la nueva filosofía.

En 1918 se produce un desembarco semejante, salvando la distancia, al que realizara **Rubén Darío** unas décadas antes: llega a España –adonde viaja regularmente después de esa fecha– el poeta chileno **Vicente Huidobro**. La publicación en Madrid de, entre otros libros suyos, *Ecuatorial* lo encumbra como

poeta ante la mirada curiosa de los jóvenes autores del momento. Huidobro había dicho, unos años antes, en una conferencia dictada en el Ateneo de Buenos Aires que «la primera condición del poeta es crear, la segunda crear y la tercera crear». A partir de ahí, surgió la primera aportación hispana a las vanguardias: el **Creacionismo**. A este movimiento no fueron ajenos los poetas que en nuestro país entonces empezaban a despuntar, es decir –además del propio Gómez de la Serna–, **Juan Larrea**, **Guillermo de Torre** y buena parte de la nómina del 27, sobre todo los mayores.

En 1921, **Jorge L. Borges** publica un manifiesto titulado «Ultraísmo» en el que resume los principales preceptos de un movimiento que había nacido dos años antes y del que también se harían eco poetas españoles como **G. de Torre** y **Rafael Cansinos-Assens**. La revista *Ultra*, entre otras, se encargará de difundir sus fundamentos. Dos visitas reafirman la presencia de España en el concierto vanguardista europeo: la de **A. Breton** a Barcelona (1922) y la de **L. Aragon** a la Residencia de Estudiantes (1925).

Y, para finalizar el breve recorrido que hemos trazado, tres circunstancias más, producidas todas en 1927 –fecha suficientemente significativa por sí sola–, suponen el definitivo espaldarazo a la nueva estética: la aparición en España de la novela del norteamericano **J. Dos Passos**, *Manhattan transfer*, la exhibición de la película *Metrópolis*, del realizador alemán Fritz Lang y, por encima de todo, el nacimiento de una revista que habría de marcar la pauta literaria de aquellos años, *La Gaceta literaria*. Fundada por **E. Giménez Caballero** y **G. de Torre**, se convirtió en modelo que imitaron otras muchas revistas provincianas y en ella participaron los autores más relevantes de la época.

El panorama insular no es muy diferente al que hemos recorrido. Si aceptamos un cierto retraso con respecto a la literatura peninsular, una observación de la realidad canaria (paisaje = mar, volcán, isla, etc.) y un sentimiento que oscila entre el *a-isla-miento* y la universalidad –estos rasgos ya se vieron en el tema anterior y pueden considerarse atemporales para la literatura canaria–, la evolución de las vanguardias en el Archipiélago pasa por estaciones semejantes a las del resto del Estado.

En 1917, se funda la revista *Castalia*, que dirige **L. Rodríguez Figueroa**. Aunque no es la única publicación, sí tiene la particularidad de llenar un espacio vital en aquellos años de transición; en ella llegó a colaborar, por ejemplo, **Tomás Morales** y en ella se dio a conocer un joven **Agustín Espinosa**, autor que luego se convertiría en uno de los pilares de las vanguardias españolas. Pero habrá que esperar unos años para hallar algún indicio de la nueva estética. El ejemplo de la *Revista de Occidente*, dirigida por Ortega y Gasset, cuya primera etapa abarca desde 1923 a 1936, como promotora de nuevas empresas culturales impulsa a los jóvenes a la creación, de forma colectiva, de aventuras similares: sería en 1926 cuando **Eduardo Westerdahl** y **Emeterio Gutiérrez Albelo** lanzan la revista

Hespérides, en cuyas páginas pueden observarse los últimos vestigios modernistas y las primeras luces del pensamiento vanguardista.

Será, sin embargo, *La rosa de los vientos* (1927), la publicación que marcará el cambio de rumbo poético. Bajo la tutela de **Agustín Espinosa** y **J. M. Trujillo**, y el magisterio y la influencia de **Gómez de la Serna**, la revista pretende aferrarse a las nuevas tendencias literarias europeas. En palabras de sus fundadores, tratan de *poner su reloj con Europa*, esto es, superar el regionalismo. En una fecha tan significativa, la del centenario de Góngora –con la misma premisa del poeta cordobés: crear la realidad, no imitarla ni interpretarla–, *La rosa...* fue fundamental para la llegada a Canarias de los «ismos» más relevantes de aquellos años: el ultraísmo, el creacionismo y, sobre todo, el **surrealismo**.

No podemos continuar evaluando lo que supuso aquella época en la literatura canaria sin detenernos en este último movimiento. En efecto, el surrealismo es posiblemente la variante vanguardista que más caló en nuestros autores. La clave pudiera estar en el retraso cronológico del que antes hablábamos: el despertar de la generación vanguardista canaria coincide con el estallido de la corriente surrealista que, si bien se produce en 1924 (primer manifiesto), no llega a España hasta los últimos años veinte. Aquella estética –la de **A. Breton**, **L. Aragon**, **Tristan Tzara**, etc.– basada en el inconformismo y el descontento social, en la exaltación de lo onírico, lo mágico y lo subconsciente o en la intención subversiva de la literatura, llegó, pues, a Canarias en un momento principal. A esto hay que añadirle la impagable aportación del pintor lagunero **Óscar Domínguez** (1906-1957), residente en París desde 1927, en la expansión del movimiento en el Archipiélago.

Dos son los acontecimientos que habrán de guiar el curso del surrealismo en Canarias. Por un lado, la aparición de la revista *Gaceta del arte* (1932-1936) de la mano de **E. Westerdahl**. Se trata de una publicación artística más que literaria –en sus páginas tienen cabida, además de la literatura, tanto el cine como el teatro, la arquitectura, la pintura y hasta la música– que pone de manifiesto la voluntad cosmopolita y la actitud de rebeldía y conflicto de sus colaboradores. Entre ellos, destacan los nombres de **P. García Cabrera**, **E. Gutiérrez Albelo**, **D. Pérez Minik**, **A. Espinosa**, **D. López Torres**, etc., es decir, la plana mayor del grupo surrealista de Santa Cruz de Tenerife. Por otro, en 1935 se celebra la **Exposición surrealista internacional** en el Ateneo de Santa Cruz con la presencia de **A. Breton** y **B. Peret**. Podríamos considerarlo un auténtico manifiesto de compromiso estético, moral y político por parte de los autores canarios. Allí se debatió hondamente no sólo sobre el futuro de la cultura y el arte, sino sobre aspectos bastante más prosaicos: el fascismo, la guerra, las nacionalidades, etc. Y no debemos olvidar que muchos de aquellos jóvenes rebeldes, con el correr del tiempo, iban a sufrir en sus carnes los males contra los que se estaban manifestando: **López Torres** fue asesinado poco después de aquel evento en 1936, **A. Espinosa**

apartado de la cátedra de instituto por su *Crimen*, **García Cabrera** encarcelado varios años y **Gutiérrez Albelo** condenado durante casi un año a medio sueldo por un estamento de nombre algo siniestro, la Comisión Depuradora del Magisterio.

3. La poesía de vanguardia en Canarias

Aquellas horas, como hemos visto, fueron un auténtico *hervidero* de tendencias, direcciones y movimientos estéticos cortados de raíz por la Guerra Civil. Aunque tiempo habrá para retomar este asunto en futuros trabajos sobre literatura canaria, se hace necesario recordar algunos nombres que posibilitaron el cambio de rumbo lírico en el Archipiélago. Desde **Montiano Placeres**, **L. Benítez Inglott** y, sobre todo, el poeta teldense **Fernando González**, a quienes Rodríguez Padrón llama «generación de intelectuales» mientras Quintana y Artilles hablan de «línea intimista», hasta los más cercanos a la generación del 27 (**Josefina de la Torre**, **Félix Delgado** o **P. Perdomo Acedo**) se suceden las secuelas posmodernistas que van a desembocar en el mar de las vanguardias.

Sin embargo, van a ser dos las figuras más significativas de la poesía insular del momento: **Pedro García Cabrera** y **Emeterio Gutiérrez Albelo**.

Pedro García Cabrera (Vallehermoso, 1905 - Santa Cruz de Tenerife, 1981) es, de todos los poetas que despuntaron durante aquellos intrincados años, el de mayor proyección espacial y temporal: espacial por su reconocimiento en la España peninsular, temporal por su influencia en gran parte de la poesía canaria de este siglo.

Su quehacer literario se inicia, como en casi todos los autores de la época, alrededor de las revistas de arte: fue colaborador y, en ocasiones, cofundador de las más prestigiosas publicaciones. En 1925 aparecen en *Gaceta de Tenerife* sus primeras composiciones.

Tradicionalmente, se ha dividido su obra poética en dos etapas, si bien en este tipo de estructuraciones conviene siempre la reserva dado que la evolución estética (y ética) de un escritor suele obedecer a un proceso de madurez y no siempre a acontecimientos puntuales. En nuestro caso, no obstante, hay una fecha bastante concreta que propicia un cambio de ritmo en la poesía de García Cabrera: en 1951, tras la Guerra Civil y su estancia en la prisión, el poeta regresa a Tenerife; la experiencia personal transforma en cierto modo su perspectiva literaria.

Hasta 1951, encontramos a un García Cabrera en tránsito, con algunas reminiscencias modernistas, hacia un surrealismo con motivos y rasgos insulares. En *Líquenes* (1928) se aprecia su apego a algunos autores del 27 –léase Lorca y Alberti– y su herencia juanramoniana:

*Qué solita está la mar.
Hasta también se ha marchado
la cuerda del horizonte
para jugar con las trombas
en otro estadio, al diábolo [...]*

Transparencias fugadas (1934) supone su aportación más personal al movimiento surrealista con una gama de símbolos e imágenes que nos acercan al paisaje. Esta aportación se completa con otra obra de gran simetría, *La rodilla en el agua* (1934-35), en la que el auténtico protagonista es el paisaje. Pero será quizá *Dársena con despertadores* –un título que habla por sí solo– (1936) el de mayor cohesión dentro de las primeras obras del poeta gomero. Se trata de ocho poemas que se inician de igual modo («Habla...»), escritos a punto de iniciarse la Guerra Civil y en los que García Cabrera ensambla elementos de la más cotidiana realidad (un interruptor, una manzana o un albornoz) con imágenes oníricas de lo más incoherentes:

*No me preguntéis cuántos pensamientos
cabén a la redonda en mi cabeza
porque os diré que tantos
como acantilados en un percebe.
Pero cuando orino a la hora de la nostalgia
no recuerdo la lectura si los libros son verdes [...]*

(de «Habla un interruptor»).

Desde 1951 y hasta sus últimas composiciones, la evolución de nuestro autor oscila entre lo íntimo y lo social. Obviamente no renuncia a su imaginaria anterior, a sus vagas pinceladas suprarrealistas, a su ironía, pero García Cabrera parece hacerse más reflexivo, más intimista. Toda esta maduración queda reflejada en sus mejores obras de esta época: puede verse en *Día de alondras* (1951), el primer ejemplo de la nueva relación hombre-paisaje que establece el poeta, *La esperanza me mantiene* (1959), *Entre 4 paredes* (1968) o *Las islas en que vivo* (1971), una experiencia tremenda de la soledad. Ha pasado el tiempo y ha dejado huellas profundísimas que quedan marcadas en la memoria:

*En esta casa en la que ahora habito
vivieron antes otras gentes;
pero tan pocas huellas han dejado,
que en lugar de marcharse por la puerta,
debieron de salir por los espejos.
Sus nombres aún figuran en recibos,
nombres como vestigios prehistóricos,
perdidos rostro y voz, sombra y ternura,
en los neutros estratos del olvido. [...]*

(de «Casa de alquiler», *Entre 4 paredes*).

El poeta ha regresado a casa. Las cosas ya no son iguales, la experiencia de las cosas tampoco. Después de mucho tiempo de huir de todo –acaso de sí mismo– el poeta vuelve a complacerse «en los neutros estratos del olvido».

La figura de **Emeterio Gutiérrez Albelo** (Icod de Los Vinos, 1905-1969) está siendo revisada en los últimos años. Este profesor y poeta, cuya obra no tuvo en su tiempo la difusión que posiblemente mereciera, también tiene sus orígenes en las redacciones de las revistas literarias. En *La Comarca*, periódico de tendencia modernista, comenzó su andadura literaria. Sus primeros poemas, publicados en prensa, están en esa línea, pero pronto el poeta icodense atisba los nuevos horizontes de la lírica insular. Hasta tal punto se implica en la naciente estética vanguardista que llega a retirar una obra con marcado acento parnasiano, *La fuente de Juvencio*, cuando estaba ya en imprenta.

Su obra se inicia en un estilo de gran expresividad. La palabra sonora, el verso rítmico, la fuerte sensualidad juvenil están muy presentes en una obra de gran calidad, *Campanario de la primavera* (1930). En ella encontramos, por un lado, una notoria veta juanramoniana y, por otro, pinceladas cercanas a la *gregería*:

*Noche de paz, en la aldea.
Ya ríe toda la orquesta;
y las estrellitas tiemblan,
pues temen que las recorten
los grillos, con sus tijeras.*

La evolución albeliana da un paso más en exigencia y madurez con *Romanticismo y cuenta nueva* (1933), un libro cuya portada de Óscar Domínguez hace presagiar su decantación por la nueva estética. No obstante, su aportación más significativa radica en la unidad y la profundidad de *Enigma del invitado* (1936). Aunque puede entenderse como una obra de 26 poemas –para algunos críticos, inconexos entre sí–, su continuidad y la sucesión de imágenes surrealistas y oníricas nos llevaría también a observarlo como un solo poema de 26 secuencias o fragmentos. En él se narra –se poetiza– la visita de un borroso personaje invitado a una mesa. Allí concurren la angustia, el fino humor, la sensualidad y el juego hasta completar una escena rocambolesca.

Aunque hasta aquí llega la etapa que nos interesa del poeta de Icod –tiempo habrá para profundizar en su última producción–, nos resta apuntar que la obra de Gutiérrez Albelo sufre una suerte de *conversión* tanto temática como formal hacia aspectos más religiosos y existenciales: en sus postreros libros se observa un regreso al clasicismo, al soneto como expresión más perfecta, y un cierto garcilacismo que deriva, por ejemplo, en un texto como *Los blancos pies en tierra* (1951).

4. La narrativa vanguardista canaria

Como derivación lógica de la perfecta asimilación del modernismo, la vanguardia consigue que sus propuestas de renovación estética y ética se instalen en Canarias con prontitud y firmeza. Señaladas suficientemente sus conexiones con las revistas artísticas y con la poesía del momento, nos resta la reflexión sobre sus vínculos con la prosa. Para un enfoque clarificador, hemos de partir de las siguientes premisas.

1. El escritor vanguardista pretende la **univerzalización**, entendida ésta como superación de los estrechos límites de la geografía insular.
2. Se muestra apasionado por cualquier manifestación artística –especialmente por la literatura– y obsesionado por el poder creativo de la palabra.
3. Rompe violentamente con el sistema social establecido y con sus normas morales.
4. Su ruptura con el mundo de lo racional se traduce en un estilo diferente, antiacadémico y personal cuyo resultado más inmediato es la **confusión entre prosa y verso**.

Desde esta última premisa, hay que decir que, frente a la proliferación de la poesía, los ejemplos de prosa vanguardista son contados, si exceptuamos la crónica periodística o el ensayo histórico y literario: mientras en el ámbito peninsular destaca la reseñada figura de **Ramón Gómez de la Serna**, en Canarias sobresale el escritor tinerfeño **Agustín Espinosa**, pionero de la novela surrealista en nuestro país. Fuera de esto, no cabe añadir nada a los rasgos y las circunstancias de los que nos hicimos eco en el apartado sobre la poesía de aquel momento.

Autor de una obra variada que incluye relatos, conferencias, ensayos sobre arte e, incluso, una pieza teatral (*La casa de Tócame Roque*), **Agustín Espinosa** (Puerto de la Cruz, 1897-1939) fue un permanente animador de la vanguardia, no sólo como colaborador de las principales revistas canarias, sino también gracias a su amistad con buena parte de los escritores peninsulares de aquella hora. En este sentido, es digna de mencionar su relación personal con E. Giménez Caballero, el promotor de *Gaceta Literaria*, a quien dedicó su *Crimen*. Asimismo fue Presidente del Ateneo de Santa Cruz de Tenerife en la etapa en la que se celebró la célebre Exposición Surrealista de 1935.

Su primera experiencia literaria parte de la lectura de los grandes poetas del modernismo hispano, sobre todo de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez. A partir de aquí, su deseo de ofrecer una nueva visión de la realidad lo conduce a un encuentro inevitable con lo mejor de la vanguardia hispana y europea. La originalidad de Espinosa, como la de otros escritores del archipiélago, es la de adaptar estos nuevos presupuestos a su propia consciencia insular y a lo que, con el tiempo, se ha dado en llamar «geografía mítica» en la literatura canaria.

La obra del escritor portuense, con todo y con esto, está cercana a la prosa poética. Su primera aportación notable es la de *Lancelot*, 28^o-7^o (1928). Ha de

entenderse este libro –una muestra de notable erudición cuyo protagonista es el caballero rival en la tradición artúrica– como respuesta al regionalismo costumbrista del siglo XIX y al deseo de construir «una geografía integral de Lanzarote», en donde la verdadera realidad queda transformada en una realidad mítica: «mi intento –afirma su autor– es el de crear un Lanzarote nuevo, un Lanzarote inventado por mí».

Media hora jugando a los dados (1934) es el título de una conferencia que Agustín Espinosa había impartido en su día en el Círculo Mercantil de Las Palmas de Gran Canaria para vindicar la obra del pintor Jorge Oramas. En ella, propone un recorrido por la pintura lleno de «sugerencias mágicas y cuentos y sueños inventados»; este discurso se convertiría luego en una obra de gran fuerza expresiva.

Pero es, sin duda, *Crimen* (1934) su mejor contribución a la literatura de vanguardia. Alrededor de la revelación de un crimen, Espinosa teje una oscura red de visiones diversas, objetos animados y asesinos, inconsciencia, sueños, pesadillas, evocaciones infantiles, aislamiento y crueldad con un estilo tan lírico y metafórico como claro y preciso. Domingo Pérez Minik llegó a decir que «A. Espinosa había realizado su *Crimen* sin contar con nadie, suspendido sobre unas lejanas lecturas, con la visión de unos cuadros, con la quema de una poesía, aquí se nos presentaba la novela surrealista por los cuatro costados».

METODOLOGÍA Y EVALUACIÓN

En la línea de lo que apuntábamos en este mismo apartado del Modernismo, es preciso partir de dos presupuestos fundamentales para abordar el análisis de las vanguardias artísticas: por un lado, **no existe literatura sin los textos** (otra cosa entraría dentro de la historia, la teoría o la biografía literarias) y, por otro, los textos deben servirnos de punto de partida para adentrarnos en otras disciplinas tanto o más interesantes para el alumnado de Bachillerato (**el texto como pretexto**). Los adolescentes, en este sentido, tienen hoy día a su alcance otros medios de difusión cultural a los que, nos guste o no, están quizás más habituados que a la literatura: el cine, el teatro, la prensa, la imagen, etc.

Para la época que estudiamos, estos dos presupuestos cobran una mayor dimensión por varias razones: la dificultad de desentrañar un poema o un fragmento en prosa vanguardistas; la dificultad, incluso para el propio autor de estos años, de discernir entre poesía y prosa; los límites en exceso vagos entre literatura y las otras disciplinas artísticas. Así las cosas, los problemas que suscita la interpretación de textos de esta índole revierten en la idea que siempre se ha defendido a lo largo de estas páginas y que no es otra que una enseñanza basada en una **metodología dinámica, de investigación**, que potencia la **creatividad** y el **placer de leer**. Los alumnos no pueden aferrarse a la biografía del autor, a teorías estéticas prefijadas

o a fundamentos críticos porque nada de eso les sirve para interpretar lo que, en definitiva, es un un sueño—en ocasiones, una pesadilla—llevado al papel. Necesitan, al igual que nosotros, puntos de referencia para traducir a *su lenguaje* lo que muchas veces es una concatenación de imágenes inconexas que poco tienen que ver con la realidad, entendida ésta como «la existencia real y objetiva de las cosas». Nada hay menos real que un poema surrealista y, por supuesto, nada menos objetivo. Los anclajes que pueden ayudar a la interpretación habrá, pues, que buscarlos en otras fuentes.

El momento de la historia literaria en el que nos encontramos, como ya se ha repetido, propicia una enorme variedad de actividades **interdisciplinarias** e **interactivas**. La conexión entre **literatura y cine**, lenguaje éste que los jóvenes reconocen con mayor facilidad y al que están cada día más habituados, resulta tremendamente fructífera. Basta acudir a cinematecas o aulas de cine para obtener *información en imágenes* de lo que fue la cultura de vanguardia: las primeras películas de Buñuel, en el panorama hispano, o el Fritz Lang de *Metrópoli* son buenos ejemplos. Entre **literatura y pintura** ocurre algo muy similar; la relación es aquí, si cabe, más estrecha. La consulta de fuentes más asequibles —entiéndase exposiciones, visitas a museos, documentación en hemerotecas, etc.— propiciará que el estudiante de Bachillerato se familiarice, aprehenda y, sobre todo, disfrute de la estética de vanguardia. En este sentido, tenemos la posibilidad de acudir a un documento de primerísimo orden como es la obra artística de Óscar Domínguez. Si Dalí o Picasso resultan claves en los movimientos vanguardistas peninsulares, Domínguez es uno de los impulsores más destacados del surrealismo tinerfeño.

Desde el momento en que planteamos una dinámica global de análisis, esto es, un estudio evolutivo de la obra de los autores más representativos de la poesía de aquella hora, estamos proponiendo también un modelo de enseñanza. Este modelo se fundamenta en un proceso en el que intervienen varios aspectos básicos del aprendizaje: primero, la **investigación** y el **descubrimiento** personal; más tarde, el **trabajo en grupo** o en equipo; por último, la **reflexión** y la **discusión** sobre el hecho literario en sí, sobre la moda artística o sobre las repercusiones sociales de ambos. El estudiante tiende a seleccionar un determinado poema o fragmento, a discriminar uno de entre los demás que se le proponen (esto nos lleva a una enriquecedora posición de debate, pieza clave en el binomio enseñanza-aprendizaje), así como a emitir juicios de valor sobre ellos. Se pretende con esto que, además del placer de la lectura, se cree en los alumnos **espíritu crítico** y **capacidad de valorar** la obra de arte.

Hemos planteado en alguna ocasión la riqueza expresiva e imaginativa de los autores del período que estudiamos: imágenes, metáforas, símbolos, antítesis, etc. están siempre en función de la poesía con el objeto de **inventar** («Descubrir, encontrar la manera de hacer una cosa nueva [...] o una manera nueva de hacer algo») y **provocar** («Causar en alguien cierta reacción física o espiritual»). La invención y la provocación son, en cierto modo, rasgos que deben acompañar toda

enseñanza artística. Por regla general, el estudiante de Bachillerato, como adolescente, suele ser imaginativo y suele ser rebelde, además de enormemente receptivo. Entonces, ¿por qué no aprovechar esta situación para realzar su **creatividad**? ¿por qué dejar escapar la oportunidad de que el alumno recree libremente sus experiencias, sus pensamientos o sus sensaciones?

Las actividades propuestas están encaminadas a despertar en él una necesidad de expresar lo que pasa por su mente, lo que le preocupa o lo que le afecta. No se trata de jugar a psicólogos ni de eliminar traumas de infancia, se trata de hacerle caer en la cuenta al propio alumno que, igual que el poeta o el pintor o el cineasta –salvando, por supuesto, las distancias– él también puede servirse de un lenguaje propio con cierta intención artística. De este modo, invirtiendo el proceso, quizás los resultados sean más satisfactorios: la obra de arte –esto es, el poema, el cuadro o la película– pasa de ser una realidad ajena, extraña, alejada de los jóvenes, a ser el resultado de una experiencia en la que pueden reconocerse.

En lo que se refiere a la evaluación, las circunstancias no son distintas a las que se daban anteriormente porque, en suma, no hemos pasado la página de la historia literaria. Por ello, debemos observar en el alumnado una serie de condiciones:

- Su capacidad de valorar el texto literario.
- Su receptividad y su actitud crítica ante el hecho artístico.
- Su esfuerzo por interpretar textos de cierta complejidad.
- Su capacidad de relacionar el hecho literario con otras disciplinas (cine, pintura, teatro, etc.).
- Su interés por el trabajo en equipo.
- Su aptitud para profundizar y discriminar rasgos esenciales en los textos literarios.
- Su respeto a otras ideas y a otras manifestaciones.
- Su sensibilidad ante la obra de arte y su creatividad.



Pedro García Cabrera, joven. (Archivo fotográfico Westendahl.)



De izquierda a derecha: Pedro García Cabrera, Domingo Pérez Minik, Agustín Espinosa, Jacqueline Breton y Benjamín Pérez.

COMENTARIO DE TEXTO: POESÍA

TEXTO 1

Corbeta, amiga corbeta,
que vas para niña blanca,
del lapicero del mástil
amárrame la mirada,
que me devuelve la duna
donde las naves se agachan,
y trábala en una roca
que trisque espumas lejanas.
Corbetilla, corbetilla,
que eres ya una nena blanca,
no me la dejes en tierra,
embárcame la mirada.

Si no cabe en las bodegas
que se acurruque en las jarcias
o en la sonrisa más fea
que hayan dejado dos tablas.

Corbetita, corbetita,
—punto que casi no es nada—
no me la dejes en tierra,
embárcame la mirada.
Y si acaso rompe un traje
al cruzar de una borrasca,
úsala para coser
las velas desarrapadas.

(de *Líquenes*, 1928).

TEXTO 2

ISLA Y MUJER

Hacia arriba tus días trepadores,
tus prisas cenitales, tus montañas
escaladoras de águilas y nubes.
Hacia arriba tus cerros,
con sus verdes espuelas, sus morenos
ijares, sueltas en el viento rubio
las bridas trinadoras de los pájaros.
Hacia arriba tus valles atrevidos
como si una gran mano los llevase
desde la azul rodilla de las aguas
hasta los altos muslos de tus nieves.
Romería de piedra enamorada
desde el mar a la cumbre. Ésa es la isla,
que recoge la falda de la espuma
para ganar los áticos que vieron
brotar del pecho virgen de la roca
el silbo ardiente de un pezón de humo.
Desde entonces tu sombra da la vuelta
alrededor de cráteres lunares.
Pero ahora que nos hemos encontrado,
isla, madre, mujer, volcán, destino,
ven a dormir tu soledad de siempre
—oh amada de la noche y la distancia—
en el tibio silencio de mis brazos.

(de *La rodilla en el agua*, 1934-35).

TEXTO 3

ANI

Ani se llama mi sobrina.
 Nació allá por noviembre,
 a la orilla de un río
 con un puente romano y unas aceñas árabes.
 Álamos tembladores le dieron sombra verde
 a sus primeros años andaluces.
 Cantaba bulerías y bailaba fandangos
 que aquí, junto a la mar,
 se fueron marchitando y se perdieron.
 Y un acento canario, con el sol y la lluvia,
 –un lenguaje en su jaula de horizonte hogareño–
 se le ha ido posando poco a poco en las sienas,
 sonriendo en el trino de una rama,
 lloviznando en la luz de su voz. Todo sencillo
 como el aire, la rosa, la pena, los zapatos.
 Una joven es siempre distante en su interior.
 La tomamos en bruto tal como la queremos,
 tocamos su corteza,
 vemos nacer el trono a su sonrisa.
 Sentimos que su llanto lo tejerán arañas.
 Pero algo nos escapa: es ese instante
 en que la roca oculta salta como un resorte
 y pide la palabra,
 esa roca que de pronto toma sitio en la mesa
 y que es la misma que siempre estuvo a nuestro lado,
 sólo que la costumbre llamaba de otro modo,
 con un nombre distinto
 escrito en clave cariñosa
 de protector descanso
 y mundo a la medida.
 Va a llegar el momento en que andes por tu cuenta.
 Que el frío no te hiele demasiado los hombros
 cuando al hogar de ahora le des la despedida.

(de *Entre 4 paredes*, 1949-1963 [1968]).

Dado que una obra tan dilatada como la de nuestro escritor ofrece muchos momentos que, desde una distinta atmósfera, poseen gran intensidad –un compromiso ideológico y estético de juventud, una guerra civil, el cautiverio, la huida, el regreso, etc.–, se hace difícil seleccionar un texto concreto en el que descubrir los rasgos más significativos del poeta de Vallehermoso. Es por ello por lo que su-

gerimos un *paseo en tres etapas* por la poesía de García Cabrera, aun sabiendo –asumimos el riesgo– que quedan fuera composiciones y libros de gran importancia.

En estos tres textos puede observarse la notable evolución de la lírica de Pedro García Cabrera: el primero (el poema 10 de *Líquenes*), obedece a una poesía de juventud, inicial, con marcadas influencias de autores mayores y curiosas concomitancias con otros de su edad; el segundo, «Isla y mujer», pertenece a *La rodilla en el agua*, libro que tal vez no represente el momento culminante de su etapa surrealista, pero sí una de sus aportaciones más genuinas a este movimiento: la fusión entre la imagen y el paisaje y la simbología insulares; por último, «Ani», de *Entre 4 paredes*, puede parecer una composición algo tibia, pero recoge como pocos textos la plena madurez del poeta, su contención y su dominio de la palabra.

El primer poema refleja, como decíamos, un momento inicial, luminoso, con una vaga herencia modernista. Se trata de una pieza que no anda lejos del Alberti de *Marinero en tierra* o del primer Lorca. El asunto central –verdadera obsesión en los autores canarios– parece ser el anhelo del poeta por *desaislarse*, por evadir su condición de reo de una isla: «embárame la mirada». En tono nostálgico de **romance** (ocho versos, los pares en asonante [a-a] y los impares libres), el niño-poeta contempla desconsolado cómo se pierde una nave en el horizonte y, con ella, la esperanza de escapar de su prisión-isla (no puede ocultársenos la insólita elección de un navío de guerra como símbolo de libertad). En cualquier caso, tratamos de establecer una analogía, por otro lado nada infrecuente: el poeta se sabe reo («amárame la mirada»), la isla es su prisión («no me la dejes en tierra») y la corbeta, la llave («amiga corbeta, / que vas para niña blanca»). La utilización del **espacio** poético es evidente, lo curioso es la manera en que García Cabrera contempla el **tiempo**. Cada estrofa marca un estado en el desarrollo temporal del poema: primero, la corbeta «*va para* niña blanca»; más tarde «*es ya* una nena blanca»; para finalizar, se convierte en «punto que casi no es nada». Paralelamente, la apreciación subjetiva del niño-poeta va cambiando («corbeta», «corbetilla» y «corbetita»).

No es esto, sin embargo, lo más novedoso del poema: hasta aquí, el autor *se limita* a participar de una tradición literaria. Lo que resulta significativo son las imágenes, al menos algunas, que ya apuntan en la línea de la estética surrealista. Porque, si bien la metáfora marinera («trábala en una roca / que trisque espumas lejanas», «que se acurruque en las jarcias» o «Y si acaso rompe un traje / al cruzar de una borrasca») ya era ingrediente principal en la poesía modernista hecha en Canarias, hay dos imágenes que sorprenden por su riesgo: «el lapicero del mástil» y «en la sonrisa más fea / que hayan dejado dos tablas». Con ellas, García Cabrera rompe la vaga linealidad del texto introduciendo dos elementos de distorsión –«lapicero» y «sonrisa más fea»– que, no obstante, vienen a fortalecer enormemente la emoción expresiva.

El resto está enmarcado en la estética de los momentos iniciales del 27: el color y la luz, la utilización de vocales abiertas, la sensación de movimiento que produce el poema, etc. No nos resistimos a la tentación de contrastarlo con un poema de *Marinero en tierra* en el que el poeta gaditano relata una experiencia personal con la misma mirada de ternura infantil y el mismo aire de juego e ilusiones que se aprecian en el texto de García Cabrera. Dice Alberti:

*La niña rosa, sentada.
Sobre su falda,
como una flor,
abierto, un atlas.*

*¡Cómo la miraba yo
viajar, desde mi balcón!*

*Su dedo, blanco velero,
desde las islas Canarias
iba a morir al mar Negro.*

*¡Cómo lo miraba yo
morir, desde mi balcón!*

*La niña, rosa sentada.
Sobre su falda,
como una flor,
cerrado, un atlas.*

*Por el mar de la tarde
van las nubes llorando
rojas islas de sangre.*

Esa niña «de doce o trece años» que existió en la realidad –según confiesa el poeta en *La arboleda perdida*, su autobiografía– «fue mi callado consuelo durante muchos atardeceres».

Similares imágenes («amiga corbeta / que vas para niña blanca» y «su dedo, blanco velero»; «al cruzar de una borrasca» y «van las nubes llorando / rojas islas de sangre»), similares protagonistas (el poeta-niño García Cabrera y la niña en la ventana de Alberti) y, sobre todo, el mismo tono de nostalgia al final, la misma sensación de pérdida de la inocencia.

En el segundo texto, las imágenes de las que antes hablábamos –ocasionales entonces– se convierten ya en una constante poética. «Isla y mujer» es el texto que cierra el poemario titulado *La rodilla en el agua*. Aquí García Cabrera

se adscribe decididamente a la nueva estética de vanguardia mientras su percepción insular se acentúa. El paisaje, esto es, la isla pasa a ser parte esencial del poema, principio («madre») y fin («destino») de todas las cosas. Éste es un rasgo común a todo el libro: el análisis de cualquier otro poema de *La rodilla...* revelará, sin duda, la preeminencia de la isla en la lírica surrealista del grupo tinerfeño.

La imagen, pues, se convierte en esencia en la compleja estructura del texto. Pero la imagen no llega casi nunca sola, sino que viene acompañada del **adjetivo**, un recurso imprescindible en la poética de García Cabrera. El adjetivo actúa de lleno como elemento de subversión («días trepadores», «prisas cenitales», «bridas trinadoras») o bien como refuerzo expresivo («valles atrevidos», «silbo ardiente», «tibio silencio»). Los dos, imagen y adjetivo, son los pilares de la construcción literaria de «Isla y mujer». En ocasiones, sobre todo en aquellos casos en que se hace referencia a forma y color, elementos de concreción, García Cabrera suele invertir el orden y antepone el adjetivo al sustantivo («verdes espuelas», «morenos ijares», «azul rodilla», «altos muslos») con lo que consigue un notable efecto rítmico. El resto de las veces, no obstante, el poeta utiliza el adjetivo como potencia expresiva; alguna huella hay, incluso, de Miguel Hernández en esa «Romería de piedra enamorada» y de Juan Ramón en «las bridas trinadoras de los pájaros».

El asunto central del poema es la comunión—a veces, total confusión—que se establece entre la isla y la imagen de una mujer. A nadie hubiera extrañado que el título hubiese sido «Isla o mujer», tal es es paralelismo. Y es que el mejor modo de implicarse en el paisaje es revivirlo, darle cuerpo, concretarlo. De un modo que roza la sensualidad, el poeta nos describe la isla como desnudándola:

*Hacia arriba tus valles atrevidos
como si una gran mano los llevase
desde la azul rodilla de las aguas
hasta los altos muslos de tus nieves.*

O bien:

*[...] Ésa es la isla,
que recoge la falda de la espuma
para ganar los áticos que vieron
brotar del pecho virgen de la roca
el silbo ardiente de un pezón de humo.*

Pero no se trata sólo de una mera descripción fría y objetivada; el poeta no se contenta con ser un mero espectador de la belleza volcánica de su isla. Se produce por momentos un intento de fusión cercana al misticismo; no olvidemos que el místico persigue una comunión absoluta con Dios, principio y fin de todas las cosas:

*Pero ahora que nos hemos encontrado,
isla, madre, mujer, volcán, destino, [...]*

Una fusión que culmina en ese hermosísimo final:

*[...] ven a dormir tu soledad de siempre
—oh amada de la noche y la distancia—
en el tibio silencio de mis brazos.*

Por otra parte, nos volvemos a encontrar con dos dimensiones en un poema de García Cabrera: si en el romance anterior veíamos reflejado el espacio («punto que casi no es nada») y el tiempo (en el alejamiento progresivo de la corbeta), en esta composición ocurre algo similar. Al principio, el espacio queda definido en la constante repetición «Hacia arriba tus...» al que se le añaden elementos de concreción como «cerros con su verdes espuelas», «valles atrevidos» o, de forma más vaga, «días trepadores». En un segundo estadio, se funden ambas dimensiones:

*Desde entonces tu sombra da la vuelta
alrededor de cráteres lunares.*

Para terminar en un espléndido despliegue temporal: «ahora que nos hemos encontrado, / isla, madre, mujer, volcán, destino, / ven a dormir tu soledad de siempre...». Como vemos, todas las apreciaciones estéticas e ideológicas hechas acerca del poema terminan confluyendo en los últimos versos.

No podemos pasar al tercer texto, en este recorrido que hacemos por la obra de García Cabrera, sin esbozar una línea de análisis que puede ofrecer muchísima luz acerca del período surrealista: el estudio de **los cuatro elementos**. Hemos hablado de las imágenes y de los símbolos que concurren siempre en un poema. Imágenes y símbolos suelen estar unidos a uno —o a más— de los cuatro elementos tradicionalmente considerados por la filosofía (**fuego, agua, aire y tierra**). Éstos, por su parte, están frecuentemente asociados a sensaciones, obsesiones o pensamientos distintos, de tal modo que podríamos descifrar el universo lírico e, incluso, personal de cualquier autor a través del uso que hace de ellos.

En «Isla y mujer», García Cabrera despliega extensamente esos cuatro *elementos*. El fuego está representado por «cráteres lunares», «volcán» y, en su acepción de luz, por «prisas cenitales»; el agua tiene como referentes «el mar», «la falda de la espuma» o «la azul rodilla de las aguas», sin contar con el título de la obra, que refleja la predilección de García Cabrera por este asunto; también encontramos imágenes de aire como «águilas y nubes», «viento rubio» —preciosa sinestesia— y

«los áticos»; por último, la tierra también nos llega de la mano de «montañas escaladoras», «roca», «isla» y también, por su profundo componente de entraña y raíz, del símbolo «madre». Otra cosa es la interpretación que le demos –ya decíamos que era una cuestión abierta, y más en la poesía surrealista–, pero lo innegable es que la presencia de estas fuerzas condiciona la atmósfera poética de cualquier obra de arte.

El último de los textos seleccionados corresponde ya a una etapa de madurez literaria. *Entre 4 paredes* es un libro de poemas dividido en tres apartados («Este hogar en que vivo», «Tiempo de vacaciones» y «El hogar en volandas») que, aunque escritos bastante tiempo antes (1949-1963), fue publicado en 1968. Si bien mantiene, como veremos, gran parte de los rasgos que definieron al García Cabrera de antes de la Guerra, la temática y el ritmo sosegado y nostálgico ofrecen otros aspectos destacables de su poética.

Lo primero que puede llamar la atención al lector es lo cercano que se sitúa el poeta gomero de sus antecedentes canarios más notables –Morales, Quesada, Torón, Fernando González, etc.– y que no hace sino confirmar la idea originaria de este estudio: el movimiento de vanguardia no supone una ruptura sino una continuación del modernismo. Hay mucho, en efecto, en «Ani» y sus textos hermanos de la serena cotidianidad de la que hicieron gala los autores citados (véase el Modernismo). La familia, el hogar, la casa materna se convierten en el principal asunto poético para un autor que reflexiona y revive su propia existencia. Ésta es tal vez la clave para interpretar la etapa final: García Cabrera regresa a casa, después de muchas penalidades, después de soportar el dolor y la injusticia extrema de una guerra sin sentido con presidio, tortura y fuga, a recuperar el tiempo perdido, a disfrutar con las cosas pequeñas, a volver a vivir.

*Ani se llama mi sobrina.
Nació allá por noviembre,
a la orilla de un río
con un puente romano y una aceñas árabes.
Álamos tembladores le dieron sombra verde
a sus primeros años andaluces.*

Comienza el poema con aires machadianos de la más pura tradición. Debajo del nuevo García Cabrera, se esconde el poeta de siempre: obsérvese, en este sentido, la utilización ya apuntada del adjetivo. No caigamos en el error de creer que el escritor canario, por buscar una temática más cotidiana y menos surrealista, ha perdido frescura y se ha encorsetado. Antes al contrario, es de destacar la evolución formal que se ha producido en García Cabrera: el primer texto estaba sujeto a los rigores del romance como buena parte de los poemas de los autores del 27, el segundo al del endecasílabo (aunque, como Machado, introduce algún verso de 7 sílabas); sin embargo, en esta última etapa no acata más leyes que las de la

memoria y el sentimiento. La metáfora vuela en libertad a lo largo de todo el poema:

*Y un acento canario, con el sol y la lluvia,
—un lenguaje en su jaula de horizonte hogareño—
se le ha ido posando poco a poco en las sienes,
sonriendo en el trino de una rama,
lloviznando en la luz de su voz. [...]*

Hay en este ejemplo, sobre la profunda fuerza de la metáfora, el ritmo y la sonoridad del García Cabrera de siempre. Aquí, además, el recurso formal viene a rubricar como nunca la idea expresada. Siempre hemos defendido lo impropio de un análisis textual sesgado, de una división inexistente entre lo que se ha llamado *plano de contenido* y *plano formal* de un poema: no tiene sentido estudiar recursos tales como el encabalgamiento, la aliteración, la anáfora o el quiasmo —recursos con los que, a veces, torturamos a nuestros alumnos obligándolos a memorizar la larga lista de ellos—, sin atender a su auténtica función que no es otra que la de apoyar a los conceptos. Si nos faltaban argumentos para refrendar esta teoría, acabamos de hallarlos en este fragmento de «Ani».

Veamos. Un estudio formal del mismo nos haría caer rápidamente en las continuas aliteraciones («lenguaje en su jaula», «horizonte hogareño», «se le ha ido posando poco a poco en las sienes», «sonriendo en el trino de una rama» o «lloviznando en la luz de su voz»). Ahora bien, ¿no tendrá que ver con estas aliteraciones de «eses», «jotas» o «zetas» ese *acento canario* que la protagonista del poema ha ido adquiriendo «con el sol y la lluvia»? ¿acaso no son, precisamente, esos sonidos aliterados —sobre todo la confusión entre «ese» y «zeta»— los que un acento canario remarcaría?

Continuando con el estudio de esta última composición, parece evidente el giro de García Cabrera hacia una poesía más íntima, más reflexiva. Y no es cuestión sólo de asunto literario —los otros textos son igualmente resultado de la reflexión personal del poeta—, sino también de tono. En «Ani», con el pretexto de la evocación de la joven, el escritor gomero filosofa sobre la vida, el paso del tiempo o la vejez. En el transcurso de la pieza, pasamos por varios estadios distintos (otra vez la dimensión temporal) y definidos.

En la primera fase —exceptuando la presentación, «Ani se llama mi sobrina»— el tiempo dominante es el pretérito en sus dos formas más frecuentes: el indefinido («nació», «dieron» y «fueron») y el imperfecto («cantaba» y «bailaba»). Todo ocurre en elementos de infancia: versos luminosos y coloristas, adjetivos como «tembladores» o «verde», expresiones como «sus primeros años andaluces», etc.

Un segundo estadio nos lleva al núcleo del poema. Aquí domina el presente («tomamos», «queremos» «sentimos...») e, incluso, el gerundio, una suerte de presente continuo («posando», «sonriendo» o «lloviznando»). Es el mo-

mento de la reflexión, y el poeta, consciente de la *fugacidad de la vida*, aprovecha el instante para filosofar:

*Una joven es siempre distante en su interior.
La tomamos en bruto tal como la queremos,
tocamos su corteza,
vemos nacer el trono a su sonrisa.
Sentimos que su llanto lo tejerán arañas.
Pero algo nos escapa: [...]*

Aquí hay dos detalles tremendamente significativos: sustituyendo «una joven» por «la vida», ¿cambiaría en algo la esencia del poema?; por otra parte, debemos notar el uso que hace García Cabrera, precisamente ahora, de la primera persona del plural. Ambos detalles redundan en la idea de un poeta que hace recuento de su vida pasada.

Y para terminar, en los últimos versos, encontramos la sensación de futuro («va a llegar el momento») junto a un deseo, a una esperanza:

*Que el frío no te hiele demasiado los hombros
cuando al hogar de ahora le des la despedida.*

En resumen, este *paseo* propuesto por la poesía de García Cabrera nos ha llevado desde una escena infantil (niño-que-mira-al-mar-y-sueña) hasta un cuadro costumbrista de madurez (hombre-que-mira-a-una-joven-y-recuerda). En el centro, la vida, el amor y el deseo (hombre-que-habita-una-isla-en-forma-de-mujer).



Jaime H. Vera: *Retrato de Eusebio Gutiérrez Albelo.*



Cubierta del *Enigma del invitado*, de Eusebio Gutiérrez Albelo. Ediciones Gaceta de Arte, ilustración de Karl Drenup, Tenerife, 1936.

OTROS TEXTOS

Al igual que hicimos en el caso de García Cabrera, sugerimos un trayecto similar por la obra de Gutiérrez Albelo. Las posibilidades, como hemos comprobado, son infinitas y enriquecen sobremanera la perspectiva del análisis. Nos limitamos a proponer tres poemas:

TEXTO 1

Para mirar con alegría

Yo no quiero que rueden mis ojos sobre el mundo
 como boliches fríos.
 Por el contrario, quiero
 que claven su aguijón en las flores del mundo

–coleccionistas insaciables de las mieles del mundo...

Y hoy me he puesto unos ojos nuevecitos
para mirar como por vez primera
los cuadros repetidos...

Hada Buena: haz que nunca
se me rompan y manchen estos vidrios
para mirar las cosas
con la alegría de los niños.

(de *Campanario de la primavera*).

TEXTO 2

romance de la niña en patinete

a juan fernández de villalta

I

sobre un brillar de asfalto
–¡qué ágil y qué fina!–
entre un juego de fuerzas
de luces y de líneas.

el pecho, hacia adelante
–proa de la armonía–
el cabello, tendido,
–velamen de la brisa–
tal, que la samotrácica
victoria parecía.

(desde un balcón de plata
mis ojos la seguían,
envuelto en puras formas
el romance nacía).

II

súbito, un viento rojo
se abrazaba a la niña.
dando saltos magníficos
sobre rizadas pistas.

por rampas del crepúsculo
patina que patina
ascensor espirálico

a cielos amatistas.
 desde allí, las amadas
 eternas aplaudían.
 julieta, ofelia, laura,
 beatriz, margarita...

(desde balcones áureos
 mis ojos la vivían.
 bajo un *maillot* en llamas,
 el romance latía).

III

batió un record de altura,
 sin pensarlo, sin prisa.
 pero un *panne* cética
 la hundió en oscura sima.

... desconsolado fin,
 de página amarilla
 unas flores de trapo,
 del retorno, traía.

(desde un balcón de luto
 mis ojos la perdían.
 charlot de media noche
 el romance moría).

(-a enterrar lo llevaban
 cuatro amas de cría,
 en ataúd de rota
 guitarra pueblerina).

(-que ahora cante la anécdota
 el ciego de la esquina.
 y que quede para mí
 la azul categoría).

(de *Romanticismo y cuenta nueva*).

TEXTO 3

Todos los maniqués de la ciudad fueron llegando,
 con un estrépito de alambres y maderas.
 Unos azules discos de gramófono
 lucían sobre el pecho, hacia la izquierda,
 clavados al nivel

de la quinta traviesa.
 Los anunciaba una registradora,
 rígida, de librea.
 Ingurgitando tiques.
 Y escupiendo tarjetas.
 Iluminaban el salón enorme
 mil hachones de tea,
 y, posándose en rotos candelabros,
 un rumor de luciérnagas.
 Escondido en el carro de la basura, pude
 llegar allí y colarme de rondón en la fiesta.
 En el momento en que empezaban
 los bailarines a autodarse cuerda.
 Un zapato de plata, duro y frío,
 dirigía la orquesta
 de pistones y émbolos,
 de palancas y ruedas.
 Toda la noche estuve dando vueltas.
 En una danza interminable.
 Clavado sobre el sexo de una guitarra vieja.
 Y la mañana abierta
 me sorprendió tendido en la escalera.
 Sudoroso, apagándome.
 Succionando el pezón de una bombilla eléctrica.

(poema 21 de *Enigma del invitado*).

ACTIVIDADES

1. Analiza los asuntos principales de los poemas. ¿Qué diferencias encuentras en este aspecto entre ellos? ¿Cómo describirías la evolución que se ha producido?
2. Cada texto posee una estructura formal bien distinta, ¿cuál es, a tu juicio, la más compleja?, ¿y la que mejor expresa los sentimientos del poeta? En pequeños grupos, se pueden establecer debates acerca de este tema.
3. Hemos hablado de la imagen y la metáfora como elementos fundamentales de la vanguardia. Analiza primero este aspecto en cada uno de los textos. ¿En cuál de ellos tiene mayor fuerza expresiva la metáfora? ¿Por qué?
4. En el texto n.º 1 hay una serie de imágenes en relación con la mirada y los ojos del poeta. Coméntalas. ¿Cuál de ellas te parece más precisa? Propón una o dos más que te parezcan idóneas.
5. El texto n.º 2 es un romance. ¿Recuerdas haber estudiado otros poemas de este tipo? Contrástalo, por ejemplo, con el primer texto de Pedro García Cabrera. ¿Te parece que, en cuanto al tema y al tratamiento, este romance está más cerca del de García Cabrera o de otros romances de Lorca o Alberti, por ejemplo?

6. El texto n.º 3 ¿es más fácil o más difícil de interpretar que los anteriores? ¿Dónde radica, a tu juicio, su posible dificultad? Contrasta este poema con otros textos de autores de vanguardia (García Cabrera, A. Espinosa, Gómez de la Serna, etc.). En este asunto, sugerimos una actividad de grupo en el que cada uno se concentre en la relación de este texto con otro de un autor propuesto.

7. Aunque es evidente que los tres poemas son distintos entre sí, ¿encuentras en ellos algún indicio de que fueran escritos por el mismo autor? Analiza los símbolos, las metáforas, los temas que obsesionan al poeta y que puedan coincidir en todos ellos.

8. En la misma línea, proponemos un ejercicio en equipos. En el comentario de los textos de García Cabrera, hablábamos de la teoría de los cuatro elementos, un recurso muy interesante para analizar la obra de cualquier poeta. Dividida la clase en cuatro grupos, cada uno de ellos estudiará un elemento (el agua, la tierra, el fuego y el aire). Al final se pondrán en común las conclusiones dentro del gran grupo.

9. Analiza los adjetivos que aparecen en los textos. Interpreta su significación (estado emocional del poeta, sensaciones, etc.) en cada uno de ellos.

10. En el texto n.º 2 hay algunos elementos reconocibles: ¿a qué se refiere el poeta con «samotráctica victoria»? ¿Qué tiene que ver con el movimiento al que pertenece?

También, G. Albelo habla de «julietta, ofelia, laura / beatriz, margarita...». ¿Son nombres elegidos al azar? ¿Reconoces alguno de ellos? Si es así, ¿qué simbolizan?

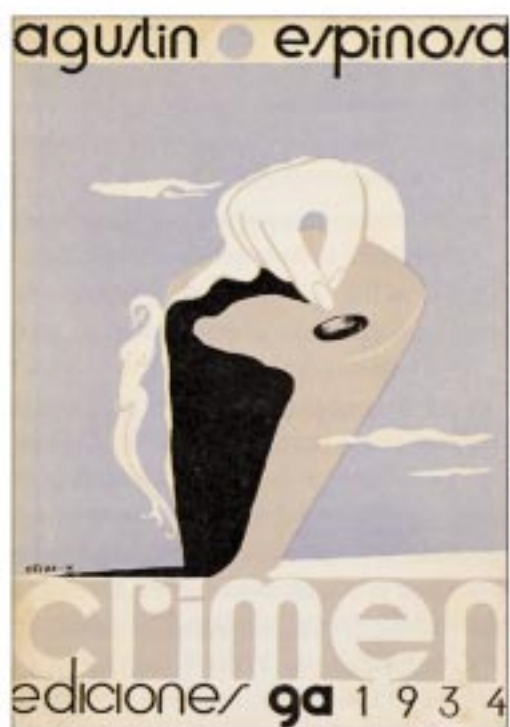
11. Cada uno de los textos, sugiere una gran cantidad de imágenes. Proponemos algunas actividades de creación para que los alumnos elijan:

- Pinta una (o tres) escena que pudiera expresar lo que en palabras expresa Gutiérrez Albelo.
- Escribe un pequeño guión cinematográfico en el que se desarrolle lo expresado en los poemas. El resultado puede luego ser exhibido en el aula de cine o en la sala de proyecciones del Centro.
- Escribe una escena teatral en los mismos términos. Proponemos una actividad de dramatización.
- Recrea en una composición poética, al estilo de Gutiérrez Albelo, un sueño que hayas tenido. Si al relato de un sueño le suprimes los elementos de unión («Estaba yo en...», «y entonces...», «y luego...», «había también...», etc.) lo que queda no será muy diferente a un poema surrealista.

12. Estas mismas ideas pueden servirnos para actividades de documentación: relacionar la poesía de Gutiérrez Albelo con la pintura de Óscar Domínguez o con alguna película de los años 20 (*El perro andaluz* de Buñuel, por ejemplo).



Foto familiar, hacia 1925. Espinosa es el primero por la izquierda.



Cubierta del libro de Agustín Espinosa
Crimen, realizada por Óscar Domínguez.
Ed. Gaceta de Arte. 1934.

COMENTARIO DE TEXTO: PROSA

TEXTO 1. Agustín Espinosa, «Hazaña de sombrero», *Crimen*

Después de un prólogo que revela –rompiendo las reglas de toda novela de misterio–, además del crimen y sus causas, también al asesino, el resto de *Crimen* se estructura en estaciones líricas. Con ello sigue un esquema reconocible del modernismo: recuérdese la disposición de *Azul* de Darío o las propias *Sonatas* de Valle-Inclán. El relato seleccionado para el análisis pertenece a «Primavera», una sucesión de imágenes de diferentes crímenes más o menos absurdos: una crucifixión erótica en «Luna de miel»; la sorprendente cena de Navidad, con decapitación incluida, que remite al Larra de sus últimos artículos; el asesinato de un cochero y su ridículo entierro; o, en «Ángelus», la aparición de un pájaro que anuncia la tragedia.

«Hazaña de sombrero» narra en apenas dos páginas la historia de un crimen sin sentido: un hombre, una mujer y un sombrero se ven envueltos en un relato en el que todo se confunde. El narrador, en tercera persona en un principio («anochecía, cuando apareció en una esquina un hombre destocado», termina confundiendo con el personaje al que observa («debí de hacerle mucho daño, porque cuando salimos de la sombrerería lloraba»). La mujer, a la que «llevaba de la mano como a niña de seis años cuando tenía más de cuarenta», se convierte a la postre en «el cadáver de una niña de seis años». Y un simple sombrero «caído abajo, en medio de la calle» acaba siendo un espantoso objeto criminal: «llevaba puesto un sombrero de hombre, sujeto por un grueso alfiler, que, perforándole ambos parietales, le atravesaba la masa encefálica».

Como hemos dicho, tenemos víctima, testigo, arma homicida e, incluso, sospechoso. Nos queda para completar la escena tan sólo el motivo: pudiera ser que «ella se oponía a ponerse aquel sombrero de hombre, alegando que era un sombrero de hombre». Parece absurdo pero, ¿quiere el autor realmente revelarnos todas las claves para descifrar el misterio?, ¿necesitamos resolver las confusiones que se nos han ido planteando? En el fondo, es una reivindicación de la libertad creativa vanguardista lo que subyace en este relato.

Esto junto con el terror a lo cotidiano acerca «Hazaña...» a la literatura romántica: G. C. Lichtenberg (1742-1799), escritor alemán, había anticipado en cierto modo la nueva estética con la creación de «un cuchillo sin hoja cuyo mango se ha perdido». Y es que el mundo romántico gustaba de lo fantasmagórico y del misterio buscando socavar los cimientos de la despreocupada y vulgar cotidianidad burguesa. El mismo A. Espinosa –no olvidemos que fue catedrático de Literatura–,

en «Parade» (otro texto de *Crimen*) culpa a **Bécquer** del asesinato cometido: «Usted únicamente, Gustavo Adolfo Bécquer, novio de todas las muertas bonitas. Ningún otro que usted ha podido ser el inspirador de este crimen».

Espinosa consigue crear un relato surrealista que conecta su universo personal (sueño) con el del lector (realidad), de ahí que el texto que comentamos sea el «divino sueño incontado» de un crimen terrorífico. Ya el surrealismo planteaba, en palabras de Breton, «la futura armonización de esos dos estados aparentemente contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta...». El lector debe ser consciente de que se le exige trasladarse a un mundo no verdadero: dejamos de ser simples espectadores, como ocurre con el lector de la novela realista del XIX, para convertirnos en partícipes de ese sueño desde el instante en que el autor decide contárnoslo:

La llevaba de la mano como a niña de seis años, cuando tenía ya más de cuarenta. La aupaba a los tranvías sin grandes esfuerzos; la arrastraba más que acompañarla, porque, a pesar de su obesidad indiscreta, era tan baja, que no pesaba –o a mí me lo parecía por lo menos– casi nada.

El mundo de los objetos interesó vivamente al movimiento surrealista que los dotó de vida propia y autonomía de acción. Espinosa propone, en toda la novela, una sorprendente enumeración de objetos asesinos: una cuna de caoba, los senos de un busto público, un cable eléctrico, una hoja Gillete, un pene de 63 años, etc. «Hazaña de sombrero» no hace sino añadir un nuevo elemento a esta lista delirante que, en ocasiones, es buena muestra de humor negro –¿acaso no es también humor negro considerar «hazaña» a lo que no es más que un burdo crimen?

La imaginación y el ingenio consiguen animar la vida inerte de estos singulares asesinos, que pasan a ser actores de la tragedia representada y que reflejan dramáticamente la violencia que se desprende en toda la novela. No es muy diferente esta actitud a la del pintor tinerfeño Óscar Domínguez que poblaba sus obras de diversos objetos sin aparente conexión, creando realidades llenas de crueldad, ternura y humor. El mejor ejemplo de lo que hablamos –proponemos aquí una reflexión sobre las concomitancias entre literatura y pintura– es la muy conocida «máquina de coser electrosexual».

En nuestro relato, el sombrero es divisado desde lo alto. No es la única vez en la obra que el autor adopta esta posición (véase «Ángelus», otro apartado de «Primavera»). Nos acercamos, en un enfoque de clara filiación cinematográfica, hasta un primer plano:

Desde un andamio demasiado alto de una casa en obras lo veía caído abajo, en medio de la calle, esperando a pie firme la hora próxima de una cita exacta.

La aparición del sombrero viene marcada por el peligro de la muerte y el azar, elementos claves en el surrealismo («estuvo a punto de perecer varias veces bajo varias ruedas de automóviles»); por lo escatológico («un escupitajo cayó»); y también por la presencia del erotismo, que es lo que animiza definitivamente al objeto («el fino zapato de ante de una muchacha rubia le rozó suavemente, y yo vi al sombrero que se estremecía hasta la copa»). Este tipo de detalles aparece de un modo muy acentuado en otros capítulos de la obra y forma parte del afán provocador del artista de vanguardia.

El **espacio narrativo** de «Hazaña...» es una ciudad: la fe en el futuro y en el progreso va conectado con un lugar que permita la libertad, que supere los estrechos límites, físicos y morales, de la isla. La presencia de lo urbano se despliega a lo largo del relato: el hombre «se perdió más abajo, entre la muchedumbre constituida a aquella hora exclusivamente por oficinistas y obreros recién salidos del trabajo»; la calle pequeña donde se encontraba la sombrerería se amplía porque «tomaba aires provinciales de plaza»; el cadáver era hallado en una «alameda en las afueras de la ciudad». Este despliegue obedece, sin duda, al deseo de **universalidad**, del que tanto se ha hablado. Pero no siempre es así. Como ocurriera con los poetas modernistas canarios, Espinosa no puede sustraerse ni a la evocación infantil ni al mar. De este modo, el Puerto de la Cruz y su parque aparecen retratados con nostalgia de forma palpable en el capítulo «Retorno» (de «Otoño»).

Por otro lado, el **tiempo** en el que se desarrolla la historia es breve: comienza en una tarde en que la brisa «le [al sombrero] libértó de una colilla de cigarro» y finaliza «Al amanecer del día siguiente». Un detalle llama poderosamente la atención: el sombrero se veía «caído abajo en medio de la calle, esperando a pie firme la hora próxima de una cita exacta». Seguro de su azar —hay algo de fatalismo en este inicio de relato—, el objeto se apresta a encontrarse en un tiempo determinado con su destino, jugando con lo que Borges hubiera llamado «el vago azar o las precisas leyes». No obstante la linealidad temporal de la historia, comprobamos que hay una brusca ruptura en el desarrollo de la misma: en el penúltimo párrafo, narrador y personaje salían de la sombrerería para, tras un corte violento en la más amplia acepción de la palabra, encontrarnos con el cadáver «al amanecer del día siguiente».

Espacio y tiempo, pues, nos conducen a un rasgo de estilo que caracteriza el relato: el dinamismo expresivo («atravesó con presura la calle, y al pasar junto al sombrero, se agachó disimuladamente, lo recogió del suelo y se lo ladeó sobre la oreja izquierda»). Más evidente si cabe: «salté hasta el balcón, la tomé del brazo, y salimos juntos». Las acciones se suceden con gran celeridad gracias al uso que hace Espinosa de los verbos en indefinido. Además, con frecuencia encontramos junto a estos verbos un complemento que denota lugar («sobre la oreja», «junto al sombrero», «del suelo», «hasta el balcón», etc.).

Continuando con el análisis formal del relato, retomamos la idea apuntada de que los límites entre la poesía y la prosa han desaparecido en la hora de las

vanguardias (un ejemplo muy destacado en este sentido es el conocido relato «La mano muerta»).

En «Hazaña...», aun siendo una narración, sobresalen tres imágenes poéticas de gran fuerza expresiva. En primer lugar, «El fino zapato de ante de una muchacha rubia le rozó suavemente y yo vi al sombrero que se estremecía hasta la copa, dolorido de un sexo formado como por asociación de úlceras recientes». Es, sin duda, la más lírica y sugerente por lo atrevido y por la imprevista animación del objeto. Este tipo de asociaciones emparenta a Agustín Espinosa con compañeros de generación. En el poema 21 de *Enigma del invitado* de Gutiérrez Albelo (véase texto 3 del apartado anterior) se lee:

*Un zapato de plata, duro y frío,
dirigía la orquesta
de pistones y émbolos,
de palancas y ruedas.
Toda la noche estuve dando vueltas.
En una danza interminable.
Clavado sobre el sexo de una guitarra vieja.*

No puede escapárse nos la coincidencia: «un zapato de ante le rozó suavemente» posee una musicalidad fonética (aliteración) que no tiene nada que envidiar al «zapato de plata, duro y frío» del poema 21. Por si fuera poco, la misma excusa desemboca en una similar imagen sexual: «dolorido de un sexo formado como por asociación de úlceras recientes», en Espinosa; «clavado sobre el sexo de una guitarra vieja», en Gutiérrez Albelo. No es nada sorprendente si recordamos que Agustín Espinosa, en un ensayo titulado «Tiento y análisis de *Romanticismo y cuenta nueva* de Gutiérrez Albelo», revela un completo conocimiento de la obra del poeta icodense.

La segunda imagen nos conduce a una suerte de expresionismo literario en el que destaca la deformidad del rostro de la mujer: «abusando únicamente de mis fuerzas, logré ponerle el sombrero, que, como le estaba algo estrecho, le congestionaba cruelmente el rostro y le alargaba aún más las arrugas de la frente».

Por último, en la ya citada escena final de sorprendente brutalidad, el cadáver de una niña de seis años se nos muestra como si de una pieza disecada se tratase: «llevaba puesto un sombrero de hombre, sujeto por grueso alfiler, que, perforándole ambos parietales, le atravesaba la masa encefálica».

El narrador, por otro lado, nos ha advertido en el prólogo de *Crimen* sobre dos cuestiones de gran importancia. Primero señala que sus cuentos son farsas, que disfraza a los asesinos a su gusto y que busca finales «demasiado imprevistos». Y segundo, que el gran asesinato pasional que da origen a toda la obra es «un crimen de novela» más que un «crimen ocurrido». Revela, por tanto, que los siguientes capítulos –entre los cuales se incluye «Hazaña de sombrero»– son variaciones de

ficción sobre el mismo crimen narrado en el prólogo, de ahí la unidad de la novela: no se trata de fragmentos deshilvanados sino de la historia de un asesinato y de los sueños y evocaciones que surgen a partir de él en el asesino. Esto explica las confusiones de las que antes hablábamos (narrador y protagonista o mujer y niña) en un juego de dobles que remite al modernismo de Juan Ramón y A. Machado. La confusión no es tal porque, como hemos venido repitiendo, la realidad es otra, pertenece a lo que Juan Ramón Jiménez llamaba «las brumas del paisaje» (el sueño). Son los seres sin rostro de Chirico, las dramáticas Constelaciones de Miró o las criaturas extrañas de Magritte, los grandes pintores del surrealismo.

Instalados en ese mundo de la farsa es posible que el *yo* sea *él*, que la mujer sea la niña de seis años y hasta que el sombrero sea el asesino. Fue el propio Borges, poeta de vanguardia, quien escribió:

*Curioso de la sombra
y acobardado por la amenaza del alba
reviví la tremenda conjetura
de Schopenhauer y de Berkeley
que declara que el mundo
es una actividad de la mente
un sueño de las almas
sin base ni propósito ni volumen.*

OTROS TEXTOS: PROSA

TEXTO 1

A. Espinosa, «La Nochebuena de Figaro», *Crimen*.
[BBC, n.º 29, 1990, pp. 37-38].

ACTIVIDADES

1. Este relato guarda relación con dos textos literarios muy conocidos: «La Nochebuena de 1836», un artículo de **Larra** (1809-1827) y «El corazón delator», un cuento de terror de **E. A. Poe** (1809-1849). Analiza los elementos comunes de ambos textos con el relato de Espinosa.

Dividida la clase por grupos, cada uno de ellos podría documentarse e investigar sobre las citadas relaciones del texto de Espinosa con los de Larra y Poe o, también, con otros cuentos que pudieran interesar (algún texto de Borges o Cortázar, por ejemplo).

2. Siguiendo con Julio Cortázar, este novelista argentino escribió que un cuento de Poe «podía nacer al despertar de una de sus frecuentes pesadillas diurnas». ¿Dirías

que ambas historias (la de Espinosa y la de E. A. Poe) son pesadillas? ¿Por qué? Como actividad de creación, te proponemos narrar en una página o dos un sueño y contrastarlo con los de tus compañeros

3. En el texto, sorprenden dos enumeraciones de elementos («lomos de libros...» y «picaportes, barandas de escaleras...») Analízalos. Busca las relaciones que pueden establecerse entre ellos. ¿Pueden ser considerados objetos surrealistas? ¿Por qué?

4. Hay una detallada descripción de un hombre muerto. Señala los elementos que destaca el autor. ¿Por qué hace tanto hincapié en las prendas de vestir? Analiza la función del adjetivo como elemento de expresividad.

5. En el relato, se hace referencia al cine y a la pintura. Busca una escena cinematográfica que pueda relacionarse con «La Nochebuena de Fígaro». También te proponemos crear un pequeño guión y grabarlo en vídeo.

6. En la descripción se alude a un abrigo con un papel cosido y unas iniciales. ¿Tiene relación con el resto de la novela de Espinosa? ¿A quién se refiere?



Máquina de hacer electro-sexual. Óleo sobre tela. 1934. Colección particular. Mallorca.



Portada del texto de la conferencia pronunciada en 1933 por A. Espinosa con motivo de la inauguración de la exposición de José Jorge Oramas.

**TEXTO 2: A. Espinosa, «Pintar y hacer cuadros», de *Media hora jugando a los dados*.
[BBC, n.º 29, 1990, pp. 77-97].**

ACTIVIDADES

1. *Media hora jugando a los dados* es el título de una conferencia de Espinosa sobre el pintor José Jorge Oramas. Como actividad de grupos, te proponemos investigar sobre este pintor, la escuela a la que pertenecía, la relación con los poetas vanguardistas, etc. Sería una ayuda interesante la exhibición de diapositivas en el gran grupo.
2. El autor postula aquí la libertad del artista para observar la realidad. ¿En qué momento? ¿De qué manera defiende su teoría? ¿Qué tiene que ver esta teoría con su obra literaria?
3. El texto combina la narración, el diálogo y la descripción. ¿Cómo lo hace? Distingue los diferentes apartados.
4. Como actividad de creación, utilizando el esquema básico de Espinosa, desarrolla un texto en el que el objeto de reflexión sea, en lugar de la pintura, otra disciplina (música, escultura, arquitectura, etc.).
5. Analiza la significación de los colores en el relato. Contrástalo con el color que desprenden, por ejemplo, los cuadros de Jorge Oramas.
6. Interpreta el último párrafo a partir de la estética vanguardista que hemos estudiado. Analiza el diálogo bajo la óptica de la defensa de la libertad del artista.
7. En el fragmento, se conjugan dos tiempos verbales que hemos analizado en el comentario de otros textos (el indefinido y el imperfecto). ¿Cómo y en qué momento del relato los utiliza el autor? ¿Qué diferencias encuentras entre ambas formas? ¿Qué significado tienen en la historia?

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones

ESPINOSA, Agustín. *Crimen*, Taller de Ediciones J. B., Madrid, 1974. Contiene un prólogo de Alfonso de Armas Ayala que constituye una de las primeras aproximaciones a esta novela fundamental de la literatura vanguardista.

Eiusdem. Textos (1927-1932), ed. de Armas Ayala y Pérez Corrales, A. C. T., Santa Cruz de Tenerife, 1980.

Eiusdem, Crimen, ed. de Miguel Pérez Corrales, Interinsular, Santa Cruz de Tenerife, 1985.

Eiusdem, Lancelot, 28º - 7º (guía integral de una isla atlántica), ed. de Nilo Palenzuela, Interinsular, Santa Cruz de Tenerife, 1979. Un muy buen acercamiento a esta curiosa obra de Espinosa. Espléndida introducción.

Eiusdem, Crimen y otros textos, ed. de Manuel Almeida, BBC (n.º 29), 1990.

GARCÍA CABRERA, Pedro, *A la mar fui por naranjas. Antología poética*, con prólogo de D. Pérez Minik, Edirca, Santa Cruz de Tenerife, 1979. Una de las más completas antologías del poeta de Vallehermoso, en la que puede apreciarse su evolución lírica.

Eiusdem, Obras completas (4 vols.), Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias, 1987. Se trata de una edición completa y rigurosa de la obra del poeta gomero, realizada bajo la dirección de Sebastián de la Nuez Caballero. La edición e introducción del volumen I ha corrido a cargo de Nilo Palenzuela Borges.

Eiusdem, Transparencias fugadas. Dársena con despertadores. Entre 4 Paredes, introducción de Domingo-Luis Hernández, BBC (n.º 32), 1990.

GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio, *Campanario de la primavera, Romanticismo y cuenta nueva y Enigma del invitado*, introducción de E. J. Rodríguez Abad, BBC (n.º 27), 1989.

PÉREZ MINIK, Domingo, *Antología de la Poesía Canaria, I. Tenerife*, Goya-Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1952.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Museo Atlántico. Antología de la poesía canaria*, Interinsular, Santa Cruz de Tenerife, 1983.

Estudios

ALEMANY, Luis, *Agustín Espinosa (historia de una contradicción)*, Viceconsejería de Cultura y Deportes. La era de Gaceta de Arte, Madrid, 1994.

ARTILES, Joaquín e Ignacio QUINTANA, *Historia de la literatura canaria*, Plan Cultural, Las Palmas de Gran Canaria, 1977. Como apuntábamos en la bibliografía sobre el Modernismo, se trata de un manual de consulta necesario para un reconocimiento global de la literatura en Canarias.

CRUZ, Jacqueline, *Marginalidad y subversión: Emeterio Gutiérrez Albelo y la vanguardia canaria*, Santa Cruz de Tenerife, Cajacanarias y Cabildo Insular de Tenerife, 1995. Una de las últimas y más interesantes aproximaciones al poeta icodense y a su generación.

FERIA, Ramón, *Signos de arte y literatura*, ed. «El discreto», Madrid, 1936.

HEREDIA, M.^a Isabel, «E. A. Poe y *Crimen* de Agustín Espinosa», *Syntaxis*, núms. 16-17 (invierno-primavera, 1988), p. 171 y ss. Notable ejemplo comparativo entre las obras de estos dos grandes autores.

JIMÉNEZ DORESTE, Josefa A., estudio crítico de *Jorge Oramas*, Biblioteca de Artistas Canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1991. Acercamiento a la figura de un pintor estrechamente relacionado con el movimiento de vanguardia canario.

MAINER, José Carlos, *La edad de plata (1902-1939)*, Cátedra, Madrid, 1981. Otra obra crucial, tal y como apuntábamos en la bibliografía modernista, para entender este período de preguerra en la cultura española.

PALENZUELA, Nilo, *El primer Pedro García Cabrera*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1981.

PÉREZ CORRALES, Miguel, «Historia documental del Surrealismo en Canarias (1930-1936)» en *Homenaje a Alfonso Trujillo*, tomo I, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1981. Una visión de gran interés sobre un período fundamental en la literatura y el arte del siglo XX canario.

Eiusdem, *Agustín Espinosa, entre el Mito y el Sueño, dos temas*, 2 vols. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1986. Estudio completo y atractivo, de inexcusable consulta, del autor de *Crimen*.

PÉREZ MINIK, Domingo, *Facción española surrealista de Tenerife*, Tusquets, Barcelona, 1975. (Hay una edición reciente de La Caja Literaria, CajaCanarias, Ediciones La Palma, 1995.)

Eiusdem, «La conquista surrealista de Tenerife», en *El Surrealismo*, ed. de Víctor García de la Concha, «El escritor y la Crítica», Taurus, Madrid, 1982, p. 154 y ss.

RODRÍGUEZ DORESTE, Juan, «Las revistas de arte en Canarias», *El Museo Canario*, núms. 93-96 (1965), pp. 71-74.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, «Ochenta años de Literatura (1900-1980)», en *Canarias, Siglo XX*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1983. Un ajustado y notable repaso a la literatura hecha en Canarias.

Eiusdem, *Una aproximación a la nueva narrativa canaria*, Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1985.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Canarias: las vanguardias históricas*, C.A.A.M./ Gobierno de Canarias (Viceconsejería de Cultura y Deportes), Las Palmas de Gran Canaria, 1992. Uno de los trabajos más completos sobre el fenómeno vanguardista en Canarias.

Eiusdem, «Arte y Cultura (siglos XIX y XX)», en *Historia de Canarias*, ed. de Antonio de Béthencourt Massieu, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

SANTANA, Lázaro, «Regionalismo y vanguardia: Indigenismo», *Historia del Arte en Canarias*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

Eiusdem, *Modernismo y Vanguardia en la Literatura Canaria*, Editorial Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1987.

TARRÉS PICAS, Montserrat, *Guía de lectura de las vanguardias literarias y el «grupo del 27»*, Akal, Madrid, 1990. Una guía de gran interés para estudiar el complejo mundo de las vanguardias y que propone, además, un gran número de actividades individuales y de grupo.



VENTURA DORESTE



AGUSTIN MILLARES SALL



ANGEL JOHAN



JOSE MARIA MILLARES SALL



PEDRO LEZCANO

El grupo de poetas de *Antología Cercada* de la posguerra española.

AGUSTIN MILLARES SÁLL, PEDRO LEZCANO,
VENTURA DORESTE, ANGEL JOHAN,
JOSE MARIA MILLARES

ANTOLOGIA
CERCADA

EL ARCA
1947

LA POESÍA SOCIAL EN CANARIAS

CONTENIDOS

1. La década de los cincuenta

- 1.1. La Literatura, bajo el signo de lo social. Identificación histórica
- 1.2. Valoración de la supuesta apertura política
- 1.3. El acercamiento a la realidad. Sensibilización ante la misma
- 1.4. Reconocimiento de los contenidos de los grupos poéticos hasta 1969
- 1.5. La generación «comprometida» y su relación con los poetas canarios objeto de estudio: actitud crítica ante la misma

2. Una nueva generación

- 2.1. De 1955 a 1965: los poetas sociales. Presencia de Agustín Millares Sall
- 2.2. La *Antología* de Leopoldo de Luis (1965). Identificación de autores ante realidades comunes. Receptividad hacia sus contenidos.
- 2.3. Sensibilidad y actitud crítica hacia la nueva estética.

3. La *Antología Cercada* (1947). Los poetas canarios: Agustín Millares Sall, Pedro Lezcano, Ventura Doreste, José María Millares, Ángel Johan

- 3.1. Trayectoria anterior de los componentes
- 3.2. El proceso de maduración que significó *Antología cercada*
- 3.3. Significación de los «poetas de verdad»
- 3.4. El compromiso social de los poetas canarios
- 3.5. Relevancia de sus autores en la producción española de los años cuarenta
- 3.6. El concepto de poesía social
- 3.7. Aprecio por la obra de los autores de la *Antología* y valoración. Reconocimiento de su dimensión histórica.

4. Estudio monográfico de un poeta de *Antología Cercada*: Agustín Millares Sall

- 4.1. Estudio de su biografía a través de los textos
- 4.2. El hilo conductor de lo social
- 4.3. Análisis de los significados simbólicos de la poesía social
- 4.4. Valoración de un tema universal en su obra. Receptividad ante la misma
- 4.5. Reconocimiento de su importancia en el quehacer poético de Canarias
- 4.6. Sensibilización ante su obra como creación a lo largo de casi cincuenta años

INFORMACIÓN DEL NÚCLEO TEMÁTICO

1. La década de los cincuenta

Es criterio generalizado entre los estudiosos de la literatura española de posguerra que la **década de los cincuenta** se sabe bajo el signo de lo social. En efecto, surge una corriente entre los intelectuales que los va a acercar a las realidades del país, a sus entornos, alejándose de las tendencias escapistas –a veces impuestas– de la década anterior. Esta nueva generación –a la que podríamos llamar **la generación de la literatura social**, o del **compromiso social**– cree tener como denominador común una actividad crítica más o menos despiadada hacia el mundo concreto que le ha tocado vivir, como ha señalado **Juan Goytisolo**. Pretende, por otra parte, responder a las ansias de saber y conocer las realidades del país, cuya información se escamotea por los órganos oficiales del poder. Quiere descender a la realidad de España, mirándola y entendiéndola, mostrándola tal como es, al margen de los convencionalismos impuestos, de los tópicos que distraen la atención de algunos intelectuales que miran hacia otros lugares. La honestidad, la inquietud, la denuncia (según **Alfonso Grosso**), se vuelven elementos definidores, notariales, que intentan despertar en los lectores desazones políticas y culturales, dando testimonio de los días de oscurantismo que caracterizan el momento.

Históricamente, el régimen dictatorial (*la democracia y el liberalismo son expresiones trasnochadas*, había dicho el general Franco) va rompiendo desde los primeros años cincuenta el aislamiento internacional a que había sido sometido a partir del final de la Segunda Guerra, 1945, año en que la ONU recomienda a los embajadores el abandono del país. Hemos entrado en la «guerra fría», en los primeros enfrentamientos entre el bloque capitalista, dirigido por EEUU, y el socialista, conducido por la URSS. Consecuencia de ello es el regreso del embajador norteamericano a Madrid en 1950 y la entrada de España en el dispositivo militar del «mundo libre». El ingreso en la ONU (1955) es ya el reconocimiento del mundo occidental al régimen franquista. España ha pasado, en discursos de la época, *de la omnipotencia del Jefe, a la omnipotencia del pueblo, a la democracia*.

Esta aparente liberalización del Régimen llevó a muchos escritores a creer que en España ya se podía descender a las realidades, denunciar las injusticias y reclamar las libertades que habían sido cercenadas.

Dentro del **quehacer literario** de la **posguerra** –y hasta la década de

los años sesenta— nos vamos a encontrar con las siguientes **tendencias de la poesía española**:

A). Un grupo de poetas, nacidos en torno a 1910, formará parte de lo que se dio en llamar la «generación del 36» y que, a causa de la guerra, va a quedar escindida debido al exilio de muchos de sus componentes. Los que permanecen en España —según **Dámaso Alonso**— se integran en dos vertientes diferentes (aunque a veces en ambas): los cultivadores de la **poesía arraigada** y de la **desarraigada**. Forman parte de la primera aquellos poetas que creen en la *reglada organización de la realidad*, ordenada y serena visión del mundo. Temas como el amor, la belleza —unidos a un sentimiento religioso— son los que desarrollan autores como **Rosales, Panero**, etc., y que se autodenominan «juventud creadora», agrupándose en torno a la revista *Garcilaso*. Frente a ellos están los que se definen con las palabras de **Dámaso Alonso**: *Para otros el mundo nos es un caos, y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla. Sí, otros estamos muy lejos de toda armonía y de toda serenidad*. El sufrimiento por el mundo caótico en el que viven y el recuerdo de la inmediata guerra fratricida, les conducen a la angustia y a las imprecaciones a Dios, que a veces no contesta. Esta poesía de **Dámaso, Garcíasol**, etc., lleva, en ocasiones, a un planteamiento existencialista; de la misma manera se agrupan en torno a una revista, *Española*. También podemos incluir en el grupo los primeros libros de Blas de **Otero** y de Gabriel **Celaya**.

B). El **Postismo**, fundado en 1945. Esta poesía rechaza la angustia existencial y se relaciona con la de vanguardia: lo lúdico, lo imaginativo..., el surrealismo «a lo ibérico» es lo que se reivindica. **Labordeta** puede ser un ejemplo claro.

C). La de los llamados **poetas sociales**, la de la **poesía social** (supuestamente a partir de 1955) aunque **Blanco Aguinaga** prefiere llamarla «poesía comprometida». Para otros, hemos de hablar de «poesía política», «poesía objetiva» (**González Martín**) e, incluso, «poesía caritativa». Pero la denominación es un tema que dejamos para más adelante, cuando estudiemos ese tipo de poesía que reaparece en la posguerra a partir de los años cincuenta, con **Blas de Otero** y **Gabriel Celaya**, si **aceptamos los planteamientos expuestos en diversos estudios**. Pero sobre el particular hemos de adelantar que, en nuestra opinión, no reapareció con ellos, ya que los poetas de *Antología Cercada* (Las Palmas de Gran Canaria, 1947) se adelantaron al tratamiento de lo social. Dice **Agustín Millares**:

La poesía social es un medio de comunicarme con los demás hombres —de carne y hueso— como yo. Si la poesía me divorciara de la calle, de los múltiples y acuciantes problemas de las casas

humildes, que también es un modo de vivir en la calle, dejaría de gustarme. La tiranía, como cosa inservible, a la basura.

2. Una nueva generación

A mediados de la década (1955) y hasta la *Antología de la poesía social* de **Leopoldo de Luis** (1965, fecha en que culmina su producción) se inicia – aunque en Las Palmas de Gran Canaria desde 1947– la llamada «**poesía social**». ¿Qué ha sucedido?

En 1952 aparece *Antología consultada de la joven poesía española* de **Francisco Ribes**, así llamada porque hubo una consulta previa a escritores e intelectuales sobre cuáles eran los mejores poetas jóvenes de aquel momento. Figuran en ella, entre otros, **Gabriel Celaya** y **Blas de Otero**.

En 1957 se edita *Una nueva poesía española*, de **Max Aub**, antología de autores y conferencias que había dictado, el año antes, en México. En ésta aparece un canario, **Agustín Millares Sall**.

José María Castellet publica en 1960 *Veinte años de poesía española*, ampliada en el 65 con el título *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*: están en ella **Celaya** y **Otero**. Tanto ésta como la de **Diego** (*Poesía española contemporánea. Antología, 1901-1934*), representan un papel importante y decisivo en lanzar y definir la nueva poesía que se caracteriza por originales y diferentes tendencias.

En 1965 surge *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*, subtitulada *Poesía social. Antología*, de **Leopoldo de Luis**. Aparece, también en ésta, **Agustín Millares**.

En la nómina de los poetas que en ellas figuran –incluso en los comentarios que sobre su propia poesía hacen los mismos– hay coincidencias muy significativas. Además, en la de **Max Aub** no aparecen los poetas de *Garcilaso* de la década anterior (cuyo propósito dominante no sólo fue el de romper todo nexo con la poesía impura y libérrima del 27 y volver a las formas clásicas de la poesía, a la manera de **Garcilaso**, sino que proclaman la consigna de *vivir bajo la influencia estelar de su vida, su verbo y su ejemplo*) ni los de *Escorial* (poesía de tema religioso: Dios es el desahogo para el dolor, a la vez que una forma de esperanza). Se puede concluir que hay ya **una generación nueva, más responsabilizada**, en una línea de compromiso social. Se trata de los poetas más jóvenes y de algunos de los mayores, representantes de la «España peregrina», en el exilio la mayoría (**Salinas, Alberti...**). A éstos hay que añadir el «maldito» **Miguel Hernández**.

Nos encontramos, por tanto –y **Millares** forma parte del grupo– ante una nueva poesía, antigarcilasista, «comprometida», según **Blanco Aguinaga**, poesía que pretende, sobre todo, humanizar.

3. *Antología Cercada* (1947)

El 30 de mayo de 1947 se publica en Las Palmas de Gran Canaria *Antología Cercada*, recopilación de poemas de cinco autores: **Agustín Millares Sall**, **Pedro Lezcano**, **Ventura Doreste**, **Ángel Johan** y **José María Millares**. Los poemas, en opinión de **De la Nuez Caballero**, *surgen como culminación de un proceso de maduración y decantación poéticas, que había puesto en pie a toda una generación de jóvenes nacidos en los años veinte o un poco antes.*

Ninguno de ellos se iniciaba en el mundo de la poesía con la *Antología*: viene a ser ésta una culminación de actividades iniciadas años antes en *Colección para 30 bibliófilos* y *Cuadernos de poesía y crítica*, dirigidos por Juan **Manuel Trujillo** (1943-1947). Situada cronológicamente en medio, la *Antología* servirá como engarce con publicaciones posteriores –*El Arca*, *Planas de Poesía*–, colecciones más populares, de mayor tirada, a la búsqueda de nuevos lectores.

También según **De la Nuez Caballero**, fue **Ventura Doreste** quien propuso a unos cuantos poetas reunirse bajo el elemento unificador de la *Antología*. Estos escritores, preocupados por los problemas humanos y sociales, se sienten limitados por el momento histórico. De ahí, según el propio **Doreste**, que los poetas citados se identificaran en la empresa común de manifestar su disconformidad con la dictadura dominante en esas horas, intentando romper los lutos, los inviernos, los infiernos (*el martillo infernal de los minutos*, **Agustín Millares**). Son poetas que, en suma, se sienten «cercados» por el aparato represivo del Estado y la ausencia de libertades. Otras veces –**Pedro Lezcano**– lo que se pretende es ironizar ante una sociedad absolutamente reglada, dirigida, marcadamente disciplinada, en la que, a manera de los regímenes militares, todo se controla y organiza por decreto. Es el caso de «Edicto» («sátira contra el totalitarismo de cualquier signo»):

*Cuando, al edicto de la noche, alumbren
simultáneas estrellas,
llorad, amad, sufrid, matad acaso,
calladamente y en tinieblas.*

Vs. 19-22.

*Prohibido a todo hombre
dormir sobre la hierba,
y más si es con la nuca
posada sobre el lomo de una oveja.*

*Se prohíben los sueños a deshora;
para soñar ya hay decretadas fechas,
hay parques con sus pájaros y novios,
hay líricos poetas.*

Vs. 41-48.

*Prohibido todo sueño. La vigilia
perenne se decreta.
(Se tomarán medidas radicales
contra la primavera).*

Vs. 53-56.

Esta *Antología*, de tirada reducida, fue enviada por los poetas a revistas literarias, a otros poetas peninsulares, y su acogida inicial fue muy fría. En la revista *Ínsula* (15 de octubre de 1947) por ejemplo, sólo merece una pequeña nota en la sección «El mundo de los libros»; comenta que los jóvenes poetas –cuyos retratos aparecen en ella– *muestran cierta influencia surrealista que apunta a Francia, y en algunos casos a Louis Aragon*, tal vez porque **Agustín Millares** pone en la dedicatoria de «El martillo del minuto» tres «versos admirables del autor francés»:

*Une chanson jamais chantée
Le vin nouveau de la justice
Et le sang de la liberté.*

El 10 de julio de 1947, **Gabriel Celaya** escribe a Agustín Millares desde San Sebastián. En la carta le dice que gracias a **Germán Bleiberg** ha conocido la *Antología*, la cual le ha impresionado extraordinariamente, y añade:

*Después de leer el librito, he sentido necesidad de testimoniarles
mi simpatía y admiración [...]. ¿Cómo les han permitido publicarla?
[...].
Como ustedes son poetas de verdad [...]*

Interesa destacar el asombro de **Celaya** ante los poemas de los jóvenes poetas canarios, cargados de compromiso social, de «realismo social», quienes se identifican con la situación de los años 40, como en estos versos de Ventura Doreste de «Un puerto de Oriente»:

*Un puerto de Oriente
es como un hormiguero gigantesco
que está a punto de ahogarse;
un puerto de Oriente
tiene diez mil obreros desnutridos
que trabajan cruelmente para una
Reina invisible y dura: el Capital.*

Vs. 1-7.

En 1949 la revista *Manantial* de Melilla se ocupa de nuestros jóvenes autores. Alaba en ellos su actitud lírica y destaca que el **compromiso social**, desde

un planteamiento poético, es característico de la obra. Reconoce también el compromiso adquirido con las realidades, con los hombres abandonados en la sociedad, con aquellos que no han podido –o no les han dejado– arrancarle a la sociedad mejores condiciones de vida:

La actitud lírica adoptada por sus autores no puede ser, en justicia, más trascendente. Se trata de una combativa antología en la que lo social –lo poético-social, claro– se erige como nota distintiva [...].

Sus poetas sueñan para los hombres –para el hombre triste, sucio y desamparado– un mundo mejor que este actual que nos ha cabido en desgracia [...].

En nueva carta de **Gabriel Celaya** enviada a Agustín Millares («A los poetas de *Antología Cercada*») el 23 de septiembre del mismo año 1947, el poeta vasco muestra su gran satisfacción por la actividad lírica que se está desarrollando en Las Palmas. Refiriéndose a la que se escribe en esos años en la Península, **Celaya** comenta que se trata de una poesía superficial, sin compromiso, nada humana, vacía de acercamiento a la realidad, mantenida en no romper los lazos con el momento:

Es evidente la primacía que la lírica tiene en esa región [...]. Ustedes están a la cabeza de un movimiento para mí conmovedor [...].

Y es como cifra de una poesía humana y caliente, comprometida, que está exenta de la superficialidad de que amplios sectores de nuestra poesía adolecen.

En una nueva reseña sobre *Planas de Poesía*, la revista *Ínsula* (15 de septiembre de 1950) vuelve a ocuparse de los poetas canarios mencionados y, de paso, de *Antología Cercada*; comenta que se busca en ella trascendencia humana y social, con rebeldía, luchando por las libertades ajenas, por las libertades del hombre:

La actitud lírica busca una trascendencia humana y social y se manifiesta notablemente rebelde, con un ansia de superación de la amargura, de la miseria ambiente, hacia metas más altas de libertad para el hombre, para este mundo ciego de calamidades y de odios en que nos debatimos.

En efecto, el tema de la libertad, presente en los poetas sociales, se manifiesta con absoluta trascendencia en la obra. Sirvan de ejemplo estos versos de **Ventura Doreste** de «Las dos ciudades»:

*La libertad se ha muerto en podredumbre
y el hombre, bestia con cadenas, luce
más libre, pero es cierto que se pudre.*

Vs. 52-54.

José Luis Cano, en carta dirigida a Agustín Millares (21 de septiembre de 1949) muestra su sorpresa por la publicación de un libro como éste, toda vez que, en la Península, sus contenidos no hubieran salido a la luz. Y da gracias «a los dioses canarios» por su publicación:

*Sorprende y alegra un libro como el suyo que une a su belleza una
valentía humana poco o nada frecuente entre los poetas jóvenes de
hoy. Bien es verdad que las hermosas cosas que usted dice en esos
poemas aquí hubieran sido, de seguro, ahogadas antes de salir a la
luz. Gracias sean dadas a los dioses canarios que han favorecido su
aparición.*

Luis García de Vegueta, en el periódico *La Provincia*, comenta que desde 1947 hay en Las Palmas un grupo de poetas, manifiestamente **sociales**, que se juntan en la *Antología Cercada* para lanzar al mundo un mensaje de *alborada vital*. Él la llama *cercada y cálida antología*. Afirma que los poetas siguen caminando *por derroteros próximos o paralelos a una lírica que les marcó para siempre la manera de entender el mundo*.

Eleanor Wright publica el estudio crítico de la poesía social y la crítica política bajo el franquismo. Tras estudiar a los poetas de la *Antología* y a **José Perdomo García**, habla de la protesta que late tras los poemas de estos autores, extraordinariamente críticos, y los compara con los publicados por **Eugenio de Nora** en *Pueblo cautivo*: los poetas se sienten «cercados», cautivos.

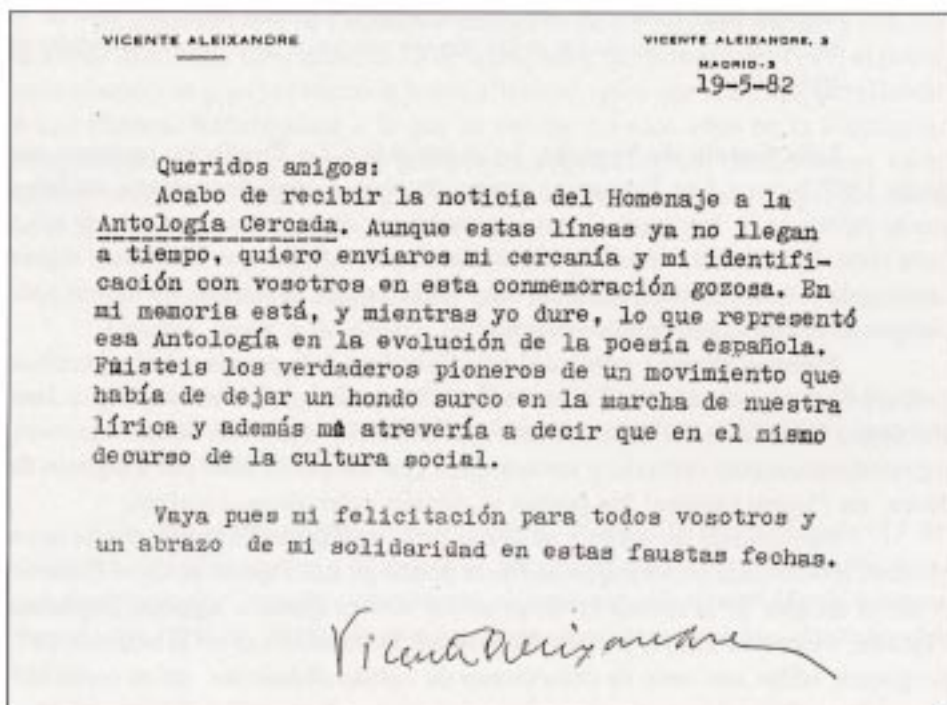
En realidad, las iniciativas líricas de **Juan Manuel Trujillo** propiciaron el clima idóneo para el florecimiento de la poesía en Las Palmas de Gran Canaria: él fue el creador de la revista *La Rosa de los vientos* (junto a **Agustín Espinosa**, **Pestana**, **Miranda Junco** y **Juan Rodríguez Doreste**). A él se le ocurrió, en la posguerra, editar una serie de colecciones de «obras denuncia»: así es como surgieron las publicaciones mencionadas. *Cuadernos de poesía y crítica*, *El Arca*, *Los Dioscuros* y *Planas de poesía*.

Salvo excepciones, el contenido general de *Antología Cercada* es social. Su tirada, de doscientos cincuenta ejemplares, se hizo en la tipografía Alzola, al precio de venta de veinticinco pesetas, cubriendo apenas los gastos, como recuerda **José María Millares** en una entrevista periodística para «Diario de Las Palmas».

Señalaba **José Luis Cano** su gran sorpresa de que los poemas pudieran ver la luz, a pesar de la férrea censura ideológica del momento. Pero ellos, concedores de las normas vigentes, procuraron que la obra no pasara de las treinta

y dos páginas para así eludir la censura de Madrid. Los problemas les llegaron más tarde, en 1951, cuando fueron sometidos a una fuerte represión política por ser poetas testimoniales.

El 21 de mayo de 1982, como recuerda **Teresa Cancio** en la revista del Colegio Oficial de doctores y licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias, se celebró en el instituto de bachillerato «Pérez Galdós» de Las Palmas de Gran Canaria un acto literario-académico de homenaje a los poetas de *Antología Cercada* (con la colaboración de la Casa de Colón). Allí recitaron sus poemas Lezcano, los dos hermanos Millares y Ventura Doreste. Hicieron la introducción crítica los profesores **De la Nuez Caballero** y **De Armas Ayala**. Dos días después Agustín Millares recibe una carta de **Vicente Aleixandre**, premio Nobel de Literatura, cuyo contenido es el siguiente:



Con claridad y rigor, el profesor **Páez Martín** habla de la influencia de **Miguel Hernández** y afirma que la *Antología* de los jóvenes poetas canarios supone un enlace con su poesía militante, la de *Viento del pueblo*. Y añade,

Una generación con gran inquietud poética y cultural que hacía posible la poesía en tiempos tan desolados y difíciles con una valentía de expresión que no poseían ni siquiera los consagrados.

En el poema de **José María Millares** «Labios de acero», se habla del fusilamiento de un preso cuyas carnes se rompen y su cuerpo cae al suelo, observando desde ese lugar los odios, los rencores, los amores y las tristezas:

*Se agrietaron sus carnes y sus brazos mordieron
la tierra de calladas convulsiones.
Sobre piedras recientes de soles y silencios
la sangre quedó fija, y en sus ojos
abierta la mañana,
la risa de los hombres,
los pueblos con sus odios solapados,
y en la masa sincera de su frente desnuda,
un siglo de verdades, un palomar de ideas,
de amor y de tristeza.*

Vs. 46-55.

Para **Jorge Rodríguez Padrón**, se trata de una poesía de afirmación, y en esto **coincide exactamente con lo que será más tarde la llamada poesía social en España**: una poesía planteada con intención exteriorizadora, definitiva, escrita desde una rotunda seguridad:

*Soy el más largo insomnio conocido
y el dolor que más lejos ha llegado;
soy el más alto grito levantado
y el llanto que más lluvias ha vertido.*

Millares, A.: vs. 15-18 de «El martillo del minuto», II.

Según lo anteriormente expuesto, podemos llegar a **dos conclusiones** definitivas:

A). Entendemos por **POESÍA SOCIAL** aquella que responde a una actitud de protesta ante la vida, ante situaciones que son injustas, «medio para comunicarse con los demás hombres». Allí donde esté la injusticia estará el poeta social, nunca proponiendo soluciones, sino denunciando situaciones. La poesía social es esa mezcla de asco, vergüenza e indignación que se experimenta ante hechos como los denunciados por los poetas de *Antología Cercada*. Poesía social se puede hacer en nombre de Marx o de Cristo, desde posturas ideológicas diferentes, pero siempre con idearios que defiendan la dignidad del hombre, la libertad, la igualdad. Ha de ser contestataria, revolucionaria, sin llegar a identificarse con dogmas o consignas políticas. La que defiende postulados políticos cree tener soluciones. La que estudiamos, la social, grita ante los demás, denunciando estados que han de corregirse. Y la España de los años cuarenta exige soluciones inme-

diatas, reclama libertades para que el hombre, ellos, puedan buscar los «aires puros» que pretende Agustín Millares:

*Decidme que, algún día, el aire puro
habrá de cancelar tanta miseria.
Decidme que el amor será la arteria
de los pasos del hombre en el futuro.*

Vs. 64-67 de «El martillo de minuto», II.

B). *Antología Cercada* es manifestación pionera en España de la poesía social de posguerra, anterior en ocho años a los supuestos reiniciadores de la misma, Celaya y Otero. Si acudimos a determinados estudios sobre la etapa poética analizada, a ensayos, a libros de texto, concluimos que se define a **Celaya** como «creador de la poesía social» (**Benito de Lucas**); a él y a **Otero** como «padres de la poesía social» (**González Martín**). Mas no olvidemos que *Pido la paz y la palabra* de Blas de **Otero** y *Cantos iberos* de Gabriel **Celaya**, marcan un hito en su producción, superando en ellas la anterior etapa de angustia existencial, para situar por primera vez los problemas humanos en un marco social, y que ambas obras son de 1955. Ciertamente, la crítica desconoce la *Antología Cercada*.

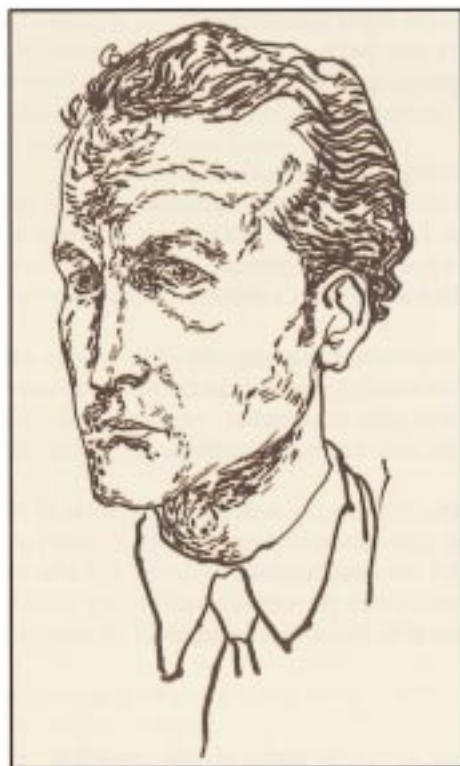
Sin embargo, sí hay una coincidencia con los canarios: *Pido la paz y la palabra* significa el descubrimiento de los hombres, de sus problemas, de sus soledades, por parte del poeta. **Inicia el camino hacia una nueva fe con esperanza** en la solidaridad humana, emprendiendo una etapa de identificación con los que sufren. El mismo autor afirma que con esta obra aborda la preocupación por el hombre, pero ahora considerado colectivamente. Y añade que los problemas evocados en este título son los que se plantean hoy a toda la comunidad: asegurar la paz y obtener una libertad auténtica. Pero no perdamos de vista que está hablando de una obra publicada en 1955, posterior a la aparecida en Las Palmas de Gran Canaria en 1947.

Lo mismo sucede con *Cantos iberos* (1955), la obra más radical del poeta vasco. En ella nos da su poética del momento:

*No es una poesía gota a gota pensada.
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.
Es algo como el aire que todos respiramos,
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.*

Estrofa n.º 11 de «La poesía es un arma cargada de futuro».

Su contenido sirvió de ejemplo y revulsión para los poetas jóvenes en la década **1955-1965**, años en los que, como hemos visto, se reinicia «oficialmente» –por desconocer *Antología Cercada*– la poesía social española de postguerra.



Agustín Millares Sall. Dibujo de Manolo Millares. (*Pfanas de Poesía*, vol. II)

COMENTARIO DE TEXTO

«El martillo del minuto» II

*Ese minuto fue el de las balas perdidas,
el del secuestro, por el mar, de los hombres
que quisieron ser pájaros.*

R. A.

Aunque mi decisión jamás vacila,
aún presiento un oído que me engaña,
y que una pesadilla en la pupila
en mi razón lo insólito destila,
5 haciendo de la hora una montaña.

Si pregunto, no logro una respuesta.
Si levanto la voz, hallo el vacío.
De la exasperación llego a la cresta,
lamido por un mar de escalofrío.

10 Creo en la indignación del que despierta,
porque mis ojos nunca se han cerrado,
y el alba que los gallos han cantado,
ha pisado la noche de mi puerta
antes de haber sus límites cruzado.

15 Soy el más largo insomnio conocido
y el dolor que más lejos ha llegado;
soy el más alto grito levantado
y el llanto que más lluvias ha vertido.

20 Tengo el labio más seco y más mordido
y el corazón que más apresurado
el camino del rayo ha recorrido;
el silencio más veces perturbado,
y el descanso más breve interrumpido.

25 Hombres que, al ver mi suerte al lado opuesto,
no encontráis la manera de salvarme:
dadme manos y alientos para alzarme.
Decidme que la vida es más que esto:
que se reduce a nada si le resto
el ansia de vivir al despertarme.

30 Decidme que una vida hay por delante
y que los tiempos cambian a menudo;
que el final de este invierno, que es tan crudo,
no está, como se piensa, tan distante.

35 Decidme que hay un alba que libera
de las lúgubres noches a las cosas.
Decidme que las horas son preciosas
para dejarlas ir de esta manera.

40 Decidme que, aunque cueste larga espera,
la verdad siempre vence a la mentira.
Decidme que hay un pueblo que respira
y canta más allá de la frontera.

- Decidme que, aunque cale hasta los huesos
la lágrima y al ánimo deprima
el negro porvenir que se echa encima,
45 los días de placer vienen espesos,
trayéndonos los aires de otro clima.
- Decidme que, aunque atmósferas hay graves
que minan la salud de muchas tierras,
50 las heridas se cierran de las guerras
y se vuelve a volar como las aves.
- Decidme que, aunque el tiempo es un martillo
que castiga monótono en las sienes,
se ha de sentir, lo mismo que los trenes,
descarrilar del pulso el estribillo.
- 55 Decidme que el sentir no tiene llave,
ni cárceles, ni rejas, ni murallas.
Decidme que aún hay hombres con agallas
capaces de lograr que el bien alabe
por una vez al dios de las batallas.
- 60 Decidme que, aunque tenga en carne viva
el corazón de ser tan castigado,
habrá de verse al fin, por algún lado,
la prueba de la paz que se cultiva.
- 65 Decidme que, algún día, el aire puro
habrá de cancelar tanta miseria.
Decidme que el amor será la arteria
de los pasos del hombre en el futuro.
- 70 Que, después de esos ánimos, me asalte
la solidaridad de una tormenta,
para que el nervio como un rayo salte
y de dos nubes luego el choque sienta.
- 75 Que una firme razón cuando me hundo,
la lucha me dé ganas de seguirla,
pues la última palabra habrán de oírla
de mis labios, los ámbitos del mundo.

MILLARES SALL, A.: «El martillo del minuto», 2.ª parte.
De *Antología Cercada*. El Arca. Las Palmas, 1947.

Está formado este largo poema (47 estrofas: la *Antología* fue publicada en 1947) de dos partes. La primera, de 132 versos y, la segunda, que corresponde al texto que precede.

Tres versos de **Rafael Alberti** (aquí sólo R. A., pues se trata de un poeta maldito, prohibido) abren la **segunda parte** de «El martillo del minuto», que tal vez expliquen el título del poema, ya que en un solo minuto la libertad del hombre, del que «quiso volar» como los pájaros en la inmensidad del país, fue secuestrada: de ahí, nos parece, la relación «martillo» - «minuto». En la **primera**, Agustín M. habla desde el yo del momento histórico al que se va a referir, la Guerra Civil del 36, y señala que sólo cuenta con diecinueve años en ese momento:

*¿Qué edad tenía yo cuando cortaba
la más triste verdad, a ras de tierra,
la pena de vivir como una sierra
y el ansia de morir se respiraba?*

*Creo que iba a cumplir los diecinueve
de los voraces años de mi vida.
Entonces, como ahora, era atrevida
mi sangre que es antídoto de nieve
y lengua de una llama enfurecida.*

Vs. 1-9.

Su sangre, dice, *era antídoto de nieve* y, aunque se le había movilizado desde el bando rebelde, jamás renunció a sus convicciones. España, añade, vio sobre sí la censura, las prohibiciones, las denuncias, las persecuciones en aquellos hogares republicanos. Las alambradas se sumaron a los otros símbolos tradicionales («lutos», «inviernos», «infiernos», «nocturno», «emboscadas»...) para reflejar la realidad del país:

*La protesta se hería en la alambrada
y se desorbitaba con el eco.
La calma no encontraba ningún hueco
ni el olvido una forma descansada.*

Vs. 39-42.

*No existió más dolor que el de los lutos,
ni había otra estación más que el invierno,
el traslado a la tierra del infierno
y el martillo infernal de los minutos.*

Vs. 70-73.

Terminada la guerra con la victoria de los rebeldes (no olvidemos que el poder constitucional estaba con la República), la «primavera» se vuelve «nieve»; el renacimiento a la vida, el nuevo despertar, se transforman en oscuridad, destrucción, envejecimiento.

Han pasado ocho años desde 1939. El poeta, en la **segunda parte**, vuelve a detenerse ante la realidad del país y descubre la imposibilidad de encontrar respuestas a sus preguntas: llega así a la conclusión de que las *noches* se han impuesto sobre las *albas*, tendiendo la mano hacia los demás –tal vez a los españoles que se encuentran fuera del país, a los que forman la llamada «España peregrina»– a través de ese desesperante anhelo vital de que el futuro no lejano signifique la revolución, la caída del régimen fascista. Es ese *Decidme que...*, con el cual se inicia la mayor parte de las estrofas, concluyendo el poema con el muy significativo deseo de que

*... la última palabra habrán de oírla
de mis labios, los ámbitos del mundo.*

Dividiendo el texto en **dos unidades** (las cinco primeras estrofas y las doce restantes respectivamente) podremos entrar con mayor concreción en su **análisis**.

1.ª UNIDAD (Vs. 1-23)

El poeta, desde la primera persona (*mi decisión* -v. 1-, *presiento* -v. 2-, *pregunto* -v.6-, *creo* -v.10-...) y desde el primer verso, entra en el planteamiento de la realidad que está ahí, con diafinidad, aunque las «nocturnidades» dominen aparentemente. Es importante destacar la oposición «alba» (v. 12-) «noche» (v.13), colocando el primer sustantivo en posición inicial: el verso se abre con *alba*, con luz, con iluminación, con despertar a la claridad, mientras que su antónimo aparece en medio del verso colocado paralelísticamente a la palabra *gallos*, que cantan y anuncian el amanecer, lo contrario de la nocturnidad. Observemos que en el verso 2 el poeta **presiente** (adivina una cosa antes de que suceda, por algunos indicios o señales que le preceden) que la vista y el oído –lo que ve y lo que oye– no coinciden con la razón, hiperbolizando el tiempo. Y, desde la primera estrofa, los términos simbólicos tan importantes (como canta **Celaya**, *Sabed lo que quiero decir / cuando digo buenos días*) en la poesía social (*presiento*, *pesadilla*).

A través de la gradación ascendente (vs. 6-7), el poeta pregunta y eleva la voz, y no sólo no consigue la respuesta, sino que encuentra *el vacío*. Como consecuencia,

*De la exasperación llego a la cresta,
lamido por un mar de escalofrío.*

Vs. 8-9.

Si en los versos 2-3 habla de *oídos* y *pupilas*, ahora anuncia que sus ojos

nunca se han cerrado, mostrando indignación al ver el momento, la realidad circundante, España.

En la cuarta estrofa localizamos dos estructuras casi paralelísticas (en lo morfológico y en lo sintáctico): versos 15-17 (al completo) y 16-18. Y observemos que en los tres primeros utiliza la misma construcción: *más largo, más lejos, más alto*. Consigue dimensiones de amplitud y lejanía, es decir, de espacios. Espacios que son ocupados por *insomnio, dolor, grito, llanto*. Y, como denominador común, *soy* (*el más largo insomnio, el dolor que más lejos ha llegado, el más alto grito levantado, el llanto que más lluvias ha vertido*), forma verbal explícita en dos versos, pero que corresponde a los cuatro de la estrofa. Hiperbólicamente, el poeta se compara con elementos de la Naturaleza y se convierte en

El llanto que más lluvias ha vertido.

V. 18.

También **Miguel Hernández**, poeta admirado por Agustín Millares, había recurrido a elementos de la Naturaleza en «Elegía a Ramón Sijé» para manifestar su absoluta disconformidad con la muerte del amigo:

*En mis manos levanto una tormenta
de piedras, rayos y hachas estridentes,
sedienta de catástrofes y hambrienta.*

Vs. 27-29.

Finaliza la primera unidad en la estrofa 5.^a que, al igual que las anteriores, se inicia con forma verbal en presente y en primera persona, *tengo*. Si antes fueron *oídos, pupilas, ojos*, ahora son *el labio y el corazón* los elementos sujetos de la acción. Observemos la repetición de la construcción con el adverbio «más»: *más seco* (v. 19), *más mordido* (id.), *más apresurado* (v. 20), *más perturbado* (v. 22), *más breve* (v. 23). Y, de manera intencionada, el poeta ha colocado, paralelísticamente al inicio de los versos, estructuras trimembres o bimbembres: *y el corazón* (v. 20), *y el descanso* (v. 23), *el labio* (v. 19), *el camino* (v. 21), *el silencio* (v. 22). Las oposiciones *silencio perturbado* (v. 22) y *descanso interrumpido* (v. 23) llevan como sujeto al propio poeta, a Agustín, y su forma verbal es «soy».

El poeta, en fin, manifiesta la imposibilidad de preguntar, en libertad, qué está sucediendo en la España de 1947, qué está pasando con las libertades. Por ello recurre a elementos del cuerpo humano para, simbólicamente, mostrar su rechazo a esa etapa de oscurantismo y silencios programados desde el poder. Millares, antes de tender sus manos a los demás, al «vosotros», *Decidme...* –(para un análisis lingüístico, obsérvese cómo el poeta no utiliza la tercera persona del plural

del habla canaria)— muestra la imposibilidad de dormir, de descansar (*Soy... insomnio*, v. 15), en la necesidad de ser oído (*soy... grito*, v. 17), muestra la amplitud de su padecer (*el dolor que más lejos ha llegado*, v. 16) y su llanto (*el llanto que más lluvias ha vertido*, v. 18).

2.^a UNIDAD (Vs. 24-75)

El poeta se dirige a los

*Hombres que, al ver mi suerte al lado opuesto,
no encontráis la manera de salvarme:*

Vs. 24-25.

Y les pide ayuda, y les insta a que le transmitan ánimos, esperanzas en un mundo mejor, ilusiones de nuevas «albas» para el país. De ahí los símbolos que dan nombre al poema: *tiempo, martillo*,

*Decidme que, aunque el tiempo es un martillo
que castiga monótono en las sienas,
se ha de sentir, lo mismo que los trenes,
descarrilar del pulso el estribillo.*

Vs. 51-54.

Sigue pidiendo (es ese insistente *Decidme...*) ilusión por el futuro, esperanzas de mejores momentos de libertad y expresa que, aunque se hunda en la desesperanza, hay algo siempre que le ayudará a levantarse, a volver a empezar, porque quiere hablarle al mundo, dirigiéndole sus palabras.

A esos hombres (tal vez los que gozan de las libertades cercenadas en España) se dirige, anafóricamente, en un ininterrumpido fluir de estrofas (de distintas estructuras, más todas de versos endecasílabos —medida muy frecuente entre los garcilasistas— dominando los cuartetos, aunque aparecen también una sextina y tres quintetos). Les pide su testimonio de esperanzas:

que los tiempos cambian a menudo

(V. 31),

que el final de este invierno [...] / no está tan distante

(Vs. 32-33),

que las heridas se cierran de las guerras

(V. 49),

*... que el amor será la arteria
de los pasos del hombre en el futuro*

(Vs. 66-67).

En conclusión: se trata del ansia, tal vez utópica, de nuevas perspectivas, de nuevos momentos, de mundos que aún pueden mantener las ilusiones en futuros de paz y hermandad. Observemos cómo el poeta construye las estrofas que corresponden a esta segunda unidad: comienzan, casi todas, por el esperanzador *Decídme que*. A continuación, la realidad, el presente, el momento en que vive, la circunstancia histórica que marca el diario acontecer de España. Y aunque esa realidad cotidiana se palpe en los aspectos más negativos [campo semántico-simbólico: *invierno crudo* (v. 32), *lúgubres noches* (v. 35), *mentira* (v. 39), *lágrima* (v. 43), *negro porvenir* (v. 44), *atmósferas graves* (v. 47), *el tiempo es un martillo / que castiga monótono en las sienas* (vs. 51-52), *cárceles, rejas, murallas* (v. 56), *batallas* (v. 59), *miseria* (v. 65)...], se opone a ellos la esperanza, marcada también por palabras y construcciones simbólicas [*ansia de vivir* (v. 29), *una vida hay por delante*, (v. 30), *alba que libera* (v. 34), *horas preciosas* (v. 36), *la verdad siempre vence a la mentira* (v. 39), *días de placer* (v. 45), *se vuelve a volar como las aves* (v. 50), *que el bien alabe* (v. 58), *prueba de la paz* (v.63)...]

La **segunda unidad**, pues, viene a ser un complemento de la primera. Vemos con claridad la oposición **presente**, el hoy, 1947 (**1.ª unidad**) –con miedos, represiones, indignaciones, preguntas sin respuesta, escalofríos, exasperaciones, gritos, insomnios, dolores...– **futuro**, el mañana, que se desea no lejano, en el que, definitivamente, la SOLIDARIDAD se manifieste también como la propia Naturaleza:

*Que, después de esos ánimos, me asalte
la solidaridad de una tormenta,
para que el nervio como un rayo salte
y de dos nubes luego el choque sienta.*

Vs. 68-71.

4. Un poeta de *Antología Cercada*: Agustín Millares Sall

El 25 de febrero de 1985 se concede al poeta el «Premio Canarias de Literatura» que, instituido por el Gobierno autónomo, alcanza ese año su segunda edición, especificándose en el acta:

«Agustín Millares Sall es uno de los poetas más representativos de la poesía española de posguerra [...]. Su poesía se constituye en una de las voces más personales, insobornables y esperanzadoras de la poesía en lengua española y su talante intelectual y su actividad como promotor de empresas culturales, como la colección "Planas de poesía" o la revista "Millares", le hacen digno acreedor del premio que hoy fallamos».

Al día siguiente, en declaraciones públicas, afirmaba Agustín Millares: *El premio es un reconocimiento a la iniciación de la poesía social española que tuvo lugar en las islas, y con nombres como Pedro Lezcano, Ventura Doreste y mi hermano José María, entre otros. El premio es una especie de homenaje a todos ellos.*

Había nacido en Las Palmas de Gran Canaria un 30 de junio de 1917 (*Yo, marxista-leninista / lo hablo en nombre de la historia*), siendo el cuarto de los Agustín Millares, ilustre saga de intelectuales y artistas canarios (**Millares Torres**, historiador de Canarias; **Millares Cubas**, creador del costumbrismo canario; **Millares Carlo**, polígrafo) y padre de Agustín **Millares Cantero**, poeta e historiador.

En sus clases de Preceptiva Literaria, y gracias a **Agustín Espinosa**, conoce a los poetas del 27 y el surrealismo. Desde su adolescencia lucha por la libertad y la paz, lo que le lleva a escribir sobre estos temas. Suspende sus estudios a causa de la guerra civil, combate en el frente, previa estancia en el campo de concentración.

Tras la guerra contacta con intelectuales (actúa como guía **Juan Manuel Trujillo**), publicando en 1944 *Sueño a la deriva* (*Colección para 30 bibliófilos*), aunque desde algunos años antes colaboraba con periódicos peninsulares.

En 1945 publica *En el deshielo de la noche* (*Colección para 30 bibliófilos*). Desde el año anterior Agustín Millares forma parte de una nueva generación poética que se va apuntando tímidamente y que tiene como novísimos componentes a poetas jóvenes como Ventura Doreste y él mismo: son, con los restantes autores, los componentes de *Antología Cercada*.

De 1946 son *La sangre que me hierve* (*Cuadernos de Poesía y Crítica*) y *El grito en el cielo* (id.):

*Mi puesto está aquí abajo, y no en la luna,
empeñado en la lucha y siempre activo,
—que es la prueba palpable de que vivo—
y no creo que existe vida alguna
más alta ni más baja, ni otro arribo
a más puertos, ni acceso a más fortuna.*

Vs. 132-137 de *El grito...*

La nota biobibliográfica de la primera obra dice que se trata de un «poeta civil». Forma parte, pues, en la década de los cuarenta, de una generación valiente, atrevida, que levanta su voz frente a las circunstancias históricas del momento. En 1949 aparecen *La estrella y el corazón* (*Los Dioscuros*) y *De la ventana a la calle* (*Planas de Poesía*).

Colaborador en *Colección para 30 bibliófilos* y *Cuadernos de Poesía*

y *Crítica*, así como en *El Arca* y *Los Dioscuros*, funda con **José María y Manolo**, sus hermanos, *Planas de poesía*. Pero a comienzos de los 50, nuevamente la represión: todo queda en el aire cuando son sometidos a un proceso judicial a causa de la publicación.

Parece que en esta década el poeta permanece en silencio, salvo en «Cauce natural», poema de 1951 publicado en *Planas de poesía*. Sin embargo, y tal como ha rastreado el profesor **Páez Martín**, posiblemente sea ésta la época de mayor fecundidad, habiendo localizado el investigador más de una docena de «libretas negras» *plenas de poesía colérica, denunciadora*, con títulos como *Silencio al demonio*, *El sosiego impasible*, *Libro de firme esperanza*, *Desde el agujero...*

Por estos años, si bien hay muy pocas publicaciones, no ha parado la actividad del poeta: se convierte en **juglar** y participa activamente en recitales por todas las islas.

En la **década de los sesenta** reaparece con la publicación de dos obras (1964): *Nuevas escrituras* y *Habla viva*, primer libro publicado fuera de las islas y admirado por **Jorge Guillén**, poeta del 27 en el exilio. En el año 65, *La hebra*. El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria le publica una separata, *Siete elegías a un tiempo* (1960), expresión de dolor por ver a su padre quedarse sin voz o por las muertes de sus hermanos **Sixto** y **Juan Luis**:

*Se lo llevó la trampa,
me lo hurtó un vendaval de extraña pinta,
me lo birló una nube de agria cara,
y no quedó ni sombra de su vida.*

*No llegó a dar la vuelta a la manzana.
Estaba aún doblando la primera esquina
cuando la estrella le perdió de vista
y yo perdí razón de su mirada.
Y no quedó ni sombra de su vida.*

Vs. 1-9 de «Recuerdo de Sixto».

Su **proyección internacional** se consolida: Méjico, Cuba, Praga, etc. Su nombre figura junto a otros grandes de la poesía española (**Celaya**, **Figueras**, **De Nora**, **Otero**, **Fuertes**, su hermano **José María**...). Es la época de la militancia política, de la voz de los proletarios. Se conoce internacionalmente su obra y se publica la primera *Antología* en «Colección Hoy por Hoy»: *Poesía unánime* (1966). Recordemos que también figura en la *Antología de la poesía social* (1965) de **Leopoldo de Luis**:

*No es verdad que el momento no tenga una salida,
es mentira que el hombre camina hacia la muerte
y que ya no es posible darse al mar de otra vida.*

*Existe un horizonte que cambia nuestra suerte,
un espacio infinito que nos abre sus puertas
y un eterno futuro de esperanzas abiertas.*

*Existe todo un tiempo de vírgenes canciones,
de júbilos que aguardan en estado salvaje,
de terrenos propicios para audaces acciones
y de cumbres que cambian de continuo el paisaje.*

*El día va cediendo mas el sol no se apaga.
Un nuevo día habrá, se hará pie en otra orilla
cuando la noche lenta por la acción se deshaga
de la luz que en las alas de los pájaros brilla.*

*Montaremos el viento mensajero del alba,
viajarán nuestros ojos en la rápida estrella,
llegaremos a tiempo de ver cómo se salva
la humanidad que en los ríos adversos se atropella.*

*Se va a marchar el miedo definitivamente
y el peligro no puede resucitar mañana.
Vamos a disfrutar la vida inmensamente,
el cielo siempre azul la tierra toda llana.*

(«Horizonte»).

En los **años setenta** ven la luz nuevas publicaciones: *Segunda enseñanza* (1974, el cambio más profundo en su trayectoria de cuarenta y cuatro años), *Función al aire libre* (1975) y *Desde aquí* (1977). Se publica en 1979 una nueva antología, *El paraíso de los nudos*, realizada por **Rodríguez Padrón**, cierre y pórtico de dos etapas del poeta; fue el primer estudio crítico –muy completo y esclarecedor– sobre Agustín M. y *Antología Cercada*.

A los **años ochenta** pertenecen *Andén verde* (1982), *A tierra batida* (1986), *Más lejos que yo amargo* (1987, primera incursión en la poesía amorosa: «el poeta en la calle se convierte en poeta doméstico que reflexiona filosóficamente sobre lo que le circunda»). Su último libro es *Metamorfosis de la estrella* (1988).

Muere Agustín Millares Sall en 1989:

*Ya te siento llegar temida muerte
Con pasos de paloma ya te siento
Volar y tropezar con las paredes
Robándole a los aires el aliento
Congelando el abrigo de los muelles.*

Vs. 1-5 de «La muerte indeseable siempre».
Tierra batida, 1986.

Sus cenizas fueron arrojadas en la bahía del Puerto de La Luz y de Las Palmas, aquel mismo en el que el poeta sitúa la «Elegía a un obrero, muerto en accidente de trabajo en el Puerto de La Luz.

*Puede ocurrir cualquier día
en cualquier puerto de España.
Los puertos que España abriga
son puertos donde, encumbrada,
la muerte está bien surtida
de suertes que no se aclaran.*

Vs. 1-6. De *Nuevas escrituras*, 1964.

Para el profesor **Páez Martín**, autor de varios trabajos de investigación sobre el poeta (y que, como el de **Rodríguez Padrón**, son imprescindibles para su estudio y análisis), podemos encontrar en la obra **SEIS ETAPAS**, sin entenderlas, en ningún caso, en su sentido estrictamente cronológico, pues lo social persiste en cada una de ellas:

- I. Etapa formativa y mimética (1939-1947)
- II. Primera etapa social-realista (1947-1951)
- III. Intermedio intimista (1960-61)
- IV. Segunda etapa social-coloquial (1964-1966)
- V. Etapa regresiva lúdico-surrealista (1974-1979)
- VI. Etapa metafísica y reflexiva (1982-1988)

I. Formativa y mimética. Etapa de tanteos iniciales, de estudio, de trabajo, para ir logrando el conocimiento de los elementos técnicos. Lógicamente, al ser de preparación, imita a los grandes maestros del momento. Su acento personal se materializa en *El grito en el cielo* (1946) y *Antología Cercada* (1947). Previamente, por influencia de los garcilasistas, se ejercita en el soneto y en las composiciones clásicas. Es importante la influencia ejercida por **Ventura Doreste**, crítico, amigo y miembro de la misma generación.

II. Social-realista. Etapa de la lírica humanizada en su más alto grado. Es el poeta del compromiso político y literario, militante del Partido Comunista de España. Es el poeta solidario (*Aquí estoy con mi nombre y mis dos apellidos / sin poder distinguirme de los otros*), en el que se deja sentir el efecto de la realidad, y, aunque universaliza los temas, éstos se refieren a la España de su época.

III. Intermedio-intimista. La censura se recrudece. No es momento para publicaciones. Es, como se señaló, la etapa de las «libretas negras» (**Páez**

Martín), *plenas de poesía arrebatadamente colérica, de agrio tono trágico, denunciadoras de la situación a que ha sido condenado («Desde el agujero», «Silencio al demonio»...).*

IV. Segunda etapa social-coloquial. El poeta se vuelve juglar, interviene en actos públicos, en recitales que se multiplican (*Me ha gustado ser poeta popular [...] Cuando escribo un poema, hasta que no tengo contacto con el público [...] no sé si está bien o mal*):

*Le hice un nudo a mi lengua, y se lo hice
sin saber que mi lengua era paloma.
Se desató mi lengua y canta ahora
el pan de cada día que no existe,
la lumbre que se enciende y que sofoca,
la sensación constante de morir
porque nos falta el aire y muchas cosas.*

Vs. 9-15 de «Del aire y otras cosas». *Habla viva*, 1964.

V. Etapa regresiva lúdico-surrealista. Se inicia con *Segunda enseñanza* (1974), a la búsqueda del pasado, dejando ya la poesía de recitales. Es un giro muy notable, toda vez que el poeta ha evolucionado. No desaparecen los contenidos sociales, aunque sí se diluyen en su obra. Recuerdos de infancia trasladan al mundo del surrealismo, a las vanguardias en general:

*Deseo compartir con alguien
-contigo,
por ejemplo, que jugaste
en otro tiempo conmigo-
ese motor de niño
que voltea mi sangre
para que nunca acabe de estar vivo.*

VI. Etapa metafísica y reflexiva. Hay observaciones, reflexiones sobre la vida. Lo social no desaparece, aunque se centra en los temas tradicionales en ese apartado: el hombre, el tiempo, el destino... Es, ya, lírica intimista, reflexiva. Es la época de las confesiones, cuando el poeta descubre que los tiempos han cambiado, que su palabra de compromiso social no es tan urgente y vital porque se viven otros momentos:

*I
Dentro del ser
Me han tocado
Voy a ver
Quién ha llamado
Me apremia saber quién es.*

2

*Hablando de lo que sé
De lo que no sé no hablo
No me trago
Tanto duende de papel
Quiero saber
lo que canto.*

3

*A través de la pared
Los lamentos son de un árbol
Los oídos se hacen cargo
Del sufrimiento de quien
Muere en la casa de al lado
Aún a poco de nacer.*

4

*Mudo pincel
Ciega demencia en los cuadros
Color sembrado
Al azar saciando sed
Y otra inclemencia en un acto
Sin pasado
ni después
Sirviendo al negro teatro.
«Constantes vitales».
De *Metamorfosis de la estrella*, 1988.*

OTROS TEXTOS

TEXTO 1

NO VALE

*Te digo que no vale
meter el sueño azul bajo las sábanas,
pasar de largo, no saber de nada,
hacer la vista gorda a lo que pasa,
guardar la sed de estrellas bajo llave.*

*Te digo que no vale
que el amor pierda el habla,
que la razón se calle,
que la alegría rompa sus palabras,
que la pasión confiese: Aquí no hay sangre.*

*Te digo que no vale
que el gris siempre se salga
con la suya, que el negro se desmande
y diga CRUZ Y RAYA
al júbilo del aire.*

*Vuelvo a la carga y digo: Aquí no cabe
esconder la cabeza bajo el ala,
decir NO LO SABÍA, ESTOY AL MARGEN,
VIVO EN MI TORRE SOLO Y NO SÉ NADA.*

Te digo y te repito que no vale.

De *Habla viva*. Barcelona, 1964.

ACTIVIDADES

1. Este poema figura en la *Antología de la poesía social* de **Leopoldo de Luis**. Dice Agustín Millares que él hace poesía porque es un medio de comunicación con los demás hombres –de carne y hueso. ¿Establece esa comunicación en el poema? Y si la establece, ¿cómo lo consigue?
2. **Cairasco de Figueroa**, poeta canario renacentista, recrea metafórica e hiperbólicamente la realidad de la isla de Gran Canaria en *El templo militante* e idealiza a la raza guanche (véase la edición de la BBC, n.º 4, pág. 76). ¿Hay alguna confluencia con la crítica que hace Millares en el siglo XX? Contrasta, para su estudio, ambos textos.
3. Los poetas sociales, en ciertos momentos, han de recurrir a un lenguaje más simbólico que real. ¿Por qué? ¿Hay algún ejemplo en el texto?
4. Se ha dicho que en *Habla viva* Millares intenta hacerse entender de la gente de su época. ¿Cuál es esa gente y por qué el poeta se dirige a ella? Investiga en archivos, bibliotecas..., la situación social del momento, tanto en Canarias como en los otros territorios españoles. Puedes recabar información en *Textos para la historia de Canarias* (**Lobo Cabrera** y otros, págs. 438-439, en los apartados 69 y 70).
5. En la segunda estrofa, *amor*, *razón*, *alegría*, *pasión*, son términos colocados paralelísticamente. ¿Cuáles son sus relaciones?
6. Teniendo en cuenta el valor simbólico de los términos que se utilizan en la

literatura social, construye un texto en el que te comuniques con los demás, intentando trasladarles tu rechazo a un sistema de represiones y de ausencias de libertades.

7. En el poema, Agustín Millares habla de *vivir en mi torre solo*. Un personaje literario, **Segismundo**, pasó su juventud en una torre (famoso monólogo de *La vida es sueño*). ¿Encuentras alguna relación? Contrasta ambos textos. Establece un paralelismo entre ellos. ¿Te atreverías a dramatizar el monólogo de Segismundo? Pide ayuda al profesor de Teatro (si hay), a tus compañeros, a tu profesor de Literatura. ¿Y por qué no a tu propia imaginación? ¿Conoces la película «El club de los poetas muertos»? Todo es dramatizable.

– **Juan Ramón Jiménez** vivió aislado en su «torre de marfil». Analiza si, desde la perspectiva de Millares Sall, eso es válido. ¿Formamos parte de un grupo o, por el contrario, somos seres individuales sin dependencia alguna de los demás? No te precipites: consulta, deja que todos expongan sus opiniones. Puede servir como punto de partida una reflexión rápida y discutible: ¿hay en la juventud de hoy clara conciencia de la colectividad, del trabajo en grupo y para los demás o, por el contrario, cada uno va a lo suyo? Sean sinceros: [...] «no cabe esconder la cabeza bajo el ala», dijo Millares.

8. Las estructuras estróficas aquí usadas, ¿corresponden a formas tradicionales? ¿Por qué las usa el poeta?

9. Localiza los adjetivos que aparecen en el poema. Nótese la frecuencia de palabras referidas al color. Analiza la importancia y el significado de estos elementos.

10. *Pasar de largo, hacer la vista gorda, esconder la cabeza bajo el ala...*, son expresiones populares. Intenten construir un poema en el que aparezcan otras y que ustedes pueden obtener consultando con los compañeros en clase de Lengua Castellana y Literatura.

TEXTO 2

APRENDIZAJE

Escribía

*las primeras letras
en mi primera plana de caligrafía:
(a, e, i, o, u,
más sabe el burro que tú).*

*Con pluma y palillero
calaba una bayoneta
con la que, llegado un día,
me lanzaría*

a combatir el miedo...
(La letra con sangre entra,
por ejemplo).

Entonces no existía
el bolígrafo. Y la pluma estilográfica
sólo la usaban las personas mayores.
Entonces yo no sabía
manipular el arma de las letras,
y, con algunos dedos
de la mano derecha
manchados por la tinta,
sufría
la primera represión
pedagógica:
la palmeta.

De *Segunda Enseñanza*, 1974.

ACTIVIDADES

1. Comenta Agustín Millares que esta obra significa un cambio, una transformación, empleando en ella un lenguaje nuevo y enriquecido. ¿Hay variaciones técnicas en el poema, frente a las estructuras estróficas de *Antología Cercada*? ¿Qué diferencias, si las hay, son las más significativas?

2. El poeta en esta «segunda enseñanza» utiliza el imperfecto (*escribía, calaba, existía...*) que, según **Rafael Seco** –véase *Manual de gramática española*, pp. 72-73. Ed. Aguilar, 1978– indica una acción pasada que no se muestra como acabada pero que se ha verificado, usándose mucho en descripciones literarias, porque expresa duración en el pasado, y el adverbio temporal *entonces*.

– ¿Habrá alguna variación en el contenido si hubiera usado formas verbales como «escribí», «calé», «existí»... (pretérito indefinido, que expresa lo pasajero en oposición con el sentido durativo del pretérito imperfecto)? ¿A qué se podrá deber este cambio? Reflexiona acerca de la no necesaria coincidencia entre el tiempo real y el tiempo gramatical.

– A la vista del contenido de este poema, ¿habrá roto con el ayer, hastiado de sus planteamientos sociales?

3. Si en textos anteriores su canto es de libertad, de comunicación con el «nosotros», ahora utiliza con más frecuencia la primera persona, el yo, para contarnos sus experiencias vividas. ¿Habrá renunciado a la palabra como arma de combate, de lucha?

4. El poeta habla de «represiones pedagógicas». Discute con tus compañeros de clase sobre el contenido de tal afirmación. Llévalo a la clase de Filosofía, sitúate en la época de Agustín Millares.

– Y la letra con sangre entra, ¿qué te sugiere? Te proponemos esta frase como tema de discusión en el aula. Lleva el debate a tu casa. Consulta con tus mayores: ¿habrá cambiado la pedagogía? Ellos, de seguro, te explicarán su significado.

5. *Caligrafía, palillero, pluma...*, son términos no usados hoy en las aulas. Investiga entre tus profesores qué significado tiene para ellos cada uno de los términos. ¿Y por qué la pluma sólo la usaban los mayores? ¿Sería un signo de distinción? Lleva al aula una representación dramática: imagina que eres un bolígrafo y que tu profesor sólo usa la pluma. ¿Qué le dirías?

TEXTO 3

POLVO ENAMORADO

*Me oculto en el zaguán cerrado de mi cuerpo
Y las arterias tensas atravieso
Iluminándome el primer recuerdo
Que aún conservan las yemas de mis dedos.*

*Traspaso el sonoro viento
Con místico y asombrado desaliento
Después entro en el fuego
Lentamente me voy introduciendo
En el íntimo hueco
El patio la escalera el aposento
Donde la pesadilla barre con el sueño.*

*Con tu amor encontrándome te encuentro
Claridad en tormenta en cielo negro
Relámpago jugando en el cabello
Anunciando el estío en pleno invierno
Modelando una vida que no entiendo
El ayer y el mañana hablan de lejos
No atiende a sus consejos
Que es duro de roer el esqueleto.*

De *Más lejos que yo amargo*, 1987.

ACTIVIDADES

1. El tema amoroso es tradicional en la lírica castellana. Millares entra directamente, por primera vez, en el mismo, dedicando los poemas a Magdalena (esposa, amiga y madre de sus hijos). Contrástalo con otros del mismo poemario.

2. El título del poema pertenece al verso final de un soneto barroco («Amor constante más allá de la muerte») de **Quevedo**. ¿Cuál es, si existe, su correlación? ¿Cuáles sus concomitancias?
3. **Diego Estévez Murphy**, poeta canario del siglo XIX, se consume en la amargura de un misterioso amor porque no ondea el pañuelo de su amada en la ventana, al regreso de un viaje. Lo podrás leer en el «Romance marítimo», pág. 99 y siguientes de la obra que prologa **María Rosa Alonso** (*Poesía de la segunda mitad del siglo XIX*. BBC, núm. 20, Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, 1991). Se trata también, como verás, de un poema amoroso. Pero, ¿es valorado el tema de la misma manera en ambos poetas?
4. Comparen el texto con uno en prosa, de contenido amoroso (por ejemplo, alguna carta de *Werther*, de **Goethe**) y establezcan semejanzas y diferencias.
5. Entre el poema de *Antología Cercada* y éste hay exactamente cuarenta años de diferencia. Analícese, desde el punto de vista del contenido, cómo el poeta «en la calle» reflexiona filosóficamente, pero ahora desde su casa.
6. Nuevamente aparecen términos de la naturaleza. Parece que es algo muy presente en Millares. Señala sus valores simbólicos en el mismo. Por el contrario, al canónigo **Cairasco de Figueroa** le seducen la vegetación, la calidad de las aguas, la fertilidad de la tierra... Localiza, en el número 4 de la Biblioteca Básica Canaria, pp. 160-161, el fragmento de la «Comedia del recibimiento». Compara el distinto tratamiento que dan a la naturaleza ambos poetas. Consulta con el profesor de Ciencias de la Naturaleza para conocer la flora canaria y, a ser posible, verla directamente.
7. José Plácido Sansón es uno de los impulsores del romanticismo canario. Canta la intimidad de la familia, los temas hogareños, como en el poema «La familia» (pág. 105 de *Museo Atlántico. Antología de la poesía canaria*, de **Andrés Sánchez Robayna**). Compara el poema de Agustín M. con el suyo.
8. Observa la estructura formal del poema. ¿Qué supone la combinación de versos de arte mayor con otros de arte menor?
9. ¿Usas el arabismo *zaguán*? Aquí es un símbolo: ¿sabes su significado? Posiblemente, los jóvenes de hoy lo llamarán *hall*. Sirva como punto de discusión la eliminación en la lengua hablada de términos ya definidos en el castellano y que son sustituidos por otros de lenguas extranjeras, como en el caso de *hall*.
10. ¿Eres capaz de definir los términos canarios *gánigo*, *baifo*, *beletén*, *perinquén*, *magua*, *monifato*, *machango*, *tareco* (*atareco*), *tollina*?
- Y si tuvieras que desplazarte en una chalana, teniendo mucho cuidado con los *toletes* que te acompañan, ¿en qué pensarías?
 - Dramatiza la siguiente situación: tú y tus amigos llegan a una isla canaria en el siglo XII. Intenten hacer comprender a sus habitantes que ustedes son del mismo lugar.

METODOLOGÍA Y EVALUACIÓN

Tanto la *Antología Cercada* como buena parte de la obra de Agustín Millares rezuman contenido social. Esto nos va a permitir abrir un amplísimo campo de debate que puede llegar, incluso, a la conexión con otras materias del Bachillerato. Las reflexiones éticas, históricas e incluso estéticas— nos facilitarán el acceso a las fuentes de información que se circunscriban a campos muy concretos del conocimiento. Sirva como ejemplo la necesaria consulta de documentos referidos a los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, documentos que son prioritarios para entender ciertos porqués. Si los poetas canarios y peninsulares dejan de lado a veces los recargamientos y recursos de embellecimiento de los poemas, si recurren al aquí y al ahora fue porque descendieron la realidad, a su entorno, descubriendo el sistema que se había impuesto por la trágica guerra fratricida entre las dos Españas.

El planteamiento ideológico los llevó a ser poetas «contestatarios», denunciando situaciones. Y esa postura se debe, sin duda, a un concreto malestar que los aprisiona. Por tanto, documentos periodísticos, discursos de la época (de ahí la vinculación con el seminario de Ciencias Sociales), textos literarios publicados desde el bando vencedor, etc., son imprescindibles en este intento de conocimiento. Las hemerotecas y bibliotecas guardan información, archivan lo que el alumno ha de descubrir. Se recomienda —más aun, es imprescindible— un rastreo por las mismas, un «revolver papeles» (como ellos llaman a la actividad) para recabar la información que se precisa. Y, también, la salida a las casas, a los lugares de reuniones de los jubilados, para establecer contacto directo con hombres y mujeres que, desde uno u otro bando, vivieron directamente esa realidad histórica.

Los poetas canarios estudiados, con la única arma de la palabra («La poesía es un arma cargada de futuro», titula Gabriel Celaya un poema) trasladan al lenguaje poético su lucha, su combate, a la búsqueda de mundos mejores para todos. Y su relación —sobre todo a partir de los años cuarenta— con otros poetas que sienten también las mismas ansias de libertad, nos puede llevar a una más amplia visión —por menos restringida geográficamente, más completa— del acontecer que día a día vivieron. El entronque con ellos ampliará, por tanto, la perspectiva del alumno.

Otro eje que no podemos dejar de lado es el de la concienciación que la juventud quizás debería tener sobre los postulados que preconizan las ONG tales como Amnistía Internacional. Plataformas Ciudadanas por la Paz. Asociaciones Antibelicistas... Imaginemos cómo desde las aulas podemos crear a través de los textos conciencia de paz, de respeto, de libertades. Charlas, recitales, discusiones..., son instrumentos de trabajo que caminan a la par con nuestros poetas. Ellos han de concluir que la palabra es también un arma pero que deben usarla para el diálogo, para la paz, para el entendimiento.

En conclusión: es del todo imprescindible que el alumno tome conciencia de que esta obra poética no puede quedarse en la simple lectura más o menos identificadora de los poemas. Si ellos formaron parte de una etapa de la Literatura –el «realismo social»– esa realidad hay que conocerla, estudiarla, comprenderla. Y todo, sin duda, con sentido crítico.

Nuestro punto de partida será el comentario de texto literario. Convencidos de que es necesario despertar en el alumno sensibilización y actitud crítica, no podemos olvidar fundamentación teórica. Pero, de algún modo, la obra literaria no puede considerarse algo absolutamente independiente y autónomo sino que casi siempre es producto de un contexto determinado, que se manifiesta también en las otras actividades culturales. Por eso, a veces, el texto será sólo un elemento más al que atenderemos con mayor profundización por tratarse de la materia de estudio y de análisis, componente de un espectro mucho más amplio que es el pensamiento.

Creemos que la sensibilidad hacia la obra literaria puede desarrollarse y definirse a través de la labor educadora, pero también que la mayor o menor agudeza mental para entrar en el lenguaje literario se puede adquirir siempre que logremos sensibilizar las facultades innatas del lector. A ellos, a nuestros alumnos, nos debemos. Si conseguimos despertar el interés por la lectura, convertirla en degustación agradable, habremos logrado el objetivo.

Pueden servirnos, por tanto, todos los recursos ya presentes en las propuestas de comentarios. Destaquemos:

– Lecturas y dramatizaciones de los textos o de partes de ellos. Nuestra experiencia nos ha demostrado (a través de las clases de Dramatización en el segundo ciclo de la Secundaria) que los alumnos tienen mucha imaginación siempre que se les dé total autonomía. Hemos de entrar –a veces sin lógica– en sus esquemas de trabajo, imaginativos, fantasiosos..., pero siempre con soluciones estéticas. Dejémosles improvisar: nos llevaremos muchas sorpresas.

– Trabajos en equipo: aunque hay momentos en que la personalidad se quiere manifestar a través de la individualidad y no del trabajo colectivo, sin duda, hemos de tener a éste muy en cuenta. Si queremos tratar temas que les afectan como grupo (los que corresponden, por ejemplo, a la poesía social), es conveniente que tomen conciencia de la colectividad y, por qué no, de sus deficiencias (si las hubiera). Ayuda a conocerse.

– Solicitud de colaboración a los compañeros del Aula de Cine (si hay en el centro) para grabar sus dramatizaciones. Si se plantea con seriedad, los alumnos serán muy críticos y responsables. No olvidemos que sólo se exigen unas mínimas normas: ellos lo pondrán casi todo.

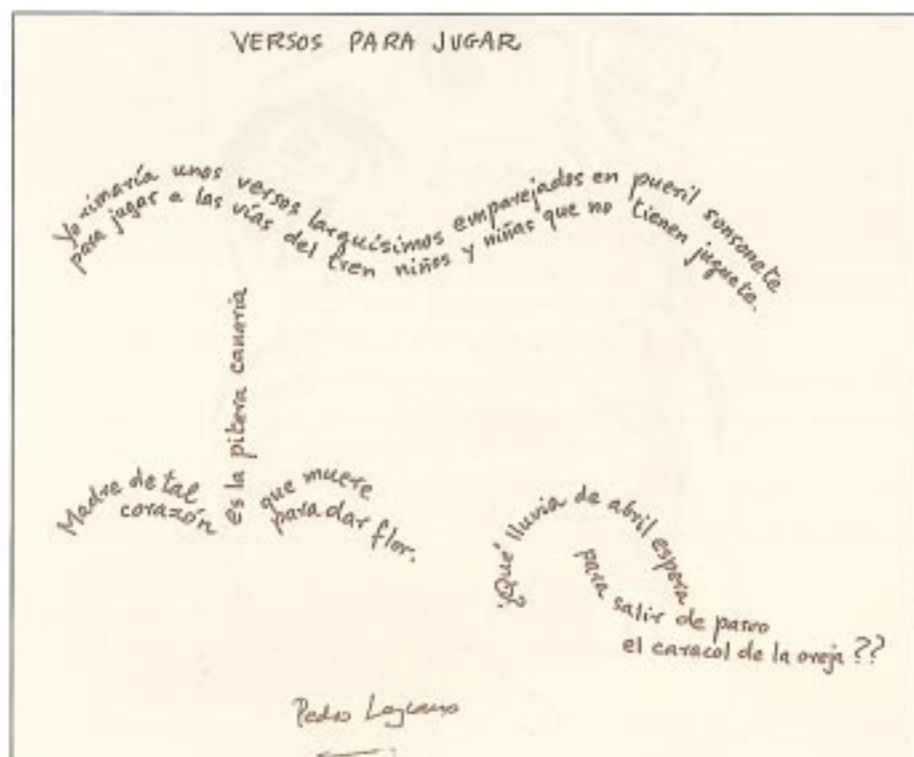
Para la evaluación se valorarán y tendrán en cuenta en el alumnado los aspectos que se señalan:

1. Su actitud crítica ante el hecho literario.
2. Su habilidad para la construcción de textos poéticos.

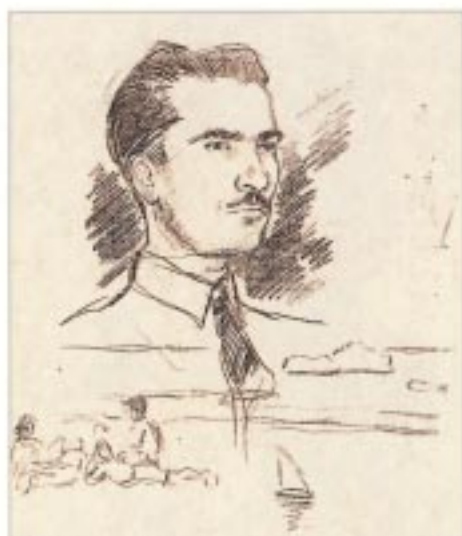
3. Su capacidad creadora a través de la dramatización de textos.
4. Su capacidad para relacionar la disciplina con otras, a través de razonamientos.
5. Su disposición para establecer relaciones de valores éticos y morales con los demás.
6. Su capacidad de trabajo, bien individualmente o en grupo.



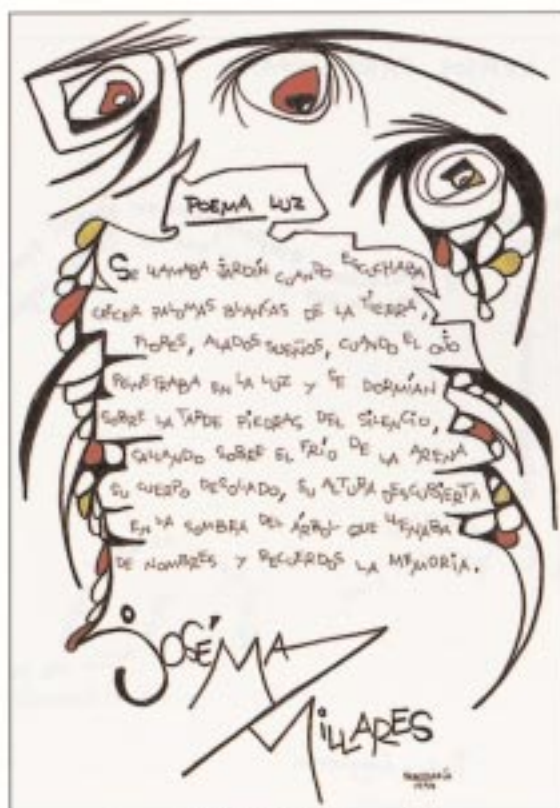
Pedro Lezcano, por Cirilo Suárez.



«Versos para jugar». Pedro Lezcano, 1984.



José María Millares, por Manolo Millares, 1947.



"Pocgrafia", José María Millares, 1994.

BIBLIOGRAFÍA

Antologías sobre Agustín Millares Sall

- Antología Cercada*. El Arca, Las Palmas, 1947.
- Federico Chopin (1849-1949). Planas de Poesía*. Las Palmas, 1949.
- Cien sonetos de autores canarios* (Sebastián Padrón Acosta). Biblioteca Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1950.
- Historia y Antología de la poesía española del siglo XII al XX* (Sainz de Robles). Aguilar, Madrid, 1950.
- Elegía en bloque*. (Homenaje a Cirilo Benítez). *Planas de Poesía*, Las Palmas, 1950.
- Panorama de la poesía moderna española* (Azcoaga). Ed. Periplo, Buenos Aires, 1953.
- Modern poetry from Spain and latin america*. Corinth Books, Nueva York, 1964.
- Poesía social. Antología* (Leopoldo de Luis). Alfaguara, Madrid, 1965.
- Poemas al Che*. Instituto del Libro, La Habana, 1969.
- Poesía canaria* (antología). Lázaro Santana. Tagoro, Las Palmas, 1969.
- Poesía canaria viva* (disco). Tagoro, Las Palmas, 1969.
- 40 poemas*. Colección Saco Roto, Madrid, 1970.
- 96 poetas de las Islas Canarias (siglo XX)*. José Quintana, Bilbao, 1970.
- Chile en el corazón* (Homenaje a Pablo Neruda). Ed. Península, Barcelona, 1975.
- Literatura canaria* (Franquelo-Ramírez), Las Palmas, 1976.
- Crucifixión* (Homenaje a García Lorca). *Planas de Poesía*, Las Palmas, 1977.
- ¡Hasta siempre!* (Franco-Lao), Roma, 1977.
- Poemas al Che*. Libros de La Frontera, Barcelona, 1976.
- Poesía unánime*. Las Palmas, 1978.
- El paraíso de los nudos* (Rodríguez Padrón). Edirca, Las Palmas, 1980.
- La palabra o la vida (Obra poética)*. Ed. Jesús Páez. Viceconsejería de

Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1989. (Obra recomendada para el estudio de sus diferentes etapas. Muy completa selección de los textos. Manual imprescindible.)

Estudios

ARTILES, Joaquín e Ignacio QUINTANA: *Historia de la Literatura Canaria*. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Madrid, 1978. (El manual de consulta más completo, hasta el momento, de la historia de la literatura canaria.)

AUB, Max: *Una nueva poesía española*, México, 1957. (Poemas de Agustín Millares).

BENITO DE LUCAS, Joaquín: *Literatura de la postguerra: La poesía*. Núm. 27 de «Cuadernos de Estudio». Ed. Cincel, Madrid, 1981.

BLANCO AGUINAGA y otros: *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. III. Ed. Castalia, Madrid, 1979. (Sobre el concepto de «poesía comprometida».)

BROWN, G. G.: *Historia de la literatura española*. Vol. VI. Editorial Ariel, Barcelona, 1978.

CANCIO, Teresa: Prólogo a *Paloma o Herramienta (Antología)*. BBC, núm. 34. Vic. de C. y D. del G. de Canarias, 1988. (Antología sobre Pedro Lezcano en la que figuran sus poemas de *Antología Cercada*.)

CANO, José Luis: *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1974.

CASTELLET, José María: *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Seix Barral, Barcelona, 1960.

– *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*. Seix Barral, Barcelona, 1969

GAOS, Vicente: *Claves de la literatura española*. Tomo II. Ed. Guadarrama, Madrid, 1971. (La situación poética de los años 40: anacrónica poesía de evasión.)

GONZÁLEZ MARTÍN, J. P.: *Poesía Hispánica, 1939-1969 (Estudio y Antología)*. Ed. El Bardo, Barcelona, 1970.

GUERRA AGUIAR, Nicolás: «Acerca de un subgénero poético». *La Provincia*, 20.04.73. Las Palmas de Gran Canaria.

JIMÉNEZ, José O.: *Diez años de poesía española (1960-1970)*. Ed. Ín-

sula, Madrid, 1972. (Sobre lo que él llama la «promoción del 60», poetas que no olvidan los efectos negativos de aquella poesía social.)

LOBO CABRERA y otros: *Textos para la historia de Canarias*. Ed. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994.

LUIS, Leopoldo de: *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*. Ed. Alfaguara, Madrid, 1965. (Figura en ella Agustín Millares. Indicada para conocer qué entiende cada uno de los antologados sobre la llamada «poesía social»; diferencias, en la introducción, entre la «social», «civil», «caritativa»...; sobre la «Elegía cívica» de Alberti, primera manifestación en España de poesía social.)

NUEZ CABALLERO, Sebastián de la: *Los poemas de la Antología Cercada (1947)*, en Primer congreso de poesía canaria. Publicaciones del Aula de Cultura de Tenerife, Madrid, 1978.

– *Sobre el homenaje a los poetas de A.C. en el I. B. Pérez Galdós*. 1982.

PÁEZ MARTÍN, Jesús: *Agustín Millares Sall: la obra comprometida*. Ed. del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995. (Completo trabajo de investigación sobre la poesía comprometida de Agustín Millares.)

– *Agustín Millares Sall: el hombre en su época*. Ed. del Cabildo Insular de G. C., Las Palmas de G. C., 1993. (Estudio riguroso sobre el poeta y, sobre todo, de una época de literatura canaria.)

– Prólogo a *La palabra o la vida (obra poética)*. BBC, núm. 35. Viceconsejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1989. (Completa selección de los poemas de Agustín Millares. Imprescindible.)

– Prólogo a *Poemas inéditos (1948-1980)*. Ed. del Cabildo Insular de G. C., Las Palmas de G. C., 1992.

RIBES, Fco.: *Antología consultada de la joven poesía española*. Barcelona, 1960.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge: prólogo a *El paraíso de los nudos*. Ed. Edirca, Las Palmas, 1979. (Antología de la poesía de Millares Sall. Sobre el rigor y mayor complejidad de *Antología Cercada*.)

RUBIO, Fanny: «Aproximación a la poesía canaria actual». *De las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Ed. Turner, Madrid, 1976.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: *Museo Atlántico. Antología de la poesía canaria*. Interinsular Canaria, 1983.

WRIGHT, Eleanor: *The poetry of protest under Franco*. Tamesis Book, 1986.



Isaac de Vega



Rafael Arozarena



Antonio Bermejo

NICOLÁS GUERRA
IB Pérez Galdós

LA NARRATIVA CANARIA ANTES Y DESPUÉS DE *FETASA* ALFONSO GARCÍA-RAMOS. *GUAD*

CONTENIDOS

1. Planteamiento general

- 1.1. 1970, una nueva narrativa. Reconocimiento de un hecho constatable. Actitud crítica ante el mismo
- 1.2. Los premios «Benito Pérez Armas». Identificación de los autores premiados. Aprecio por los autores canarios
- 1.3. Los premios «Canarias» y «Galdós». Los finalistas de «Alfaguara». El premio «Sésamo». Receptividad hacia éstos y valoración.

2. Un punto de partida: *Aislada órbita* (1973), antología de Rafael Franquelo

- 2.1. Sensibilización ante un posible «boom». Interés crítico por los escritores antologados
- 2.2. Nexos de unión entre ellos
- 2.3. Reconocimiento y valoración de otros autores a partir de 1973

3. Generaciones de narradores en Canarias en el siglo XX hasta los años 70

- 3.1. Diferenciación a través del hecho generacional
- 3.2. Hasta 1950. Estudio de los llamados «autores aislados»
- 3.3. La «generación escachada» o «generación del bache»: años cincuenta. Estudio de un posible hecho diferencial. La angustia existencial
- 3.4. Un grupo desgajado: los «fetasianos». Descripción de la novela existencial y del absurdo. Receptividad hacia sus planteamientos
- 3.5. El «grupo universitario de La Laguna». Su actitud crítica

4. El supuesto boom: la «narraguanche»

- 4.1. Descubrimiento de la cohesión del grupo
- 4.2. Las editoriales. Su sensibilización hacia la insularidad
- 4.3. Identificación del boom

5. Alfonso García-Ramos. *Guad*

5.1. Presentación de su obra

5.2. Descubrimiento de un autor casi desconocido. Actitud crítica

5.3. Una novela: *Guad*

5.3.1. ¿Una nueva narrativa en Canarias?

5.3.2. Novela testimonial y creadora de un supuesto embrollo

INFORMACIÓN DEL NÚCLEO TEMÁTICO

1. Planteamiento general

Es a partir de 1970 cuando se empieza a hablar de **una nueva narrativa canaria**. Hasta el momento sólo se habían dado títulos aislados –cuentos en su mayoría, algunas novelas–, pero su escasa difusión los hizo casi desconocidos para el gran público. Por el contrario, la poesía se mantiene como el género dominante en el siglo XX. Ante este planteamiento, y como su estudio no corresponde a los contenidos que nos ocupan, dejamos abierto un punto de reflexión e investigación en el aula: ¿por qué los escritores canarios –y desde Canarias– han sido cultivadores, fundamentalmente, de la poesía? Sirvan como arranque estas reflexiones de dos críticos: uno, estudioso de la literatura canaria –Rodríguez Padrón– y otro, de la novela española en general entre 1936 y 1975 –Martínez Cachero:

La narrativa presupone una conciencia analítica, pero también una capacidad crítica y explicativa del lenguaje, cosa que en la literatura insular sólo se ha dado en contadas ocasiones. El lenguaje del insular es ocultador e introvertido y, por consecuencia, se acomoda con facilidad a la expresión poética, pero limita la capacidad fabuladora (y objetivadora, por tanto) exigida por una narrativa que pretende ser medianamente válida (Rodríguez Padrón).

La insularidad es un condicionante grave y singular que produce una sensación de encierro y aislamiento y engendra, simultáneamente, un vivo deseo de salir de esas fronteras impuestas (Martínez Cachero).

Desde ese año un numeroso grupo de narradores canarios –o afincados en Canarias– comienza a salir a la palestra, fundamentalmente tras las concesiones de distintos premios –en algunos casos, finalistas– amén de algún que otro libro publicado anteriormente. Obtiene en 1970 el premio «Benito Pérez Armas» (patrocinado por la Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife) la novela

Guad. de **Alfonso García-Ramos**, tinerfeño nacido en 1930. *Crónica de la nada hecha pedazos*, de **Juan Cruz Ruiz** (1948), lo recibe en 1971 (el periódico *Pueblo*, de Madrid, la considera una verdadera revelación, tras una encuesta sobre las novedades editoriales de ese año). Se concede en 1973 a *Tachero*, novela de **Fernando G. Delgado**. *El don de Vorace*, de **Félix Francisco Casanova**, lo consigue en 1974. También en el año 70 se publica en Las Palmas de Gran Canaria *Monólogos*, pequeño volumen de cuentos de **J. J. Armas Marcelo**.

Añadamos la concesión del premio «Canarias» (patrocinado por la editorial grancanaria Inventarios Provisionales) –aunque sin continuidad– a *Las lecciones suspendidas*, de **Félix de Azúa** en 1974. El premio «Galdós» (auspiciado por el Cabildo Insular de Gran Canaria) lo recibe **Alberto Omar** por *La canción del morrocoyo* en 1973; a *El camaleón sobre la alfombra*, de **J. J. Armas Marcelo**, en 1975 (novela que fue finalista del premio «Alfaguara», 1973). Algunos, como dijimos, también llegaron a finalistas en los certámenes mencionados o tenían ya algún libro publicado; es el caso de **Luis Alemany** con *Los puercos de Circe* (1970); de **Luis León Barreto**, que publica *Ulrike tiene una cita a las 8* (1975) y *Estamos abriendo caminos en la noche* (finalista del «Sésamo» en 1970; de **Emilio Sánchez Ortiz** autor de *O* (1975), anunciada como «la novela más revolucionaria, la más terrible ceremonia de autoprofanación».

El año 1972 se publica la novela de **Víctor Ramírez** *Cada cual arrastra su sombra*, de notable éxito. Con ella se reconoce que el habla de Canarias, en su expresión cotidiana, es susceptible de ser literaturizada. Se ha destacado que, tras su estudio, un estrato social de las Islas *no sólo tenía un modo de pensar y de pensarse, sino una forma muy particular y sugestiva de expresarlo*.

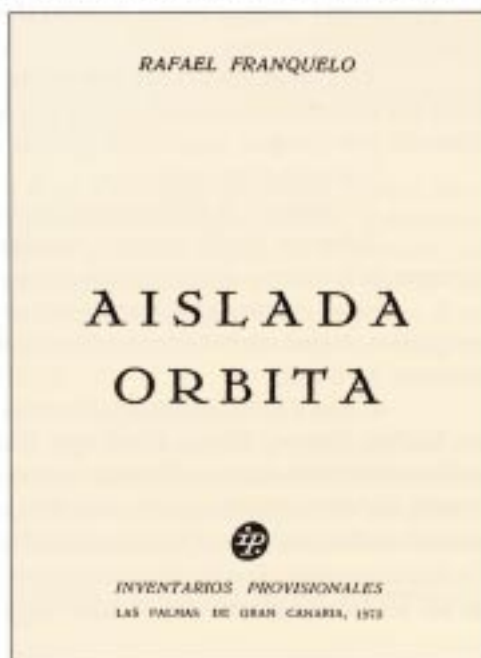
El año 1973 va a ser testigo de ediciones extraordinariamente significativas e importantes: reedición de *Fetasa*, de **Isaac de Vega**, y publicación por la editorial Noguer de Barcelona de *Mararía*, de **Rafael Arozarena**, pieza maestra y «una de las mejores producciones de la narrativa canaria», según **Ventura Doreste** (para su estudio, véase el prólogo de **Manuel Torres Stinga** a la edición de Interinsular Canaria, S. A. Santa Cruz de Tenerife, 1983, en el que hace un trabajo de investigación sobre su técnica de composición, la disposición temporal, los procedimientos de representación de la realidad exterior, etc.). También en 1973 se publica en Madrid *P. De M. A 3S*, de **Emilio Sánchez Ortiz**.

2. Un punto de partida: *Aislada órbita* (1973) de **Rafael Franquelo**

En 1973 aparece *Aislada órbita*, antología de jóvenes narradores en Canarias, realizada por **Rafael Franquelo**: constituye lo que el autor define como *los primeros brotes de la llamada narrativa canaria actual*. Y justifica su aparición por las especulaciones aparecidas en revistas y periódicos de las Islas sobre un posible *boom* de la narrativa canaria: Franquelo se apresta a recoger, antoló-

gicamente, a todos aquellos que estaban elaborando una prosa que debía lanzarse al exterior. En la justificación opina que sobre el supuesto *boom* de los años setenta llevan razón quienes lo afirman, aunque él prefiere hablar de «mini-*boom*». Considera que los antologados no siempre fueron creídos como novelistas y pretende con la obra combatir las incredulidades y animar a sus componentes.

Aislada órbita se inicia con Luis **Aleman**y (1944) y se cierra con **Franquelo** (1942) por decisión de los editores. Si exceptuamos al autor, los restantes antologados se ordenan alfabéticamente: Santiago **Alonso** (1947), J. J. **Armas Marcelo** (1946), Rafael **Arozarena** (1923), Juan **Cruz Ruiz** (1948), Alfonso **García-Ramos** (1930), Luis **León Barreto** (1949), Alberto **Omar** (1943), Víctor **Ramírez** (1944) y Emilio **Sánchez-Ortiz** (1933).



Dos rápidas **consideraciones** sobre la antología:

1.ª Excepto Arozarena, García-Ramos y Sánchez-Ortiz, los restantes componentes nacieron en la década de los cuarenta. Las diferencias de edad con los autores destacados nos lleva a la conclusión de que Franquelo no hizo la compilación pensando en coincidencias generacionales; por edad y planteamientos, los dos primeros forman parte de la «generación escachada» o «del bache» y comenzaron sus publicaciones mucho antes que los nacidos en los años cuarenta. Arozarena, por ejemplo, publica ya en 1947 y García-Ramos es finalista del Premio «Pérez Armas» en 1954.

2.ª Curiosamente, ningún estudio crítico de los que conocemos hasta hoy (a excepción del realizado por Martínez Cachero) discute la obra de Franquelo o hace referencia a ella. **Cachero** dice:

La publicación en 1973 del volumen antológico Aislada órbita [...] vino a concederle [se refiere al boom de los «Narraguanches»] un cierto asiento oficial.

Sin embargo, y a pesar de que el autor no expone con claridad las razones estéticas que lo llevan a tal selección y a unificar a componentes de distintas generaciones, *Aislada órbita* viene a cubrir un vacío en la localización de los autores canarios estudiados, fundamentalmente de los nacidos en la década de los cuarenta: es un punto de partida para entrar en el estudio de la narrativa canaria de los años setenta, aunque hemos de dejar abierto un tema que exige un trabajo más completo y minucioso.

Para **Franquelo** sólo **dos nexos** de unión claros se pueden encontrar entre los narradores recogidos en la antología (las narraciones de J. J. Armas Marcelo, por ejemplo, nada tienen que ver con las de Cruz Ruiz):

1. Estudios universitarios.
2. Voluntad de profesionalizar su vocación de escritores.

Debemos añadir algunas **concomitancias** más que, sin embargo, no siempre pertenecen a obras escritas hasta 1973:

3. Los antologados intentarán escapar, ir más allá de la propia realidad geográfica, dejando de lado los aspectos folclóricos, pintorescos o costumbristas (lo veremos en *Guad*).

4. Van a intentar acceder a nuevas formas narrativas y estilísticas (**Joyce, Kafka, Proust, Hesse, Faulkner, Dos Passos, «nouveau roman»**...) que empezaron a conocerse en España a partir, sobre todo, de la década de los cincuenta. En este sentido muchas de ellas presentes, por ejemplo, en *Tiempo de silencio*, de Martín-Santos, novela que cierra el ciclo del «realismo social» en 1962. Es el acercamiento de estos jóvenes autores a lo que se ha llamado la «**renovación de las técnicas narrativas**». Veamos algunos ejemplos:

– **Abandono de lo omnisciente**, lo que dará una visión parcial y subjetiva de las cosas. Se reflexionará en primera persona, aunque a veces –caso de *Guad*, de *Crónica de la nada hecha pedazos*– utilizarán la segunda con *valor de contenido* de primera:

Y tú sabes que todo esto puede ocurrir luego, que la isla ha hecho posibles todos los aburridos sueños, y tú sigues pensando en la primera bocanada de aire caliente, dentro de la cama, con los besos recortados junto a la mesilla de noche. Todavía no te has despertado del todo ni estas mantas acaban de darte el calor que precisas para tomar la arrancadilla. Muérete un poco todavía.

O puede suceder que mientras tus ojos se pasean por el techo aparezcan imágenes desdibujadas que quizá no tienen nada que ver con la realidad ni la realidad realmente existe.

Crónica..., pág. 26. BBC, núm. 50.

Murió el niño de ayer, pero no te apresures a enterrar su cadáver, no convoques las filas de escolares con coronas de flores, calla aquello de «angelitos al cielo» y no repiques campanas de gloria, que más bien estás por dobles. Porque su sombra te acompaña como la de un familiar fantasma, como la de un vampiro que robara la sangre de libertad que aún corre por tus tejidos.

Guad, pág. 41. BBC, núm. 46.

– **Digresiones literarias** con ruptura del hilo del discurso, hablando de algo que no tiene conexión con el contexto general:

Eras un hombre. Estudiabas Preu y te preguntaron por Miguel Hernández y tú te lo sabías de memoria. Escribías ya muy seriamente. Amabas ahora a una muchacha de dientes blancos y grandes, de pelo lacio y canelo y la esperabas leyendo a Papini a la puerta del Instituto. Ella siempre traía a Somerset Maughan bajo el brazo. Eras feliz cuando a ella se le caía un libro y tú te agachabas, pequeño y grotesco, a recogerlo del suelo.

Crónica..., págs. 57-58.

– **Ruptura de la linealidad**, entremezclando juegos tipográficos. Este recurso no es original, toda vez que ya se localiza en las vanguardias (recordemos, por ejemplo, el poema «Cabellera», de Guillermo de Torre). Así, en Juan Cruz:

*Al tiempo, en la misma casa solariega, cuando la isla vive la inmediatez del sueño,
se volverá a hablar de la soledad
para mí ha sido una cura
los baños
este silencio me sienta bien todo esto
es que, lógicamente
mira, sí
todos estos follones
esto desajusta los nervios y destroza
me ha venido muy bien separarme un poco
apartarse un poco siempre es bueno
aquí, en la casa, tiene la estupenda cosa de que viene gente que te agrada
sentado o trabajando viene gente
no es la tertulia, y más whisky y más whisky,
mi otra etapa
era fatal, la oficina, ocho de la mañana
es espantoso que lo llamen Federico
es un gran frívolo, no puede vivir en soledad
sus ideas anarquistas sobre el trabajo*

Y cosas por el estilo. Tú sabías, con el sabor en la boca de la falta exclusiva de la pasta de dientes, que nada de esto [...].

Crónica..., pág. 27.

– Las dilatadas **reflexiones en primera persona**, a la manera de Proust, les pueden llevar a la búsqueda de su intrahistoria personal:

Aún recuerdas las alegres mañanitas gomeras cuando ibas con la madre a lo del guarapo, y hasta te chasquea la lengua con la memoria de su sabor dulce y fresquito. La madre se daba buena maña para prepararlo y también tenía buena mano para curar los quesos y dar el punto al almogrote. Si tuvieras ahora uno de esos potajes de berros con los pedazos de tocino bailando entre papas y hierbas. Aquello sí que eran otros tiempos. A ti te tocaba andar con las cabras, una docena de ellas y el macho encabronado y rebelde que te tuvo siempre a mal andar.

Guad, pág. 165.

(Hemos de hacer notar que, aunque se está usando la segunda persona gramatical, en el contenido se refiere a la primera).

– Las **historias** (generalmente) rompen a veces un orden cronológico. Recuerdos y sensaciones se superponen en aparente desorden:

[...] saludos, ligues más o menos afortunados, saludos, discusiones violentas, saludos, pedidos del cliente al camarero, del camarero al barman, del barman a la cocina, saludos, ternura de dos manos entrelazadas en medio del bullicio, saludos, saludos, saludos. En efecto, el ambiente no ha cambiado demasiado de un día para otro.

(Desde aquí, desde la distancia de los treinta kilómetros, ya se sabe seguro que no, que no existe la menor posibilidad de dominar la situación; que se haga como se haga, se plantee como se plantee, se decida como se decida, la desazón será la misma, la inestabilidad será la misma, el desequilibrio será el mismo, y quedaremos irremisiblemente en la posición del perdedor, con la bota de metal sobre el cuello magullado...).

Alemany: Los puercos de Circe, pág. 189. BBC, n.º 51.

– **Entrecruzamiento del diálogo y la descripción** como una forma de romper con las imposiciones, a veces rígidas, que venían de atrás; también puede considerarse nueva técnica experimental:

La puerta de su casa ya no parecía estar pintada de marrón. Era de un verde negro, entornada ligeramente. No quise entrar sin permiso. Golpeándome las palmas de las manos, a modo de llamada, hice ladrar al perro, que salió de su rincón en el patio como un volador [...]. Rorry, quieto, sal para adentro. Era Luisín, llevaba una vela. ¿Diga? Le costó reconocerme, tan peludo estaba yo. Hola, y me reconoció, ¿cómo te va? Ya ves, ¿y a ti? Pasa, que mi hermana está en la sala. No la avises, iré solo, quiero sorprenderla y darle una alegría.

Ramírez, V.: *Cada cual arrastra su sombra*, pág. 49. BBC, núm. 53.

– Otras veces, frente al tradicional tratamiento realista, se da entrada a lo imaginativo, a lo irracional, a lo **onírico** (a la manera de Kafka, de Faulkner, etc., pero también de la narrativa hispanoamericana):

Mientras duermes procura vomitar los resquicios de esa vieja historia de amor

(«Ahora todo ha cambiado demasiado. Por eso yo no sé decir muy bien si su sonrisa de ahora es distinta a su sonrisa de antes o es una nada que está rompiendo, pero conserva por lo menos su forma. Aquello era una sonrisa fresca y amplia, que dejaba ver unos dientes que se apretaban al besarme...»).

Crónica..., pág. 69.

– *Aislada órbita* viene a ser el reconocimiento público de algo nuevo, de que la narrativa en Canarias ha surgido con cambios y parece que con ímpetu. Vamos a limitarnos a sus antologados para analizar la cuestión. Todavía el tiempo y la actividad inacabada de otros muchos no nos permiten caminar con la seguridad y fiabilidad necesarias. Recordemos lo que dijo **Borges**: *El tiempo es el mejor antólogo*.

3. Generaciones de narradores en Canarias en el siglo XX hasta los años setenta

En opinión de **Rodríguez Padrón**, es a principios del siglo XX cuando comienza a dibujarse una literatura propiamente insular, sobre todo a partir del gran desarrollo que el modernismo tuvo en Canarias. Fue la poesía el género más destacado, muy por encima de la narrativa. Por lo que se refiere a ésta, nos encontramos con muy pocos títulos, muy pocas novedades y, sobre todo, muy pocas experiencias en el género, aunque no quiere esto decir que se abandonara por completo. Sin embargo, no existe una identificación necesaria entre los autores para poder hablar de la novela como conjunto absolutamente definido, si bien **Ventura**

Doreste afirma que en Canarias «ha habido muy estimables autores de narraciones cortas y de largas». Pero estos autores no son leídos y se encuentran grandes dificultades para hallar sus obras.

Si acudimos a la cronología histórica hemos de coincidir con lo anteriormente señalado y afirmar que hay autores, pero que son desconocidos o casi desconocidos, «aislados»:

– José **Betancor Cabrera** («**Ángel Guerra**»), nacido en Tegüise en 1874 y muerto en 1950 en Madrid. Discípulo de Galdós, hizo famoso el nombre de su personaje novelesco.

Fue de los más destacados narradores del movimiento regionalista, crítico literario y uno de los introductores de la novelística rusa en España. *De mar a mar*, *Agua Mansa*, *La Lapa*, son relatos publicados en la Península.

– Claudio **de la Torre Millares**, nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1895, y muerto en 1973 en Madrid. Fue galardonado con el **Premio Nacional de Literatura** por *En la vida del señor Alegre*, 1924 (la acción se desarrolla en Andalucía). Dentro de una colección llamada «Guías de España», escribió *Gran Canaria*, *Fuerteventura*, *Lanzarote* (1956). Su segunda novela, *Alicia al pie de los laureles* (1940), se desarrolla en Las Palmas de Gran Canaria. De 1971 es *Verano de Juan el Chino*.

– **Alonso Quesada**, extraordinario lírico, es también un gran prosista en *Smoking-room*.

– Leoncio **Rodríguez** («**Luis Roger**»), autor de *Cuentos canarios*.

– Luis **García de Vegueta** publicó *Islas Afortunadas*, libro de tradiciones, en 1944.

– Al año siguiente Víctor **Doreste** publica *Faycán*, relato de perros vagabundos que alude a los de la plaza de Santa Ana en Las Palmas de Gran Canaria.

– Miguel **Sarmiento** es autor de un libro de narraciones: *Al largo*. Cultivadores del cuento, entre otras publicaciones literarias, fueron Isaac **de Vega**, Leandro **Perdomo** (*Diez cuentos*), Carlos **Pinto** (*Las horas del Hospital y otros cuentos*), Pedro **Lezcano** (*Cuentos sin geografía*).

– En lo que se refiere a la novela de autora –no está de más contemplar una visión femenina de la literatura– no podemos olvidar a Natalia **Sosa Ayala** (*Stefanía* y *Cartas en el crepúsculo*) ni a Matilde **Bethencourt Espinosa**, cuya novela, *Porque se olvidó de sí*, fue publicada por la editorial Aguilar en 1955.

Para no alargar la relación, puesto que no se trata de hacer una pormenorizada lista de nombres, fechas y obras, hemos de concluir diciendo que los narradores canarios se han regido, invariablemente, por los moldes que marcaban

la narrativa española y la extranjera. Además, los novelistas y los cuentistas canarios imprimieron poco, publicaron poco, encontrándose en una situación de inferioridad respecto a la poesía.

– Mención aparte merecen los autores de la época **vanguardista** como Juan Manuel **Trujillo**, redactor de la revista *La Rosa de los Vientos*, autor de *El estudiante* y *Cuento de Cotro cazador* y Agustín **Espinosa**, con sus novelas *Lancelot 28º - 7º*, de 1929 (*guía integral de la geografía lanzaroteña* la llama Manuel **Almeida**) y *Crimen* (1934), publicada diez años después del Primer Manifiesto Surrealista y que se escribirá bajo su influjo (se apunta que hay en ella un antecedente del surrealismo de **Juan Cruz Ruiz** en *Crónica de la nada hecha pedazos*).

En la **década de los años cuarenta**, el reflejo amargo de la vida cotidiana es muy frecuente en la novela española. La influencia del planteamiento existencial, de la soledad o de la inadaptación son constantes: es lo que se ha dado en llamar –el propio **Cela** no comulga con el término– el **tremendismo**, inaugurado por *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José **Cela**, agria visión de la realidad; Carmen **Laforet**, con *Nada* (1945), muestra la cotidiana realidad en un tono triste; Miguel **Delibes**, con *La sombra del ciprés es alargada* (1947), habla también de tristezas. Es una constante en la novela de los años cuarenta. Esta visión amarga, de angustia existencial, se manifestará en Canarias con retraso: hemos de esperar unos años.

En la **década de los cincuenta** se pasa de la angustia existencial a la constatación directa de la realidad, al llamado «realismo social» (para un estudio más completo, remitimos al tema de la poesía social en Canarias). Esta novela destacará a partir de 1951, año de publicación de *La Colmena*, en la que la sociedad será el tema preferente, bien como tal o tratándose de las injusticias que en ella se localizan. Se cierra el ciclo con *Tiempo de silencio*, de **Martín Santos**, cuya primera edición es de 1961, novela que puede tener cierta presencia en *Guad*, como veremos.

Sin embargo, no va a ser la novela realista la que domine en Canarias en estos años: aparece en Tenerife con retraso una generación que se autodenomina «**generación del bache**» o «**generación escachada**». El nombre obedece a una razón de extemporaneidad: los autores de este grupo hubieron de esperar muchos años para ver publicadas sus obras; el caso más notable –aunque no el único– es el de *Mararía*, que no se publica hasta 1973, cuando en realidad había sido escrita varios años antes. Esta generación se localiza entre 1953 y 1965, fundamentalmente en la prensa de Santa Cruz de Tenerife.

Se trata de la generación formada por Julio **Tovar**, Pedro **González**, Enrique **Lite**, Antonio **Vizcaya**, Rafael **Arozarena**, Isaac **de Vega** y Antonio **Bermejo** (escritores nacidos en la década de los veinte y a los que la guerra

española del 36 los coge muy jóvenes). La crítica incluye en el grupo a Pedro **Lezcano**, Ventura **Doreste**, Carlos **Pinto** y Alfonso **García-Ramos**: son los sorprendidos espectadores de una guerra que para ellos no tiene sentido; sus recuerdos, su presencia, van a quedar recogidos en obras como *Guad*:

14 de abril, Santa Misión. Éste y no el otro es el importante. Del otro apenas te llega confusa memoria, algún anatema desde el púlpito o del señor serio y respetable, alguna vergonzante inscripción en cualquier muro por mano escondida y arropada por las sombras nocturnas que el mal calcáreo reparador no cubrió del todo. Algún guiño de complicidad entre los otros, los vencidos, los sin voz, los atemorizados del otro lado del muro, que todavía inspiraban terrores a tus gentes. Confiesa que a ti mismo, por ese recelo ante lo desconocido y condenado.

Págs. 42-43.

En el capítulo XI, un matrimonio muda de color cuando se entera de que Agustín busca firmas de los accionistas para atender las justas peticiones salariales de los cabuqueros:

-¡Y se atreve a venir a nuestra casa con semejante embajada! ¡Cobardes rojos!, empiezan con las huelgas y si los dejan nos cortan la cabeza. No podemos firmar eso. Perdimos a nuestros dos hijos en el frente y lo que usted pide sería como escupir en sus tumbas.

Pág. 82.

En el capítulo XVI habla Fulgencio, viejo maquinista:

-¡Mis dos hijos! Al mayor lo fusilaron por rojo. Y al otro, que se fue voluntario al frente, lo mataron los republicanos. Para mí son todos iguales. ¡Hijos de mala madre!, todos son hijos de mala madre, y se lo digo en la cara. ¡Mierda para todos!

Pág. 116.

Como su tiempo quedó marcado por las dos guerras y la terrible sacudida de la posguerra española, llegaron con retraso a las publicaciones. Es característica común *una frustración humana e intelectual que habría de marcarlos decisivamente y para siempre*. Esta frustración, sin embargo, dio origen a sus mejores logros literarios, aunque bien es cierto que marcó y delimitó profundamente su obra. El crítico y escritor **Alemany**, estudioso de ese momento histórico y literario, afirma que son hombres que están en medio, sin saber los porqués, que van y vienen, como zarandeados por las circunstancias especiales de su juventud.

Ellos aceptaron desde su compromiso de generación **la tragedia existencial** que significaba quedarse en las islas en esos momentos de soledad y aislamiento, teniendo siempre presente que aunque la guerra había terminado, las circunstancias eran extraordinariamente difíciles.

Para **Rodríguez Padrón**, el mérito más importante del grupo fue:

- La conciencia clara de su situación.
- La adopción de un compromiso existencial con la insularidad.
- La asunción de una literatura que sirviera de respuesta a las preguntas que como colectividad se habían formulado.

Se trata de una generación que acepta, resignadamente, la especial situación en la que se encuentra, pero a la que el drama existencial del momento le exige una prosa que intente arrojar luz en medio del profundo abismo en que están tanto sus componentes como todos los intelectuales del momento. Una generación de posguerra como ésta sólo puede contar con las páginas literarias de los periódicos, siempre a la espera de la publicación que no llega.

Y ante este aparente desbarajuste hay elementos unificadores fundamentales: las lecturas comunes (**Sartre**, **Camus**), la filosofía existencialista, el absurdo de la existencia que desarrollará Sartre en su obra, partiendo del planteamiento de **Heidegger**: ser hombre es un «estar en el mundo», arrojado en él, sin razón, y abocado a la muerte. Asumir este hecho lleva a la **angustia existencial**.

Hemos señalado que los autores de esta generación publicaron mayoritariamente en las páginas literarias de los periódicos insulares. Si a ello añadimos los relatos iniciales de **Isaac de Vega**, de **Arozarena** y de **Antonio Bermejo**, más la publicación de los primeros cuentos de **Pedro Lezcano**, podremos entender la afirmación del propio **Isaac de Vega**:

La literatura [isleña] con cierta dignidad, en cuanto a narrativa, empezó con nosotros (escritores que comenzaron a publicar en la década de los cincuenta).

Mucho se ha discutido sobre el asunto, muchas son las opiniones: desde quienes afirman (**Ángel Sánchez**) que cuando comienza el *boom* de los años setenta ya existía uno «soterrado» que adelantaba el hecho de plantearse la condición insular, hasta quienes mantienen (**Juan Manuel García Ramos**) que la literatura en Canarias en cuanto a narrativa y con cierta dignidad no se inicia con ésta –a pesar de la seriedad que se tomaron autores como **Isaac de Vega**, **Julio Tovar**, **Alfonso García-Ramos** o **Rafael Arozarena**, **Juan Manuel García Ramos** concluye que sus iniciadores fueron los componentes de la llamada «**generación de los setenta**», en torno a los premios «**Benito Pérez Armas**» y a los primeros pasos de la **Editorial Inventarios Provisionales**.

Formando parte de este grupo generacional, un conjunto de narradores (**Isaac de Vega**, **Rafael Arozarena**, **Antonio Bermejo**, **Francisco Pimentel** y **José**

A. Padrón) se desgaja de él, apostando por una nueva narrativa, onírica y simbólica, que quiere dar la espalda a la realidad y a todo lo que es común en estos años: son los llamados **fetasianos**, reunidos en torno a «Fetasa» y que tienen clara conciencia de crisis existencial histórica.

Como apuntó el mismo Alfonso **García-Ramos**, a aquel

Grupo de chicos raros de Santa Cruz les da por fundar un movimiento metafísico-religioso: 'Fetasa' es más que Dios, oímos un día decir, asombrados, a Rafael Arozarena.

Fetasa, en síntesis, es algo muy complejo, una filosofía ante la vida o una «religión sin sacralizar». El grupo fetasiano se plantea, según Isaac **de Vega**,

Una unión íntima de pensamiento, relativa a la situación del hombre ante el Universo y ante la sociedad. En los fetasianos se explota mucho el significado del hombre frente al cosmos, del hombre que transcurre solo por la existencia.

José **Antonio Padrón**, posiblemente uno de los más significados teóricos de los *fetasianos*, dice que

Son individuos que por diversos azares entraron en contacto, y que, a pesar de sus acusadas diferencias, se confesaron haber presentado lo humano, que hacía sentir su presencia en la isla.

Y por tanto,

Todo lo social, el propio yo y sus avatares carecían de importancia. Y como todo misterio, el misterio de Fetasa no podía ser pensado, sólo sentido, vivido desde una lejanía no humana.

Hemos indicado que estos autores, en general, renuncian a los planteamientos estéticos que se estaban desarrollando –acaso imponiendo– por esas fechas en la narrativa peninsular (extensivos, por otra parte, a la poesía y al teatro): nos referimos al llamado **realismo social**, a una literatura testimonial, reflejo de lo que sucede a su alrededor. Como ya se señaló, las teorías filosóficas del existencialismo fueron conocidas y asimiladas por estos jóvenes narradores o, al menos, por gran parte de ellos. Ese absurdo de la existencia es herencia también de Kafka, y sus planteamientos ya se habían localizado en *Crimen*, de Agustín **Espinosa**. A este respecto escribe Isaac de Vega:

–Ya sé que ustedes están propensos a muchas aventuras que a nosotros los vivos nos están vedadas. Mi cuñado, fallecido hace unos cinco años (gracias sean dadas por su fallecimiento) nos cuenta las

cosas más estupendas. De repente desaparece, sin el menor aviso, y con la misma velocidad nos lo encontramos un buen día en su cama. Dice que esos traslados son ajenos a su voluntad, y que ha estado en los más lejanos y exóticos países.

Pero como el tema no le interesara comenzó a hablar de otras cosas. Ramón sigue en la oscuridad. A pesar de todo lo escuchado, la posibilidad de esa clase de acontecimientos, entre ellos los suyos propios, repugnaba a su razón.

Fetasa, pág. 141, Interinsular, Santa Cruz de Tenerife, 1984.

La obra representativa es, precisamente, *Fetasa*, de Isaac de Vega, que fue presentada al premio «Viera y Clavijo» de novela en 1955 y publicada dos años después. La novela es «dramáticamente testimonial» y, según escribe **Alemán**,

Isaac de Vega se limita a contar su mundo, transcribiéndolo tan herético, tan monstruoso y tan incomprensible como probablemente lo viera él en aquellos momentos.

Un grupo de escritores más o menos conectados con la generación precedente o «del bache» surge por estos años: son los componentes del llamado «Grupo universitario de La Laguna», que adquieren un compromiso literario y político con las islas, lo que supone limitaciones, a veces rígidas, impuestas por la propia insularidad. La isla se vuelve prisión e impone una monótona existencia. Sólo hay una salvación: salir, escapar de ella, pero esto puede significar lo que el propio García-Ramos afirma:

El escritor apura una tristeza más grande que la suya [se refiere a los personajes de una obra de Julio Tovar], la amargura del hombre desarraigado, del intelectual sin estrella para su norte, que es, en definitiva, otra cara no menos importante de la época y circunstancias que nos define Tovar.

García-Ramos es el nexo de unión entre las dos generaciones. La forman Gilberto **Alemán** y otros. Son «los muchachos del traje virado», así llamados porque el traje que llevaban es

Herencia del terno usado del padre; el bolsillo superior quedaba en el lado contrario al del corte original, mientras en el lado opuesto se advertía una cicatriz delatadora de la procedencia.

Es, sin duda, humor negro de García-Ramos, pero claro reflejo de que sus componentes no pudieron realizar sus sueños e ilusiones, imponiéndose el

tiempo y el momento. Así se recoge en *Guad* cuando Agustín –trasunto del propio autor– medita en el capítulo tercero sobre su pasado:

Porque su sombra te acompaña como la de un familiar fantasma, como la de un vampiro que robara la sangre de libertad que aún corre por tus tejidos. Estás preso en impenetrable maraña, llevas el viejo traje paterno al revés, el traje «virado» –uniforme de tu generación– con el bolsillo al otro lado.

Págs. 41-42.

4. El supuesto *boom* de los años 70: la «narraguanche»

Al **inicio de la década de los setenta** se empieza a hablar de otro *boom* (recordemos el ya estudiado de los años 50) de la narrativa canaria. Se trata de autores pertenecientes a una generación literaria diferente, alejados de los grandes maestros como Agustín Espinosa y Claudio de la Torre. Como apuntamos al comienzo del tema, los certámenes insulares, las publicaciones y los artículos periodísticos dieron pie a que se comenzara a hablar de la **narraguanche**, situación que ya había sido adelantada por **Franquelo** en 1973 al afirmar que, tras la aparición de algunos títulos, se especuló en la Península y en las islas sobre este nuevo grupo.

Rodríguez Padrón afirmó en 1973 que el supuesto *boom* fue una invención de todos, y que en Canarias no había estallado ninguno. Posteriormente añadía que

Es una especie de tontería que se han inventado los periodistas ansiosos de sensacionalismos, y algunos escritores y ciertos editores ansiosos de pingües beneficios económicos o de vana presunción.

Sin embargo, para otros críticos los años setenta se abren a una «explosión» editorial –*boom*, en primera acepción del diccionario de Oxford significa ‘sonido de resonancia profundo’– sin parangón en la historia literaria de las islas, por lo menos en cuanto a narrativa. Pero no hemos de olvidar que poco antes se había producido el de la literatura hispanoamericana: ¿simple coincidencia o, por el contrario, factor muy importante que llenó de grandes ilusiones a los teóricos y ejercitadores de la literatura en Canarias? La primera había triunfado no sólo por la calidad extraordinaria de sus obras sino, también, por el apoyo de los editores, por su gran difusión debido al número de hispanohablantes, por la casi unanimidad de la crítica en su estudio y análisis y por la gran resonancia que tuvo en el extranjero, sobre todo en París. Si a esto añadimos los «numerosos homenajes» internacionales, los coloquios, las mesas redondas y las difusiones cinematográficas, podremos entender el gran éxito de aquella generación avalada por autores como **Rosa Bastos, Onetti, Sábato, Cortázar, Carpentier, García Márquez...** y por

un extensísimo listado de narraciones. Son obras publicadas en la década de los sesenta, muchas de las cuales fueron conocidas por los estudiantes de la universidad lagunera gracias a un profesorado atento a los nuevos aires literarios: Gregorio Salvador, Ramón Trujillo, Ventura Doreste, Luis Alemany...

Si lo expuesto lo comparamos con Canarias, es fácil concluir que no todos los componentes del éxito de la novelística hispanoamericana se dieron aquí: su difusión fue bastante relativa, aunque la calidad y la crítica superaron con creces la limitación. Sirva como ejemplo *Guad* que, en opinión del profesor **Salvador Caja**, supera a las demás novelas premiadas durante 1970 en España.

Muchos títulos, una calidad discutible, pero lo cierto es que hubo un despertar de la narrativa en Canarias posibilitado también por algunas editoriales: queda abierta para una investigación más pormenorizada la supuesta presencia del *boom* en la narrativa canaria. De cualquier manera, nos atrevemos a adelantar que lo que hubo fue una eclosión de narradores con proyectos aún no finalizados. Por lo tanto, no parece recomendable emitir juicios de valor sobre autores cuya obra está todavía evolucionando.



Portada de *Guad* de Alfonso García-Ramos. Edición del Cabildo Insular de Tenerife.

5. ALFONSO GARCÍA-RAMOS. *GUAD*

Alfonso García-Ramos y Fernández del Castillo nace en Santa Cruz de Tenerife en 1930. En La Laguna estudia Bachillerato y los tres primeros cursos de la carrera de Derecho, aunque su vocación es la Medicina. Mantiene una gran actividad literaria en estos años, formando parte de lo que se llamó «**la generación universitaria de La Laguna**» (con Violeta Alicia y otros), generación *que vivo*

en la tierra, en la propia, diminuta y aislada tierra, el resorte, la raíz y la huida. Algún crítico lo define como nexo de unión entre la generación señalada y la del «bache».

Marcha a Madrid, donde termina los estudios de Derecho y Periodismo, estos últimos por vocación literaria. En Madrid también sentirá la vocación política, en aquellos momentos de los primeros conflictos universitarios.

Al paso de algunos se produce su vuelta a las islas (1958), que se traduce en un mayor compromiso con lo insular. Se incorpora entonces a la redacción del diario *La Tarde*.

En 1957 escribe *Las islas van mar afuera* (finalista del Premio «Benito Pérez Armas»), [...] *una novela de 160 folios sobre un problema de emigración.* En 1959 gana el premio «Santo Tomás de Aquino» de la Universidad de La Laguna con *Teneyda*. En 1970 obtiene, por fin, el «Pérez Armas» con *Guad*, publicada en 1971, aunque escrita varios años antes. Hemos de esperar hasta 1980 para conocer la publicación póstuma de otra novela, *Tristeza sobre un caballo blanco*. Cada una de ellas podría ser un elemento de una sola unidad (que se manifiesta a través de cuatro ramificaciones) y cuyo centro serían las islas, sus realidades.

GUAD ha conocido varias ediciones. Sin duda hay en ella recursos modernos y estéticos que la convierten en **una gran novela** que destaca en la producción canaria e, incluso, comparada con las peninsulares premiadas por esos años. Es la novela que abre, por tanto, la discusión sobre la eclosión de la nueva narrativa canaria y que vimos en el apartado anterior. El propósito de García-Ramos fue contar la vida de una galería de agua

[...] y en torno a ella, la peripecia individual de unos veinte personajes, enmarcados en la panorámica de la vida social de Tenerife en los años de la posguerra. Es una novela cíclica en la que cada personaje se va desnudando, se va confesando. Como consecuencia, se transforma en la novela de la vida de posguerra, el tiempo de la retórica triunfalista, de la frustración de una generación –la mía, el hambre, el estraperlo.

El término «**guad**» es palabra guanche que significa «agua». Éste, sin embargo, no es el título inicial; el autor, al publicar uno de sus fragmentos, hablaba de *Con sangre nace el agua*, título que se relaciona con el contenido del capítulo XXI, cuando explota la dinamita en el interior de la galería:

Apenas necesitó un segundo para saber lo que había pasado. No había terminado el ruido de la explosión y ya supo que la muerte estaba dentro de la galería. Barreno quedado, una de las trampas que la galería tiende a los hombres que le hurgan las cosquillas. ¡Putá maldita! Con razón le salió mal la cuenta de los barrenos la

víspera de la boda. Con toda seguridad que la punta del martillo había cogido el cartucho y despertó a la dinamita.

Pág.149.

Sus víctimas fueron **Marcos** (*No es completo. Algo le falta en la cabeza, pero es bueno para el trabajo*) y **Florentín**, un tinerfeño que estuvo en el penal por sus actividades políticas anteriores. Ambos trabajaban en la galería cuando la llamada de socorro *cayó en el silencio del valle*. La muerte vuelve a estar presente:

No se entretuvo mucho con Marcos. Años tenía para saber cuándo un hombre está muerto. Todo reventado como si el cartucho le hubiera estallado dentro. Era mejor no mirarlo. La cabeza se le iba con tanta sangre. Oyó a Florentín [...]. Resollaba como una bestia cansada. Se acercó a él y el candil se le fue de las manos. Tenía la broca clavada en el pecho y con cada respiro le brotaba un golpe de sangre. Debía estar ensartado a la pared por el hierro. Pero había algo peor. No tenía más que un ojo y de la cuenca del perdido brotaba un chorrillo escarlata.

Págs. 150-151.

El agua, como decimos, es la protagonista de la narración y aunque permanece escondida hasta el último capítulo, oculta tras las paredes, está muy presente. Es tan simbólica que en cuanto mana, en cuanto se convierte en elemento material –ansiado desde las primeras páginas– acaba la novela:

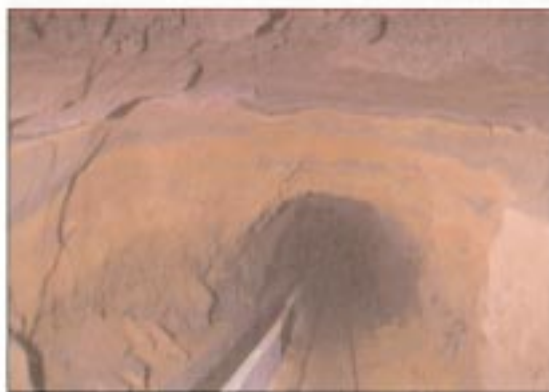
Pero no, el dique estaba vencido [...] y un breve hilillo de agua corría casi inadvertido por la coraza de piedra [...].

Como un rayo, el pico de Juan se clavó en la abertura y saltaron las piedras sueltas. Fueron varios golpes repetidos hasta que el hilillo se convirtió en un puño vigoroso de agua que cegó por unos momentos a los hombres. El chorro fue ganando caudal y [...] se echaban agua por encima como si hubieran enmudecido. El agua fría, pura, limpia, inmóvil durante siglos [...]. El agua que recogía la sangre de los mineros muertos [...].

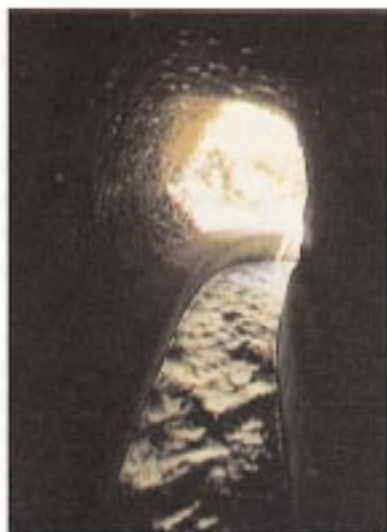
–¡Agua, señor Fulgencio, ahí viene un chorro precioso!

–Tenías que darla, cochina. Ni con sangre pudiste guardártela. Ahora te vaciarán las entrañas y ése será tu castigo.

Págs. 188-189.



El agua «constituye un extraordinario elemento simbólico en torno al cual se definen las vidas de todos los personajes de la novela».



El agua, sin duda, se convierte en el centro de la narración, todo gira alrededor de su búsqueda e incluso es motivo de justas **reivindicaciones sociales**. Por ella, o a causa de ella, el perito aparejador consigue las firmas necesarias entre los accionistas para luchar contra la explotación a que son sometidos los obreros que perforan la galería:

Hay algo que hacer aquí y ahora, en esta tierra y este tiempo que te ha tocado vivir, en la lucha entre oprimidos y opresores, un capítulo más de la secular, inacabable lucha de la conquista por la libertad.

Pág. 75.

Pero también es la esperanza de otros, la quimera de los pequeños accionistas, que desean mejores condiciones de vida:

—En la construcción se gana para comer, lo malo es que no se encuentra vivienda. Si la galería pare, tendremos para hacernos un casucho. Ésa es la ilusión que uno se hace, por eso nos quitamos el pan de la boca para pagar las cuotas.

Pág. 84.

En resumen, agua como ilusión, como esperanza, como solución a los problemas materiales; agua que puede paliar el hambre de todos: de los campesinos, cuyas tierras se secan, y de las gentes de la capital, que sueñan también con ella. Constituye un extraordinario elemento simbólico en torno al cual se definen las vidas de todos los personajes de la novela: unos, en contacto directo con la tierra que la esconde, intentarán traspasar las entrañas que niegan el parto fecundo y en-

regarán, incluso, su vida por ella; para otros es sólo un negocio más, una nueva forma de enriquecimiento, aun a costa del trabajo y la explotación de los obreros. Sin haber brotado, sin manar, es fuente de esperanzas incluso para el cambullonero que sueña con enviar a su hija a estudiar el idioma a Inglaterra. En definitiva, maneja los destinos de todos aquellos cuyas vidas deambulan, directa o indirectamente, por sus proximidades:

Comprendió que el peso de los muertos en la guerra seguía como una carga de plomo sobre los vivos, alimentando soterrados odios y rencores. Y comprendió que la galería, aun antes de dar agua, era como un río cuyos afluentes regaban la ilusión de las gentes más diversas y encontradas. Su caudal bañaba la raíz de flores secas, como el matrimonio que perdió los hijos en la guerra; quitaba el miedo a la vejez de las modistas y de las prostitutas, la grasa del mecánico envidioso de Los emperchados oficinistas. Limpiaba y barría con la cochambre de las covachas y podía poner un maravilloso acento inglés en los gordezuelos y picarescos labios de la hija del cambullonero. No era sólo la tierra del Sur y sus empobrecidos cultivadores los que esperaban ansiosos el alumbramiento. También la capital, apesadumbrada y sedienta, creía oír cada noche el cloqueo cantarín del agua recién nacida.

Pág. 85.

El tema social está muy presente en la novela. No olvidemos, según ya se ha señalado, que hay quienes consideran injusta la explotación obrera:

El aparejador se está portando bien. No es un señorito [...]. Luego discutió con el contratista y le dijo que era un crimen hacer trabajar a cuatro hombres de esta manera [...]

Pág. 62.

Ante la imposibilidad de analizar pormenorizadamente el tema que nos ocupa, sirvan como punto de referencia no sólo lo indicado sino otras consideraciones que nos pueden ayudar en su estudio: así, por ejemplo, encontramos la oposición ricos/proletarios, localizados estos últimos en auténticas covachas que recuerdan los *alcázares de la miseria* en que vive «el Muecas», uno de los personajes de *Tiempo de silencio*. Frente a los nuevos ricos, a los especuladores que se desplazan por Santa Cruz de Tenerife en *gigantescos y suntuosos automóviles americanos a los que el pueblo llamaba haigas*, hay otros, muchos más modestos, más anónimos, más de la gran masa, la gente de antes (agricultores, comerciantes, empleados honrados) que piensan que algún día todo se vendrá abajo:

Eran los jornaleros venidos de las islas pobres, habitantes de covachas en los barrancos que surcan la capital, constructores de

miserables y antihigiénicas chozas en cuyas pequeñas habitaciones se hacinaban siete o más personas de distintos sexos y edades.

Guad Pág. 54.

Contrastemos con

La limitada llanura aparecía completamente ocupada por aquellas oníricas construcciones confeccionadas con maderas de embalaje de naranjas y latas de leche condensada, con láminas metálicas provenientes de envases de petróleo o alquitrán, con onduladas uralitas recortadas irregularmente, con alguna que otra teja desapareja [...], con latas amarillas escritas en negro del queso de la ayuda americana, con piel humana y con sudor y lágrimas humanas.

Pág. 42 de *Tiempo de Silencio*.

Seix Barral, Barcelona, 1978.

En nuestra opinión, otro tema importante dentro de la novela es el del **calor**. Condiciona a los personajes cuando están en el interior de la galería y llega a pudrir el aire que se respira cuando se mezcla con la humedad: Juan siente deseos de cantar cuando consigue salir de la mina. El sol actúa sobre los personajes, les hace perder el temple, la serenidad: hay que tener «la piel de lagarto» (pág. 147) para soportar su acción. El sol come los nervios, descontrola a quienes trabajan y lo padecen: pero es peor cuando se intenta combatirlo tomando mucha agua. Y cuando ya se es algo mayor para el trabajo en la galería (monólogo de Juan en el capítulo XV), la sed no es de la garganta, sino «de las manos, de los pies, del pecho, de la cabeza» (página 113). Y en un símil sencillo pero gráfico, se lee en el capítulo XX:

Volví el calor. El asqueroso pulpo que se enroscaba por todo el cuerpo, que se metía por los poros, los ojos, la boca para revolver las entrañas y quemarlas a fuego lento [...]. Hay que volver la cabeza, hay que dejar los muertos a la tierra. Tenía que acabar cuanto antes el trabajo, abandonar la oscura cueva donde el maldito calor se come los nervios, y correr hacia el aire [...]

Págs. 142-143.

Los obreros que trabajan en la galería se animalizan, dejan de ser hombres para convertirse en lagartos. Y el sol, implacable, domina sus mentes atrofiando la capacidad de raciocinio:

¡Hijos de mala madre!, todos son hijos de mala madre, y se lo digo en la cara. ¡Mierda para todos!

– ¿También los de la galería?

– Ésos no son hombres. Son lagartos escondidos en su madriguera

que cuando sacan la cabeza se ponen tontos con el sol y no piensan en cosas malas.

Pág. 116.

Es quizás el mismo calor que dominó a **Pascual**, el protagonista de *La familia de Pascual Duarte*, en un instante determinado de la obra de Cela. En el momento de una cacería, mientras descansa al borde del camino, Pascual siente sobre sí la mirada escrutadora y fría, *la mirada de los confesores*, de su perrilla *Chispa*. Acaricia la escopeta, colocada entre sus piernas:

[...] y su mirada me calentaba la sangre de las venas de tal manera que se veía llegar el momento en que tuviese que entregarme; hacía calor, un calor espantoso [...]. Cogí la escopeta y disparé [...]. La perra tenía una sangre oscura y pegajosa que se extendía poco a poco por la tierra.

Pág. 28 de *La familia de Pascual Duarte*.
Ed. Destino, Barcelona, 1977.

Y en el capítulo 5 de la obra celiana, nuevamente el calor:

Me acuerdo que la sangre seguía golpeándome las sienes, que el corazón seguía queriéndose echar a volar. El sol estaba cayendo: sus últimos rayos se iban a clavar sobre el triste ciprés. Hacia calor: unos tiemblos me recorrieron todo el cuerpo; no podía moverme

Pág. 57.

Recordemos que en *L'étranger* (1944) de **Albert Camus** se produce un asesinato. Aparentemente no existe explicación para el mismo, toda vez que entre el asesino y su víctima no hay ninguna relación. Sin embargo, poco antes, el protagonista manifiesta el **intenso calor** dominante:

Je marchais lentement vers les rochers et je sentais mon front se gonfler sous le soleil. Toute cette chaleur s'appuyait sur moi et s'opposait à mon avance. Et chaque fois que je sentais son grand souffle chaud sur mon visage [...]. La brûlure du soleil gagnait mes joues et j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils. C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman [...]. L'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front.

Pp. 87-89 de *L'étranger*. Éditions Gallimard,
Paris, 1957.

(Caminaba lentamente hacia los peñascos y notaba mi frente inflarse bajo el sol. Todo este calor incidía sobre mí y me impedía avanzar. Y cada vez que notaba su gran soplo caliente en mi cara [...]. La quemadura del sol llegaba a mis mejillas y sentí gotas de sudor amontonarse en mis cejas. Era el mismo sol del día en que había enterrado a mamá [...]. El Árabe sacó su cuchillo que me mostró al sol. La luz ha salpicado sobre el acero y era como una larga lámina chispeante que me alcanzaba la frente.)

En las novelas de Gabriel **García Márquez** el calor también está presente. No intentamos establecer ninguna relación puesto que su estudio está por realizar, pero sí queremos dejar constancia de la coincidencia a pesar de que entre el momento en que escribe el primer capítulo (1962, según sus propias palabras, terminando la novela en quince días) y su edición han pasado casi diez años; no obstante, la novela *sufre modificaciones muy importantes para conformarse tal como hoy la conocemos*. Veamos algunos ejemplos coincidentes en la obra del autor colombiano:

En febrero hacía calor al mediodía. Mi madrastra y yo nos sentábamos en el corredor, a respuntar en género blanco, mientras mi padre hacía la siesta.

La hojarasca, pág. 74. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1969.

El mismo tema volvemos a encontrarlo en *La mala hora*, novela de 1962:

El calor se hizo más intenso con la proximidad del mediodía. Cuando dieron las doce, el juez Arcadio había consumido una docena de cervezas.

La mala hora, pág. 29. Plaza y Janés.

Nuevamente el calor: ahora en otra novela, *El coronel no tiene quien le escriba*:

Escribió con una compostura aplicada, puesta la mano con la pluma en la hoja de papel secante, recta la columna vertebral para favorecer la respiración, como le enseñaron en la escuela. El calor se hizo insoportable en la sala cerrada. Una gota de sudor cayó en la carta. El coronel la recogió en el papel secante [...]. Un momento después empezó a llover.

Pág. 43. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

Otro ejemplo sobre el mismo tema lo localizamos en *Cien años de soledad*, novela de 1962:

Amaneció muerta el jueves santo. La última vez que la habían ayudado a sacar la cuenta de su edad [...] la habían calculado entre los ciento quince y los ciento veintidós años. La enterraron en una cajita que era apenas más grande que la canastilla en que fue llevado Aurelio, y muy poca gente asistió al entierro, en parte porque no eran muchos quienes se acordaban de ella, y en parte porque ese mediodía hubo tanto calor que los pájaros desorientados se estrellaban como perdigones contra las paredes y rompían las mallas metálicas de las ventanas para morir en los dormitorios.

Pág. 291. Ed. Sudamericana, Barcelona, 1967.

Si nos detenemos en el capítulo X de *Guad*, observaremos una digresión filosófico-literaria que ratifica el enfoque del **planteamiento existencial** de la obra: habla **Agustín** tras la entrevista con **don Jesús**, el cura.

Pero cuanto más corras, más pronto el cansancio y el vacío. Las ganas de la choza donde detenerte y aguantar la intemperie. Camus retirado a un olimpo distante de los detritus históricos, las manos limpias de cuanto suceda abajo. Sartre, las manos sucias, para, con el barro sucio, hacer algo mejor por los hombres. Manos y manos a los dos lados del columpio para caer en una serena resignación, en la dramática compasión por el destino fatal de los hombres que sufren porque han de morir y porque no son felices sobre la tierra. El punto agónico y doloridamente consciente de algo que afloró desde los abismos marinos a la húmeda tierra, para llegar un día a los lejanos planetas y encontrarse con la pregunta en el vacío o con otros seres que se hacen o dejaron de hacerse las mismas preguntas.

Pág. 75.

Hay tratamiento del **paisaje**, pero no como en las llamadas novelas regionalistas que se caracterizan por una minuciosa y detallada descripción, por la evocación acaso impertinente del terruño, de las costumbres, de los usos y maneras, las más de las veces con la intención de embellecer. No se detiene el autor en descripciones, no se recrea en largos párrafos que rezumen lirismo innecesario: muy al contrario, cuando lo hace es porque el tema trasciende, toma un valor destacado, rompiendo su natural presencia. Y con lenguaje sencillo y poético, lo consigue. Hay un claro ejemplo en el capítulo II, cuando **el cura**, el viejo párroco de Tencosora (de *sotana parda, salpicada de manchas, de grasas antiguas donde pegaba bien la tierra...*), personaje de extraordinaria humanidad que piensa en los obreros, en el mensaje cristiano, otea el horizonte desde el pueblo:

El huerto del cura. El cielo siempre azul, desteñido, gastado de tanta luz. Por abajo, el mar, más oscuro y brillante, con un rizo de espuma que crece y mengua al capricho del viento. Corrían las

nubes afiladas, puntiagudas, sobre la ruta de los barcos que van a América sin un alto, sin un descanso para oscurecer su vientre y volcar sobre los campos reseco la lluvia tan deseada. De la mar a la cumbre, la vida a medio nacer, jables pedregosos, campos sienas, más bien de tétrica amarillez que suben y suben hasta alcanzar el gran cono volcánico, al Teide señoreador de alturas y nieves. Entre tanta desolación, la chumbera, las pitas, raquícas vides, también higueras [...]. Campos virginales, puro mineral, brillantados y tristes como caídos de la luna.

Págs. 29-30.

En el mismo capítulo, la flora se mezcla con la fauna en rápidas pinceladas que transmiten vida, color, musicalidad, a través de términos como *geranios, vid, parral, naranjos, limoneros, laureles, pájaro*, en un conjunto heterogéneo que cobra significación, puesto que no se trata de un descripción sin más: hay intencionalidad por parte del narrador en adelantar la visión que el cura tiene sobre el paisaje porque la tierra puede ser un camino para llegar a Dios. Y la visión de los geranios, de las vides, de los pájaros..., que forman parte del paisaje de su pueblo, puede conducirlo a su salvación ya que fue un hombre pecador. Por tanto, un paisaje sencillo, tal vez cotidiano del lugar, se sublima, se eleva a categoría casi mística puesto que le sirve al cura para compararlo con el huerto de Getsemaní, que *pasó a la historia nada más que por tener un huerto de olivos* (recordemos que es la misma sensación de espiritualidad, de transmutación ascética, que experimenta Gerardo Diego cuando contempla el ciprés de Silos y quiere ascender como él, «vuelto en cristales» hacia el cielo). Se produce entonces una perfecta armonía entre el paisaje tinerfeño y *el buen Dios* que se asoma, y al que le gustaría descansar en el mismo:

Pronto, los geranios rojos colgaron de las paredes, la vid trepó por el parral, ofrecieron su fruto naranjos y limoneros, y sobre las frondas de los laureles de Indias, que sombreaban el pozo, cantó el pájaro amarillo.

La tierra puede ser un camino para la salvación. Porque, una vez, hubo un hombre que se llamó Getsemaní y tuvo un huerto de olivos [...] y que debió amar mucho a su tierra y, de fijo, que cuidó bien a los árboles [...]. Sólo Cristo comprendió el cariño que mantenía vivo al olivar y lo eligió para sufrir en él toda la infinita amargura que produce el desesperanzado amor por los hombres, [...]

Pág. 30.

Se trata de **descripciones** que, como hemos señalado, toman vida cuando trascienden, cuando dejan de ser por sí mismas para formar parte de planteamientos vitales de un personaje, como en estos ejemplos.

Uno de los **recursos técnicos** destacables en *Guad* es la **utilización de las personas gramaticales con otros valores de contenido** (esto tiene su arranque en el siglo XX en las llamadas «nuevas técnicas narrativas», ya analizadas y estudiadas). La novela está escrita en tercera persona, pasando en algunos momentos a segunda y, en otros, a primera. Pero, como señala el profesor **Salvador**, «una cosa son las personas gramaticales y otra la perspectiva personal de la narración, una la forma de elocución y otra la forma de novelación, que pertenece al plano del contenido». Y añade que si nos limitamos a la segunda forma, se puede afirmar que la novela está escrita prácticamente en primera persona de principio a fin, aunque no se trata de una sola persona, sino de trece, es decir, escrita desde la perspectiva de trece personajes diferentes.

La primera persona

Para caracterizar a **Marcos**, retrasado mental, se hace necesaria la primera persona: el monólogo interior es recurso eficaz para entrar en el pensamiento más recóndito de los personajes. Y para poder hacerlo en sus recuerdos, este personaje ha de convertirse en narrador:

La señorita me sacó a bailar. Florentín salió con otra y le tocaba los pechos. Yo le pedí permiso a la que estaba conmigo y se echó a reír. Estaban tibios y amorosados como la barriga de un gato. Luego ella se apretó y la olí toda, olía a finura. Luego ella se separó y me dijo que tampoco para eso valía y que era como un niño. Me preguntó si tenía mucho dinero y le enseñé el pañuelo con los diez duros que me dejó madre el sábado. Se enfadó y fue a sentarse. Yo me eché a llorar [...]. Vino conmigo y me besó en el cachete. Mi madre me besaba así antes de que empezara a pegarme por tonto. Pero la señorita olía mejor [...].

–Te gustó la señorita que estaba conmigo?

–Sí...

–Se va a casar conmigo.

–...tonto...

Y Juan está engañado. Como mi madre. Tonto es el hijo de doña Emilia, que no sabe hablar y se pasa el día mustio [...]. Lo que pasa es que no entiendo bien las cosas. Pero no soy tonto.

Págs. 125-127.

Convertido en narrador, por tanto, nos contará su especial visión de las cosas.

La segunda persona

Se trata, lógicamente, de la segunda persona gramatical con valor de primera. Quizás los capítulos II, X, XIV y XXIV sean los más significativos de la obra desde el punto de vista técnico: en ellos queda expuesto con claridad este recurso. Tomemos un ejemplo del capítulo XIV, cuando habla **Florentín**:

Tú sabes algo de esto. Anduviste loco por los caminos, sin norte ni señal como perro vagabundo. Sin razón para gustar de las comidas, sin ganas de conversar con la familia, huído por montes y playas. Salías del agua y como ella no estaba allí, te reconcomía la tristeza, te sentías más mustio que al entrar. El vino te sabía amargo y las mujeres sin sal. Corrías a esconder tu pena en los trigales, y acostado sobre las tronchadas pajas, hablabas solo como un loco. Luego recogías un ramo de amapolas pero se te secaba al sol antes de que llegaras a la casa. El querer, que hace de los hombres machangos. Y ella, la niña guapa, como si nada.

Pág. 105.

¿Estamos ante el trasunto del autor, que rememora los días de su adolescencia?

En el capítulo XXIV es el **compadre Fulgencio** quien, siguiendo esta técnica, hablará sobre la isla de **La Gomera**. Aquí hay, también, un posible punto de coincidencia en el contenido con *La familia de Pascual Duarte*. En la página 166 de *Guad* se lee sobre el protagonista:

Entrabas al monte sin miedo, descalzo como todos los chiquillos del pueblo, que los zapatos eran cosa de señoritos delicados. Si te falta un dedo, culpa fue del cerdo salvaje que se lo llevó en la boca. Nadie te mandó dormir junto al río, claro que con tanto run-run de callaos le entra la soñarrera al más pintado. Suerte fue que al puercito le diera por ti y no por las cabras, de otra forma el padre te hubiera deslomado [...]. Mientras la madre cegaba la herida con bosta de vaca él se fue arriba y no paró hasta traer el cochino ensartado [...]. También le llevaste carne al maestro y buena falta que debía hacerle [...].

Y en la obra de Cela,

[...] hasta que un día –teniendo la criatura cuatro años– la suerte se volvió tan de su contra que, sin haberlo buscado ni deseado, sin a nadie haber molestado y sin haber tentado a Dios, un guarro (con perdón) le comió las dos orejas. Don Raimundo, el boticario, le puso unos polvos amarillitos, de seroformo, y tanto dolor daba el verlo

amarillado y sin orejas que todas las vecinas, por llevarle consuelo, le llevaban, las más, un tejeringo los domingos.

Pág. 49.

Entramos en las caracterizaciones, en una **geografía** conocida, ya que los topónimos forman parte de una isla, La Gomera entrañable, la que vio nacer a Fulgencio. Observemos cómo **términos dialectales** y construcciones populares –que no vulgares– identifican, siempre desde la segunda persona gramatical, al personaje del que estamos hablando:

Más sabía Cho Pío que trajo sus pesos de Cuba y para pies de romance no había quien le ganara. También sabía tocar la tambora y aguantaba el tajaraste de la noche a la mañana. Cuando pegaba a tocar calentaba las patas de las bailadoras y, brinca para acá, brinca para allá, mataban las horas y las noches [...]. Guadalupe era [...] chipudera con raza de indios [...]. Cuando ya eras leído y escribido te entró la manía por la mecánica. Todo desde que viste el pescante de Agulo subiendo guacales como si fueran merengues [...]. Pero no fue muy difícil cogerle el geito a lo de los pistones, las piezas y las ruedas. Tan bien se daba que hasta pudiste hacer un aparato con maderas y aros de toneles para sacar agua del pozo.

Págs.166-167.

El tiempo histórico de la acción

Juan es el personaje que abre y cierra la novela: desde el primer capítulo se habla de él. Los camareros del barco con destino a Santa Cruz de Tenerife lo habían tratado bien puesto que pronto supieron que se trataba de un cenetista muy activo de joven, aunque sin delitos de sangre. Por la guardia civil se enteraron de que había estado en el penal (*cinco años de cárcel le tocaron*) por defender los intereses de los trabajadores durante la segunda República Española y la guerra civil. En ese capítulo –narrado **en tercera persona gramatical**, aunque creemos que se trata de una primera en el contenido– se nos da información sobre **el tiempo** en que se está desarrollando la acción. Acaba de llegar al puerto de Santa Cruz de Tenerife (capítulo I):

–Hermosa la ciudad, ¿verdad? El puerto antes era otra cosa. Encontrabas siempre grandes transatlánticos europeos, llenos de luces y de turistas, pero la guerra terminó con todo eso. ¿Ves ese carguero que está atracado en la punta del muelle grande? Pues desde ahí suministran a los submarinos alemanes, ¡cochinos nazis!

Pág. 23.

En el capítulo IV, sin embargo, se nos remite a un tiempo posterior. Estamos, quizás, por los años finales de la década de los cuarenta o tal vez estrenando los cincuenta, terminado el bloqueo comercial a la España franquista:

Por la isla corría un viento de locura. Había acabado la guerra mundial. Volvían los barcos al puerto tinerfeño y, con ellos, el whisky, la cerveza y la ginebra, cuyos sabores se habían olvidado; las máquinas fotográficas, las neveras, los tocadiscos. Cambiaron los vientos. Pasó la exaltación patriótica, la austeridad religiosa y las enemistades políticas. Cambiaron los hábitos y las costumbres [...]. Corrían el whisky y el champán por las mesas de los restaurantes, [...]

Págs. 53-54.

No se puede, por tanto, delimitar con exactitud el tiempo abarcado. La modernidad de la novela viene dada por la operación selectiva llevada a cabo sobre el mismo: sólo se detiene en los períodos más importantes, dejando de lado los otros porque nada aportarían al desarrollo de la obra.

Para Unamuno, **los personajes** han de irse mostrando a medida que hablan, a veces en monólogos interiores. Esto se consigue –nos parece que con gran acierto– en *Guad.* Lo hemos visto en los ejemplos sobre don Jesús, el cura, sobre Fulgencio, el maquinista, sobre Marcos, etc. Y cuando se trata de un hombre de la mar, como es el caso de **Martín** (*pescador y de la Punta del Hidalgo*) que abandona su actividad y tiene que entrar a trabajar en la galería –aunque le queda *magua, créalo usted*–, la caracterización es más exacta. Con él entramos también en términos marineros, en un fluir casi ininterrumpido que nos confirma su anterior profesión:

Mal peje había resultado eso de los gases [...] y después, a correr como una fula hacia la boca de la galería. Manuel [...] era un peje de mucho cuidado, no iba a la carnada con la boca bien abierta y derecho, como es de ley, sino que amagaba y se volvía a ir, echando mordisquillos disimulados [...]. Buenos muchachos Juan y Florentín, pescado fino, sí señor... Tenía que llevarlos a La Punta, a lo mejor el padre les prestaba la barca; entonces podrían llegar hasta «Las Salvajes», para comer «viejas» con papas. Eso, si el mar estaba de bonanza, porque con un poco viradillo que estuviera no se podía ir más allá de los abrigos. Manuel es un buen peje verde, por eso le va tan bien. En la tierra pasan estas cosas, la mar es más honrada, con ella no valen trucos. A los pejes verdes los tira a los charcos costeros para que coman las porquerías que llegan de la tierra; y las honduras las deja para los peces nobles. La mar sí que es buena. Para oírla siempre se había traído un caracol de la Punta. Todavía,

si se le pasaba la lengua daba gusto salado. Con esta maña se sufre menos la magua. Son cosas de chifleta, pero cuando se montaba en la carretilla y se deslizaba por la pendiente, cerraba los ojos y se imaginaba que iba en su barca por la mar.

Pág. 57.

Frente a **los personajes individualizados** aparecen otros cuyos nombres se desconocen porque sólo actúan como **colectividad**. Son personajes como las prostitutas, una de las cuales es conocida como «*la del traje verde*», aunque después sabremos que se llama Amalia. Pero da igual: ella forma parte de un decorado, de una concreta situación, el prostíbulo –recuerda a los que aparecen en *Ulises* (Joyce) y *Tiempo de silencio*–, microcosmos en el que se encuentra la evasión a través del alcohol y del sexo. Y en medio de esa colectividad es posible volver a las individualidades, a la caracterización y conocimiento de un personaje concreto, como es el caso de Marcos. Porque cuando se encuentran en el prostíbulo varios personajes, el narrador se detiene hábilmente en él, en el tonto: éste se enamora de una *señorita* [que] *me sacó a bailar* y por varias razones se le saltan las lágrimas.

Guad, en conclusión, es una de las mejores novelas de la literatura insular y, sin duda, una novela que trasciende literariamente el espacio de las islas. Valga, como síntesis, los comentarios finales de la lección del profesor **Salvador Caja** sobre «Una novela en Canarias», impartida en la Universidad de La Laguna en uno de los Cursos de Estudios canarios (diciembre de 1971):

Con Alfonso García-Ramos, a escala insular, ha empezado a ocurrir algo de eso [se refiere a que su nombre aparece en medio de otros, en un listado de muchos narradores]. Desde hablar del boom de la novela canaria, mezclando incluso a Guad con novelas inéditas, como si el feo anglicismo onomatopéyico significara otra cosa literariamente que un bien montado tinglado editorial, hasta revolverla con el ciento y la madre, es decir, con cuanta novela se haya escrito en Canarias para bien o para mal, agrupándola sin discriminación, camuflándola en el rebaño [...] Es una novela excelente. Una novela en Canarias, y una novela en cualquier lugar donde se hable español. Con una frase coloquial [...] quiero decirles que, hoy por hoy, en el panorama actual de las letras canarias, a Alfonso García-Ramos hay que echarle de comer aparte.

OTROS TEXTOS

TEXTO 1

Estalló la ira como el reguero del viento extiende sus brazos de arena, porque *Las Palmas está infestada de esos centros en que se rinde culto al espiritismo, a la nigromancia, a la cartomancia, a todo ese engaño explotado por desaprensivos que en tan ilícitos manejos encuentran la fuente de sus ingresos*, como escribe *La Provincia*, pues ocurre que los verdaderos culpables del abyecto crimen son los inductores, los explotadores de las ciencias débiles y de temperamento enfermo, que llegaron a destruir la buena convivencia y la honorabilidad de esta familia ejemplar, compendio de la buena sociedad de la isla, y es que todos nos sentimos cohibidos ante la magnitud del drama y recelosos de que la impunidad de los asesinos traiga como secuela otros casos parecidos, repettán los diarios de la tarde, y *La Crónica* replicó que es preciso mantener calma al juzgar el hecho, ya que es obra de seres en plena inconsciencia, influenciados por supuestas creencias que no tienen nada que ver con cuerpo alguno de doctrina científica, pero el papel de los verdaderos cristianos es perdonar y sentir compasión antes que deseos de revancha, pues el tema fue adquiriendo dimensiones peligrosas a raíz de las proclamas de la prensa, que inciden en la desgracia de estos pueblos del Sur, carentes de instrucción y presa de credos que sólo se desarrollan en la ignorancia y en la pobreza; serenidad y misericordia hacia esas gentes contagiadas por una diabólica epidemia que conturba sus almas; una plaga de espiritistas, de individuos que curan todos los males, de adivinatoras que todo lo ven y lo descubren para sacar dinero a los ilusos y perturbar a sus cerebros débiles.

León Barreto, Luis: *Las espiritistas de Telde*. Pp. 130-131.

ACTIVIDADES

1. Estudia, con tu profesor de Historia del Arte, la pintura negra de Goya, la llamada «bajada a los infiernos» o «el mundo de pesadillas», e intenta imaginar lo que León Barreto pretende transmitir: un suceso de espiritismo que, probablemente, pueda permitir una reflexión sobre la subcultura en Canarias. Discute con tus compañeros acerca de este mundo escondido, aparentemente limitado, pero en el que están inmersos sectores sociales.

2. *Espiritismo, nigromancia, cartomancia*, son términos que no forman parte de nuestro vocabulario coloquial. ¿Conoces sus significados? Trasládalos a la clase de Filosofía o, incluso, a la de Historia. Discute con tus compañeros sobre su presencia en la sociedad, fundamentalmente en sectores poco cultos. ¿Cuáles crees que son las razones de su persistencia a través de los siglos? Al respecto, en la clase de

Lengua Castellana y Literatura –y más concretamente al tratar o leer *La Celestina*– podrás encontrar textos que te ayuden en el trabajo. Nos referimos, por ejemplo, al acto primero, cuando Pármeno habla de los seis oficios que desarrolló la vieja, siendo él su sirviente; o también al final del tercero, cuando Celestina conjura a Plutón, señor de la profundidad infernal. ¿Brujería, magia? Consulta el diccionario: sus significados pueden no ser los mismos. Te puede servir de ayuda, también, una obra de José Antonio **Maravall**, *El mundo social de La Celestina*, Gredos, 1972, en su apartado «Fortuna y magia».

3. Para el autor –al menos aparentemente– a mayor subdesarrollo cultural, más participación en ese mundo de los espíritus. Cuando habla del Sur, habitado por gentes sin instrucción, ¿a quiénes se refiere? ¿Quiénes forman esos pueblos? Discute con tus compañeros el tema de las migraciones hacia zonas de cultivo, fundamentalmente al sur, que suele ser también zona turística.

4. Como persona casi totalmente formada en los valores de la razón, ¿crees justificable la existencia del mundo de los espiritistas? Explica tu respuesta.

5. Hoy, en ciertos programas de televisiones locales, se dedica bastante tiempo al mundo de las cartas, de las supuestas adivinanzas del futuro. ¿Tiene eso valor científico o, por el contrario, es sólo una forma de abusar de la ignorancia de sus participantes? Redacten –entre los miembros del grupo– un manifiesto dirigido a la sociedad para ponerla «sobreaviso» ante el carácter acientífico de tales programas televisivos.

6. A lo largo del texto se nombra a dos periódicos. Discutan en el aula la supuesta influencia que puedan tener en la sociedad. ¿Es cierto aquello de que la Prensa es el cuarto poder? Si tienen posibilidades, vean la película realizada sobre el espionaje de un partido político otro en EE. UU., el llamado «escándalo Watergate». ¿Conocen investigaciones realizadas, recientemente, por algún periódico español sobre supuestos beneficios económicos obtenidos por algún partido político? Contrástenlas. ¿Se edita o editó alguno en sus islas? Vayan a la hemeroteca, o pregunten a quienes puedan informarles.

TEXTO 2

Abuela paz

Salta el sol de un lado a otro de un objeto a otro fulge se enciende rebrilla en los trozos de metal y vidrios de la huerta dispara luz en los pocos cristales que aún quedan en las ventanas de la gran casa y la luz cae en el mar allí enfrente y más lejos derritiéndose por las barrancas de la otra isla y no sabe qué hacer y anda como loco el sol en el espacio de un lado para otro quemando encandilante ardido él mismo incinerado el tiempo

fuera mientras dentro de mi cabeza restan verdes hierbas aguas sombras deliciosos frutos volviendo sesenta años atrás con las rosas del jardín las camelias y el columpio colgado en el granado grande de las hermosas granadas que me refrescaban y las papayas y zapotes y aguacates y además la huerta con plátanos y cabras y tomates y conejos y palomas todas blancas como a mi padre le gustaban y a mí todas blancas manía como oler el sol que olía a jazmín o madreSelva y no a chamusquina como ahora ceniza ya de todo aquello por culpa dicen de mi abuela paz de su carácter caprichoso y como de mandarín que se le notaba no más que presentarse ante ella y observar sus ojos grandes y salientes la prominencia del mentón y una especie de bocio tembloroso cuando se irritaba que era casi siempre unas veces con mi padre y otras conmigo los únicos parientes que le quedaban en casa y a sus órdenes y sin contrariarla porque no le subiera la sangre a la cabeza que podría darle un patatús a la señora y adiós los otros entonces la fregatriz y recadera georgina los sábados libre fermentando en su caletre el resistero de quince botellas de cerveza mostrando su cabeza rapada sus manos garfiosas envueltas en harapos de lampote y a lomo de escoba para asustarme ¡jujú niño que te come la bruja! y abur también al aljibero camándula cuidador de rosas y hortalizas cochero entrenador de gatos cazadores...

Arozarena, Rafael: De *Caravane*, págs. 170-171.

ACTIVIDADES

1. Como ves, el texto es un continuo fluir de ideas que se entremezclan y, por tanto, el autor deja que el discurso se alargue, se entrecruce, se diluya a veces, por lo que no usa los puntos al final de las frases. Con ayuda de tus compañeros, y como una actividad de organización de los mensajes, te proponemos la ordenada estructuración del texto según unos esquemas más tradicionales. No está desorganizado ni mal construido, pero, sin duda, la comprensión puede resultar difícil.
2. ¿Estamos ante un texto producto de la imaginación, de la fantasía, o es todo un recuerdo de la infancia del autor? Razona la respuesta. Si Arozarena, o tú, o ustedes, hubieran nacido en una ciudad, ¿cuáles serían sus recuerdos del lugar de los juegos infantiles? Intenten dramatizar cualquier recuerdo de la infancia: monólogos interiores, como los estudiados a lo largo del tema, pueden servir como elemento técnico. Escribanlos, memorícenlos. Y, después, salgan al escenario. A veces necesitamos convertirnos en protagonistas. O si no, más fácil: improvisen y cuenten sus diez primeros años de vida a través de la dramatización.
3. Dice Arozarena que *el sol huele a jazmín o madreSelva*. Como ves, se trata de una figura, de una imagen que usa para embellecer el texto. ¿Serías capaz de hacer una relación de diez plantas olorosas, construyendo con cada una de ellas una estructura sintáctica parecida a la del ejemplo? Consulta con tus compañeros de Biología. Ellos ponen los nombres, tú la fantasía.

4. La descripción que hace sobre la abuela define ciertas características físicas y de comportamiento. ¿Serías capaz de describir a algún personaje que te haya llamado la atención a lo largo de tu vida? Deja que las ideas fluyan con naturalidad, sin frenos, sin esquemas preconcebidos.

5. Localiza los términos que te pueden crear mayor dificultad en la comprensión del texto. Nos referimos a «aljibero», «camándula», etc. Si ya el texto es complicado en su estructura, ¿por qué añadirá más dificultades? Razona la respuesta.

TEXTO 3

—No me extraña nada que estas cosas ocurran en Salbago —dijo el escultor al enterarse del atropello—. Tengo el derecho moral a quejarme a gritos, porque no es la primera vez que esto le pasa a una obra de arte. Yo mismo he podido ver el estado de salada putrefacción en el que se encuentra la estatua de don Benito Pérez Galdós, cumbre escultórica de mi colega Victorio Macho. Han permitido que el salitre acabe carcomiéndosela como si fuera la lepra —denunció en latín clásico, hablando en versos elegíacos y yámbicos, y adoptando el aire de los artistas pasados por la experiencia de los largos años del surrealismo parisino. Después zanjó definitivamente el desagradable asunto, negándose a restablecer una réplica de la cabeza de la escultura de piedra. «Ni siquiera Pablo Picasso asumiría semejante vulgaridad», declaró usando a la perfección los casos de la declinación latina y las palabras exactas. De modo que allí, en Agaete, continuaría don Francisco de Rejón perfectamente vestido de piedra roja, con su leontina de oro cincelada en relieve sobre el chalequillo, sus piernas cruzadas con exquisita elegancia de patriarca, pero sin la cabeza de estilo romano que desapareció para siempre bajo la silenciosa tierra de la isla.

—Es cosa de maricones y comunistas— acusó don José de Rejón en el momento de presentar la denuncia en el juzgado de guardia.

—Siempre fue un hombre sin cabeza, sobre todo para las faldas —comentó la opinión pública en cosa de horas.

Armas Marcelo, J. J.: *El árbol...* Págs. 109-110.

ACTIVIDADES

1. *Salbago* es una isla imaginaria, producto de la fantasía del narrador. Sin embargo, ciertas informaciones nos permiten localizarla. Así, aparece Agaete, puerto de unión entre Tenerife y Gran Canaria. Con el mapa de Canarias a la vista, organiza desde tu isla un viaje también imaginario a otra. Hazlo por barco y señala la ruta a seguir y lo que esperas encontrar en la isla visitada. ¿Cómo organizarías la vuelta?

Recaba información en las oficinas portuarias o en agencias de viaje. Escribe a los Cabildos: sus oficinas de Turismo te ayudarán.

2. Se queja el escultor del abandono que sufren las obras de arte en la isla. Te proponemos un recorrido artístico por las tuyas. Empecemos:

– ¿Sabrías señalar en el mapa cinco puntos de importancia artística de la isla en que resides? ¿Y dos en otra isla?

– Cuando se habla de los bellos **balcones-galerías** tallados en tea y cuajados de celosías encristaladas que se encuentran en la Avenida Marítima, ¿dónde se localizan? ¿Y la **Torre del Conde**, fortaleza del siglo XV? **El Castillo de San Gabriel** fue construido en el último tercio del siglo XVI: ¿en qué isla? En el siglo XVIII se construyó el **Palacio de Nava**, de fachada neoclásica con detalles barrocos: ¿dónde se encuentra? Hacia el 1500, comenzó a construirse la **Catedral de Santa Ana, en el Barrio de Vegueta**. ¿Sabes en qué isla se encuentra? Jean de Béthencourt, en los primeros años el siglo XV, fundó la hoy llamada **villa de Betancuria**, núcleo histórico-artístico: localízala. **Inscripciones** de tipo ideográfico o simbólico, a manera de jeroglíficos, y las de tipo alfabético, se localizan en una isla canaria: ¿sabes en cuál? Recaba de tus profesores la pertinente ayuda bibliográfica.

3. El personaje de Armas Marcelo habla de «*el surrealismo parisino*». En Canarias tuvo un extraordinario éxito, concretamente en Tenerife. Si vas a la unidad correspondiente, sabrás que el pintor **Óscar Domínguez** fue su introductor en esa isla. Habla con el profesor de Historia del Arte: a través de él conocerás su pintura.

4. Estudia y analiza los términos de la cultura clásica que aparecen en el texto. Consulta con profesores de Latín y Griego. Pero, ¿sólo son válidos para esas materias? Infórmate con el profesor de Literatura: tal vez poetas de este siglo usaron también versos elegíacos y yámbicos.

TEXTO 4

Y cuando crecía sobre su persona la rechifla de los anticlericales y, también, las denuncias al Obispado de algunos fieles, llegó el 18 de julio.

Nadie podía dudarlo, las hogueras estaban encendidas, las llamas ardían bajo la letra impresa de la proclama, en las notas alegres de los himnos que difundían las emisoras, pero sobre todo en los ojos. Miraban de otra manera. Pupilas insomnes con visajes de fiera acorralada que no encuentra refugio. Más miedo daban las otras, animadas por un viento exterminador. Se cerraron las puertas. El silencio salía solo por las calles. Por las noches, sombras que iban de casa en casa. Voces agrías y la-

mentos de mujeres. El campesino vestido de soldadito. «El día que yo me muera, si estoy lejos de mi Patria...». Marcando el paso, serios, emocionados, las filas de soldados que embarcaban para el frente. La bandera bicolor, con las franjas nuevas y detonantes «como el vino de Jerez y el vinillo de La Rioja», desplegada al viento. La música, los himnos, las canciones. Marcha Real para la Santísima Patrona enlutada bajo las ondas de plata. También ella quería despedir a los soldados, llorar con las mujeres que los veían partir, esperar angustiada su regreso.

«Sólo quiero que me cubran con la bandera de España...». Las primeras listas de muertos. Luto en la comarca. Paños negros en el túmulo de la iglesia mientras el órgano llora por las mujeres a las que se les han secado las lágrimas. Locura de campanas, cuando los ejércitos nacionales ocupaban una población. Caminos que recorrer, casas por visitar, aquéllas donde el hueco del caído parece aún lleno de su doliente presencia. Había también otros ausentes, pero ¡silencio! El dedo sobre los labios, los oídos sordos. Más miedo entre sus parientes y amigos. «Se fue», «se lo llevaron», «era un...», «yo no sé nada». Muchos hogares con la muerte entre sus paredes. En unos se podía llorarla. En otros, ni ese consuelo.

Guad. Págs. 33-34.

ACTIVIDADES

1. Observa cómo en las líneas cinco y seis el narrador utiliza la animalización para referirse a un comportamiento humano en un momento determinado (el 18 de julio). ¿Sabes a qué año se refiere? Investiga con tus compañeros en la clase de Historia la importancia de esa fecha en los últimos años de la historia española. Como fuente de información te recomendamos el trabajo de **Lobo Cabrera y otros** (pág. 437 y ss.), apartado 68 de «Los siglos XIX y XX», para su aplicación a Canarias.
2. El lenguaje simbólico que se maneja en el texto es significativo. Localiza algunos términos (*hogueras...*) y, tras discutir sus significados en la clase de Lengua Castellana y Literatura, valora la importancia que tiene aquí. ¿Recuerdas alguna etapa de la literatura canaria en la que los poetas se vieron obligados a usarlo? Compara y relaciona, analizando el lenguaje patriótico que también se localiza en el texto.
3. A partir de la línea dieciséis, las construcciones sintácticas son más cortas y también más directas. Analiza las razones de su uso. Compáralas con otras de la misma obra (por ejemplo, con alguna descripción del paisaje).
4. Dividan la clase en tres grupos. Discútase, sin violencias verbales, sobre las guerras civiles. Pueden servir como punto de partida aquellos versos de Antonio Machado:

*Españolito que vienes / al mundo te guarde Dios,
que una de las dos Españas / ha de helarte el corazón.*

– Un primer grupo presentará, en un máximo de veinte minutos, una panorámica general sobre las consecuencias de la guerra civil española. Otro, el segundo, intentará justificarla desde los puntos de vista de los dos bandos contendientes. Y el tercero, con más serenidad y perspectiva, llegará a las conclusiones que se estimen oportunas. Después, una reflexión: ¿valen las guerras para algo? ¿Pueden justificarse en algún momento? Recaba información en las hemerotecas. Europa, el viejo continente, sufrió a mediados de la década de los noventa las consecuencias de los odios de una guerra civil; traslada, pues, la discusión a la antigua Yugoslavia.

METODOLOGÍA Y EVALUACIÓN

En el apartado de objetivos generales del currículo de Literatura Canaria se concreta que la enseñanza de esta asignatura en el Bachillerato contribuirá a desarrollar específicas capacidades (conocer los distintos períodos, relacionarla con otras manifestaciones literarias, analizar textos, comunicar sentimientos, ideas, etc.). Sin duda, planteamientos que hemos de tener en cuenta cuando estemos en el aula, porque una enseñanza de la literatura –a veces preferimos llamarla «sensibilización hacia la literatura»– no puede limitarse a un planteamiento puramente teórico, aunque, por otra parte, tampoco es realizable sin más: la práctica –el comentario de texto, por ejemplo– y la teoría pueden conjugarse perfectamente.

Las relaciones con otras manifestaciones, con el conocimiento o estudio del medio, con la historia social y cultural de Canarias, no nos deben hacer caer en la gran limitación que supondría estudiarla como un fenómeno aislado, al margen del hecho universal o, al menos, de otros hechos manifestados en zonas con innegables confluencias culturales.

En lo que a los contenidos se refiere, el tercer apartado del núcleo temático 6 del currículo, «El siglo XX», reza «De 1939 a nuestros días. [...] La narrativa antes y después de Fetasa». Amplísimo campo de trabajo, pues, ya que si partimos desde la aparición de los fetasianos hasta nuestros días, cuarenta y cinco años de narrativa en Canarias serían el objeto del estudio. Cuatro décadas y media es un tiempo bastante amplio en el que, por razones obvias, algunos escritores no contaron con infraestructura editorial, otros actuaron aisladamente, e incluso muchas obras escritas resultan hoy de muy difícil localización. Y si lo que se pretende es que el alumno tome contacto con la narrativa canaria del siglo XX –la narrativa es lectura– la limitación a que nos vemos obligados es aún mayor: de nada sirve un listado de autores, fechas y obras, si estas últimas no se pueden localizar ni tan siquiera en bibliotecas, como así nos ha pasado en algún momento. Hay por suerte para todos, una mayor presencia de textos narrativos a partir de los últi-

mos años: editoriales privadas y colecciones subvencionadas nos han permitido un acceso más cómodo a la lectura de la obra en sí misma o a brillantes estudios, en muchos casos, que prologan las publicaciones. Ediciones, por tanto, que hemos de agradecer por la preocupación mostrada hacia nuestros escritores: las publicaciones significan un importante quehacer dentro de la narrativa del siglo XX y a ellas hemos de acudir cuando de lecturas o valoraciones se trate.

Y esta aproximación que hemos pretendido nos permitirá entrar no sólo en los contenidos sino en las conexiones con otras materias del Bachillerato. Pretendemos que a través de la reflexión, de la confrontación intelectual, de la discusión en el aula, el alumno pueda acceder a fuentes del conocimiento con más facilidad.

Los criterios expuestos en el trabajo de la poesía social siguen siendo absolutamente válidos –por supuesto, con las pertinentes diferencias, puesto que se trata de otro género literario– para el que ahora nos ocupa. Cómo bien señalamos en su momento, las **bibliotecas y hemerotecas** son los lugares en los que se guarda la información precisa y necesaria para establecer las relaciones, las concomitancias, los posibles nexos de unión con otras áreas de estudio. La obra literaria, como tal, no es un elemento independiente y autónomo sino que es casi siempre producto de un contexto determinado. La lectura completa de la obra narrativa nos permitirá establecer las relaciones necesarias y localizables, si pretendemos darle al alumno una idea global del hecho cultural.

Volviendo a nuestras intenciones, los alumnos han de ser capaces de apreciar las relaciones existentes entre los momentos de la literatura canaria y los de otras literaturas, como así nos pareció que debía ser en el caso de *Guad*, de *Crónica de la nada...*, etc.

Interpretar el **contenido** de un texto narrativo es, sin duda, tarea fundamental en esta función del proceso de enseñanza-aprendizaje. El estudio de los **elementos técnicos** –en el que insistimos cuando se analizan las nuevas técnicas narrativas y su presencia en los narradores canarios– nos parece también fundamental. El texto, por tanto, y su comentario, serán nuestro punto de partida. Creemos que **es necesario despertar en los alumnos la sensibilización precisa para la degustación de la obra literaria**. Pero esto debe ir acompañado, también, de fundamentación teórica.

Respecto a la evaluación, hacemos extensivo a la narrativa lo ya expuesto en la poesía social. Incidir en ello sería repetitivo.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones

- ALEMANY, Luis: *Los puercos de Circe*. Prólogo de Antonio Alonso. BBC, núm. 51. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1989.
- ARMAS MARCELO, J. J.: *El árbol del bien y del mal*. Prólogo de Ángel Sánchez. BBC, núm. 48, 1989.
- ARZARENA, Rafael: *Mararía*. Prólogo de Manuel Torres Stinga. Ed. Interinsular Canaria, 1983.
- ARZARENA, Rafael: *Caravane*. Prólogo de Juan J. Delgado. BBC, núm. 45, 1991.
- CRUZ RUIZ, Juan: *Crónica de la nada hecha pedazos*. Prólogo de Domingo Pérez Minik. BBC, núm. 50, 1988.
- GARCÍA-RAMOS, Alfonso: *Guad*. Prólogo de Gregorio Salvador Caja. BBC, núm. 46, 1989.
- LEÓN BARRETO, Luis: *Las espiritistas de Telde*. Prólogo de Yolanda Arencibia. Ed. Interinsular Canaria, 1986.
- OMAR, Alberto: *La canción del morrocoyo*. Inventarios Provisionales, Las Palmas de Gran Canaria, 1973.
- RAMÍREZ, Víctor: *Cada cual arrastra su sombra*. Prólogo de Ángel Sánchez. BBC, núm. 53, 1988.
- VEGA, Isaac de: *Fetasa*. Prólogo de J. Rodríguez Padrón. Ed. Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1984.

Estudios

- ALEMANY, Luis: «La narrativa canaria de posguerra». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 303. Madrid, 1975. (Primera aproximación, con rigor, al tema.)
- ATENEODELALAGUNA: *II Encuentro de narrativa canaria (Narradores Canarios hasta el fin de siglo)*. Edición copatrocinada por la Delegación de Cultura y Patrimonio Histórico Artístico del Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna y CajaMadrid, 1996.
- AYUNTAMIENTO DE LA LAGUNA-ATENEODELALAGUNA: *Encuentro de narrativa canaria*. Ed. de María del Carmen Martínez y otros, 1985.
- DELGADO, Juan J. y otros: *Fetasianos*. Editor N. Palenzuela Borges. Col. LC / Materiales de Cultura Canaria 3/4, Santa Cruz de Tenerife, 1982.

DORESTE, Ventura: *Ensayos Insulares*. Ed. Nuestro Arte. Santa Cruz de Tenerife, 1977. (Ordenado, serio y muy interesante análisis del supuesto boom en Canarias.)

FRANQUELO, Rafael: *Aislada Órbita*. Inventarios Provisionales, Las Palmas de Gran Canaria, 1973.

GARCÍA RAMOS, Juan Manuel: *Ensayos del Nuevo Mundo*. Ed. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993.

LOBO CABRERA y otros: *Textos para la historia de Canarias*. Ed. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994.

MARTÍNEZ CACHERO, J. M.²: *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*. Ed. Castalia, Madrid, 1979.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge: *La nueva narrativa canaria*. Col. «Guagua», núm. 43. Las Palmas de Gran Canaria, 1982. (Manual imprescindible para una primera aproximación al tema.)

Id.: *Una aproximación a la nueva narrativa canaria*. Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1985. (Sin duda, el más amplio trabajo de investigación sobre la narrativa canaria del siglo XX.)

SALVADOR, Gregorio: *Cuatro conferencias de tema canario*. Ed. del Cabildo Insular de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1977. (Riguroso análisis de *Guad*. Estudio, por ejemplo, del uso de las personas gramaticales en la novela.)

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: «Arte y Cultura (siglos XIX y XX)». En *Historia de Canarias*. Ed. Antonio de Béthencourt Massieu. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

**MATERIAL EDITADO
POR LA DIRECCIÓN GENERAL DE ORDENACIÓN
E INNOVACIÓN EDUCATIVA**

1.- MATERIALES CURRICULARES INNOVA. Carpeta: Compensemos las desigualdades, coeduquemos en la diversidad

- Cuadernos para la Coeducación

- 1.- *Sensibilización en los Centros Educativos*
- 2.- *Etapas Infantil y Primaria*
- 3.- *Ciencias de la Naturaleza. Etapa Secundaria*
- 4.- *Educación Física. Etapa Secundaria*
- 5.- *Matemáticas. Etapa Secundaria*
- 6.- *Ciencias Sociales, Geografía e Historia. Etapa Secundaria*
- 7.- *Lengua y Literatura. Etapa Secundaria*
- 8.- *Lenguas Extranjeras. Etapa Secundaria*
- 9.- *Música-Educación Plástica y Visual. Etapa Secundaria*
- 10.- *Tecnología. Etapa Secundaria*
- 11.- *Cultura Clásica. Etapa Secundaria*

2.- MATERIALES CURRICULARES INNOVA. CUADERNOS PARA LA SALUD

- Cuadernos para la Salud 1
Seguridad, Prevención de Accidentes y Primeros Auxilios. Primaria

3.- MATERIALES CURRICULARES INNOVA. LIBRETAS CANARIAS

- Libretas Canarias 1
La realidad canaria: sugerencias didácticas
- Libretas Canarias 2
Historia y cultura de Anaga. Cuadernos de campo
- Libretas Canarias 3
Las Celosías: una Geometría alcanzable

- Libretas Canarias 4
Guía Didáctica de los Museos y Centros de Arte en Canarias
- Libretas Canarias 5
Canarias y el Mundo Clásico
- Libretas Canarias 6
Itinerario de Icod de los Vinos
- Libretas Canarias 7
Juegos y juguetes de nuestros mayores (cuaderno y casete)

4.- MATERIALES CURRICULARES INNOVA (Carpetas)

- Ciencias de la Naturaleza. Secundaria:
La célula. Diferentes perspectivas
Cuaderno: *Composición y organización celular. Primeras nociones*
Cuaderno: *Origen de la vida. Niveles de organización*
Cuaderno: *Los glúcidos*
- Ciencias de la Naturaleza. Secundaria:
La diversidad en la Naturaleza
Cuaderno: *Introducción al medio natural*
Cuaderno: *El biotopo*
Cuaderno: *La biocenosis*
- Ciencias de la Naturaleza. Secundaria:
Cambios en la litosfera
Cuaderno: *Cambios bruscos: volcanes y terremotos*
Cuaderno: *Cambios lentos: tectónica de placas*
- Ciencias de la Naturaleza. Secundaria:
Interacciones en la Naturaleza
Cuaderno: *Relieves*
Cuaderno: *Suelos*
Cuaderno: *Adaptaciones*
- Ciencias de la Naturaleza Secundaria:
Entre 36'5°C y 37°C
Cuaderno: *CC. NN. Primer Ciclo de la ESO*
Cuaderno: *Física y Química. Cuarto curso de la ESO*

- Tecnología en la Enseñanza SecundariaCuaderno: *Estructuras*Cuaderno: *Construcción de un detector de humedad***- Lenguas Extranjeras. Secundaria**Cuaderno: *What's Behind Publicity?*Cuaderno: *Vivir mejor. A Better life. Vivre Mieux***- Música. Secundaria**Cuaderno: *La Primavera a través de la música*Cuaderno: *Cantar y escuchar, una forma de disfrutar***5.- MATERIALES CURRICULARES INNOVA****- Lengua Castellana y Literatura. ESO***El Cuento. Contar un cuento. Escribir un cuento***- Matemáticas. ESO***Hacia la Probabilidad***- Música. ESO***Orientaciones didácticas y Guía de Recursos del Área de Música***- Plástica y Visual. ESO***Orientaciones Didácticas y Guía de Recursos del Área de Plástica y Visual***- Etapa Infantil***Investigación en el Medio. Una experiencia de aula***- Matemáticas. Primaria***Iniciación en las medidas de longitud. ¡Vamos a medir!***- Lengua Castellana y Literatura. ESO***Potenciación de la lengua oral***6.- CURRÍCULO DE BACHILLERATO***- Materias Específicas de la Modalidad de Humanidades y Ciencias Sociales**- Materias Específicas de la Modalidad de Tecnología**- Materias Específicas de la Modalidad de CC. NN. y de la Salud*

- *Materias Específicas de la Modalidad de Artes*
- *Materias Comunes del Bachillerato*
- *Materias Optativas*

7.- MATERIALES CURRICULARES

- *La Evaluación de los Diseños en Canarias*
- *Fundamento de los Diseños en Canarias*
- *Orientaciones para la Elaboración de la Secuencia del Currículo de Primaria*
- *Guía para la Diversificación Curricular (ESO)*

8.- GUÍA DE RECURSOS DE EDUCACIÓN INFANTIL

9.- GUÍAS DE RECURSOS DE EDUCACIÓN PRIMARIA

TOMO I: *Conocimiento del Medio*
Matemáticas

TOMO II: *Educación Física*
Lenguas Extranjeras: Inglés

TOMO III: *Educación Artística: Música, Plástica y Dramatización*

TOMO IV: *Lengua Castellana y Literatura*

10.- GUÍAS DE RECURSOS DE EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA

- *Ciencias de la Naturaleza*
- *Ciencias Sociales, Geografía e Historia*
- *Cultura Clásica*
- *Educación Física*
- *Lenguas Extranjeras: Inglés*

- *Lengua Castellana y Literatura*
- *Matemáticas*

11.- CURRÍCULO DE LA EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA

12.- CURRÍCULO DE OPTATIVAS DE EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA

13.- ORGANIZACIÓN DEL CURRÍCULO: SECUENCIA Y ESTRUCTURA. EJEMPLIFICACIONES. ESO

- *Ciencias de la Naturaleza*
- *Ciencias Sociales, Geografía e Historia*
- *Educación Física*
- *Lenguas Extranjeras*
- *Lengua Castellana y Literatura*
- *Matemáticas*
- *Música*
- *Plástica y Visual*
- *Tecnología*

14.- DESARROLLO NORMATIVO DE LA LOGSE EN CANARIAS

15.- DISEÑOS CURRICULARES

- **Educación Infantil**
- **Educación Primaria**
 - *Introducción a la Etapa*
 - *Educación Primaria I*
Áreas: Conocimiento del medio natural, social y cultural. Lengua Castellana y Literatura. Matemáticas
 - *Educación Primaria II*
Áreas: Lenguas Extranjeras. Educación Física

- Educación Secundaria Obligatoria

- *Introducción a la Etapa*
- *Educación Física*
- *Tecnología*
- *Ciencias Sociales, Geografía e Historia*
- *Ciencias de la Naturaleza*
- *Cultura Clásica*
- *Lenguas Extranjeras*
- *Matemáticas*
- *Lengua Castellana y Literatura*

- Bachillerato

- *Introducción a la Etapa*
- *Matemáticas I y II (Modalidad CC, NN, y de la Salud)*
- *Filosofía*
- *Biología Celular*
- *Lengua Castellana y Literatura*
- *Lenguas Extranjeras*
- *Historia de España*
- *Biología y Geología*

16.- FAMILIA PROFESIONAL DE HOSTELERÍA Y TURISMO

- Título: *Cocina. Grado Medio*
- Título: *Pastelería y Panadería. Grado Medio*

- Título: *Servicios de Restaurante y Bar. Grado Medio*
- Título: *Restauración. Grado Superior*
- Título: *Alojamiento. Grado Superior*
- Título: *Agencias de Viajes. Grado Superior*
- Título: *Información y comercialización turísticas. Grado Superior*

17.- BACHILLERATO

- *El Bachillerato de la LOGSE en Canarias*
- *El Bachillerato de la LOGSE en Canarias. Guía Orientativa*

18.- Colección: CULTURA CANARIA (Desarrollo del Currículo de Bachillerato)

- *Literatura Canaria*

19.- CUADERNOS CANARIOS

- *Infancia y personalidad canaria. La psicología del niño canario*
- *La cerámica prehispánica canaria. El dibujo en la interpretación objetiva de la forma. (Área de Educación Plástica y Visual de la ESO. Diseño y experiencia de Unidad Didáctica)*

20.- CUADERNOS DE AULA

- Cuaderno de Aula n.º 1
Programa de animación a la lectura (PAL)
- Cuaderno de Aula n.º 2
Unidad Didáctica: Astronomía
- Cuaderno de Aula n.º 3
La Geología a través de la topografía del entorno
- Cuaderno de Aula n.º 4
Unidad Didáctica: El sexismo en la sociedad actual

- Cuaderno de Aula n.º 5
Tutoría y Evaluación en la Educación Secundaria
- Cuaderno de Aula n.º 6
Los aspectos medioambientales y la enseñanza de la Ciencia
- Cuaderno de Aula n.º 7
Desarrollo de la expresión y comprensión oral
- Cuaderno de Aula n.º 8
Medidor de ángulos horizontales y verticales en el área de Tecnología
- Cuaderno de Aula n.º 9
Proyecto interdisciplinar: Aula de la Naturaleza
- Cuaderno de Aula n.º 10
Atención: bip, bip... las gráficas hablan
- Cuaderno de Aula n.º 11
Lectura e interpretación de gráficas cartesianas y estadísticas

21.- CUADERNOS DIDÁCTICOS

- *Cómo trabajar con las ideas de los alumnos*
- *Proyectos Curriculares y Práctica Docente*
- *Unidades Didácticas e Investigación en el aula. Un modelo para el trabajo colaborativo entre profesores*

22.- MATERIALES DIDÁCTICOS

- *Educación para la Salud. Tabaquismo y Alcoholismo: un problema social.*
Edita: Secretaría de Estado de Educación, Secretaría General de Salud y la Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

23.- Colección ENCUENTROS

- *Historia de la Geometría Griega* (Actas del Seminario «Orotava». Historia de la Ciencia)
- *La ESO en Canarias. Primeras Jornadas de centros que anticiparon la LOGSE durante el curso 1992/93*

- *La Enseñanza Integrada de la Lengua Española y Literatura en el nuevo Sistema Educativo*. III Simposio de Actualización Científica y Pedagógica de la Lengua Española y Literatura

- *I Encuentro Internacional de Educación Afectivo-Sexual y Calidad de Vida*

- *De Arquímedes a Leibniz: tras los pasos del infinito matemático, teológico, físico y cosmológico*. Seminario «Orotava». Historia de la Ciencia

- *Jornadas de Innovación Educativa. Canarias 1994*

24.- CARPETAS DIDÁCTICAS DE EDUCACIÓN AFECTIVO-SEXUAL HARIMAGUADA

- *Educación Infantil (3-6 años)*

- *Educación Primaria (6-12 años)*

Educación Secundaria (12-18 años). Dos carpetas

25.- Colección Audiovisuales: CANARIAS CULTURA

- *La lucha canaria*

26.- Colección Audiovisuales: SALUD

- *Y tú... ¿Cómo lo ves?* (Coedición)

27.- MALETA INFORMATIVA: LA REFORMA EDUCATIVA EN CANARIAS

28.- HISTORIA DEL INSTITUTO DE CANARIAS (Coedición)

29.- LA FORMACIÓN DEL PROFESORADO EN CANARIAS

30.- MEMORIA DE ACTIVIDADES DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO CURSOS 1993/94-1994/95

31.- REVISTA «FORMACIÓN Y PROFESIONES EN CANARIAS». N.º 1. Junio 1995

32.- PLAN EDUCATIVO CANARIO PARA LA IGUALDAD DE OPORTUNIDADES DE AMBOS SEXOS

33.- LA IMPLANTACIÓN DE LA EDUCACIÓN PRIMARIA EN CANARIAS
Informe sobre el estado de opinión del Profesorado, la Inspección Educativa y los Asesores y Asesoras de CEP

34.- PROGRAMAS DE INNOVACIÓN EDUCATIVA. BOLETÍN INFORMATIVO 1

35.- GUÍA NORMATIVA DE LA EVALUACIÓN DE ALUMNOS EN CANARIAS. N.º 1. Biblioteca de la Inspección de Educación de Canarias

36.- LA FORMACIÓN PROFESIONAL ESPECÍFICA EN CANARIAS (Carpeta)

37.- REVISTA «FORMACIÓN Y PROFESIONES EN CANARIAS». N.º 2. Junio 1996



El presente libro, *Literatura Canaria*, desarrollo del currículo, inaugura una nueva colección, *Cultura Canaria*, dirigida en una primera instancia al Bachillerato. Se ha efectuado un recorrido por diversos momentos del currículo de la asignatura optativa denominada *Literatura Canaria*, a través de un proceso de selección de este currículo y mediante trabajos realizados por varios autores de diferentes niveles de la enseñanza, universitaria y no universitaria. Tales docentes han utilizado un bosquejo común y se han esforzado por sacar a la luz unos materiales con el ánimo de ayudar a sus reales destinatarios, alumnado y profesorado; materiales en los que se ha procurado conjugar una orientación o concepción cercana al nuevo sistema educativo —con la voluntad de satisfacer las exigencias de un momento y una línea, que pudieran resultar duraderos— y además servir para el siempre incierto «después».

Desglose de contenidos —en pos de un tratamiento superador de una relación de sesgo estrictamente conceptual—, información teórica, comentario y propuesta de textos, lecturas y actividades, pronunciamientos metodológicos y de evaluación, y repertorios y comentarios bibliográficos de obras, movimientos o tendencias literarios y de autores, conforman el esquema del libro, con la literatura canaria como protagonista.



GOBIERNO DE CANARIAS
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTES
DIRECCIÓN GENERAL DE ORDENACIÓN
E INNOVACIÓN EDUCATIVA