



ARCHIPIÉLAGO DE LAS LETRAS

JUAN MANUEL TRUJILLO, por MIGUEL PÉREZ ALVARADO

Juan Manuel Trujillo (1907-1976) fue uno de los principales animadores del movimiento vanguardista canario a través del impulso, junto a Ernesto Pestana Nóbrega y Agustín Espinosa, de la mítica revista *La Rosa de los Vientos* (1927-1928). A partir de 1931, sus habituales colaboraciones desde Madrid en *La Tarde* confirmaron su papel como uno de los principales intelectuales canarios del momento, destacando por sus agudas y sugestivas reflexiones reivindicando la existencia de una tradición cultural canaria.

Quién es

Juan Manuel Trujillo Torres (Santa Cruz de Tenerife, 1907-Las Palmas de Gran Canaria, 1976) nació en el seno de una familia de la burguesía santacrucera dedicada al comercio marítimo. Trujillo pasó su infancia y juventud en su ciudad natal, cursando estudios de Derecho en la Universidad de La Laguna, cuya licenciatura obtuvo en 1928, y participando activamente en la vida cultural tinerfeña, incluso durante la grave enfermedad que lo mantuvo “recluido” en el hogar familiar de la calle Ruiz de Padrón.

En 1931, con el objeto de preparar oposiciones, decidió trasladarse a Madrid. Allí fijó su residencia justo el año en que fue proclamada la II República y —coincidiendo su estancia en la capital prácticamente con aquel régimen político— allí transcurrió el periodo más fructífero de su vida. En el plano estrictamente biográfico debe destacarse que nuestro autor fue en esos años secretario particular del líder republicano federalista José Franchy Roca, cuando este dirigió el Ministerio de Industria y Comercio en 1933; que ese mismo año contrajo matrimonio con Dolores (*Lola*) de la Torre Champsaur, artista e intelectual de relevancia en el ámbito musical canario que pertenecía a una familia de la burguesía acomodada de Las Palmas, en varias de cuyas ramas (*los de la Torre, los Champsaur o los Millares*) figuran destacadísimas personalidades de la cultura insular; que en 1934 fue nombrado Delegado de Trabajo en Sevilla; y que ya a su regreso a Madrid, en 1935, consiguió plaza como funcionario adscrito al Ministerio de Industria.

Tras el alzamiento militar de 1936, formó parte de la redacción del *ABC* que, bajo la dirección de su paisano Elfidio Alonso, continuó editándose en Madrid al amparo del ideario republicano, trasladándose por su condición de funcionario con el Gobierno, primero a Valencia —donde en 1937 nació su hija Juana Sofía—, luego a Barcelona, para acabar retornando a Tenerife tras certificarse el fin de la guerra civil.

A pesar de contar con puntuales apoyos entre amigos del mundo cultural santacrucero afectos al régimen franquista, la vida de Juan Manuel Trujillo viene marcada a partir de entonces por las consecuencias nefastas de la represión, que se cernieron sobre él y su familia si no de manera abierta y pública, sí bajo el signo —de admonición silenciosa, pero evidente— de una represalia política: del lado creativo, llevó a nuestro escritor a dejar de escribir, resuelto según su testimonio personal a no hacerlo bajo las condiciones marcadas por una censura institucionalizada; del lado profesional, perdida la condición de empleado público, comenzó para él un periodo de



intensa precariedad laboral que lo llevó a trasladarse a Las Palmas (1941-1948) y luego a emigrar, primero con destino a Cuba (1948-1951) y después a Bilbao y Madrid (1951-1955), no siendo hasta 1955 cuando se instala definitivamente con su familia en Las Palmas de Gran Canaria. Los años que transcurrieron desde entonces, hasta su fallecimiento en 1976, se caracterizaron por la discreción y la ausencia de proyección pública.

De acuerdo con este trazado biográfico, se pueden distinguir en la vida de Juan Manuel Trujillo las siguientes fases de su quehacer creativo. Un primer periodo se centra en los años de formación intelectual y se desarrolla fundamentalmente en Santa Cruz de Tenerife hasta 1930. Durante esos años Trujillo fue actor principal de la renovación cultural canaria que hoy conocemos como el periodo vanguardista. Principal impulsor, junto a Agustín Espinosa y Ernesto Pestana, de la revista *La Rosa de los Vientos* (1927-1928), durante estos años comenzaron también a adquirir relevancia sus colaboraciones en diversos medios españoles y canarios (*La Gaceta Literaria*, *La Prensa* y *La Tarde*).

El segundo periodo coincide con los años de vigencia del régimen republicano español, ya que abarca desde 1931, cuando el escritor fija su residencia en Madrid, hasta su regreso a Tenerife en 1939. La *distancia madrileña* opera en él provocándole un proceso de ahondamiento: sin abandonar los núcleos estéticos del periodo anterior ni desatender la actualidad del Archipiélago, será entonces cuando sus reflexiones se orienten a pensar los fundamentos de la tradición literaria y cultural canaria. Durante este periodo fortalece sus relaciones con otros canarios en Madrid (especialmente Antonio Dorta y Juan Ismael, con quienes convive) y con otros escritores españoles del momento (como Pío Baroja o Gómez de la Serna, a cuya tertulia en el Café Pombo asiste), y es entonces cuando escribe la mayor parte de su obra y se consolida su personal estilo. También es entonces cuando, de forma coherente con las inquietudes antes señaladas, inicia el rescate y la divulgación de fragmentos de literatura canaria en la sección *Clásicos Canarios* de la que se encargaba para *La Tarde*.

El último periodo es el que coincide íntegramente con la dictadura franquista, entre 1939 y 1976, y el que tiene en Las Palmas de Gran Canaria su espacio principal de referencia. No sólo fue en esta ciudad donde pasó más tiempo residiendo, sino que en ella fue donde la personalidad de Trujillo pudo —a pesar del silencio en el que quedó prácticamente sumido como escritor— influir en un minoritario entorno cultural, ya fuera a través de las distintas iniciativas editoriales que impulsó, las tertulias que auspició en su entorno hogareño de la calle Salvador Cuyás o del apoyo que brindó a su esposa en los trabajos que Lola de la Torre emprendió para el rescate del archivo y la historia de la capilla de música de la catedral de Las Palmas.

Valor y significado de su obra

Sobre la obra escrita de Juan Manuel Trujillo aún queda casi todo por decir. Más citado que leído, las escasas —aunque dignas— excepciones que le han prestado atención vienen focalizando su mirada en torno a un periodo y un conjunto de textos bastante precisos: los que giran en torno a los primeros años del periodo vanguardista en las Islas (1927-1930). Desde ese punto de vista —y no sin razón—, Trujillo destacaría como intelectual y animador cultural en Santa Cruz de Tenerife, dado su papel central junto a Pestana Nóbrega y Agustín Espinosa en la botadura y —corta—



travesía de *La Rosa de los Vientos*; también por su activismo en varios debates públicos en la prensa canaria del momento (como la célebre polémica sostenida con Eduardo Westerdahl entre los conceptos *universalismo* y *cosmopolitismo*) y su ardiente defensa de algunos de los más jóvenes escritores del momento (Josefina de la Torre, Gutiérrez Albelo, Agustín Miranda Junco...). Pero si esta imagen suya no deja de ser cierta, creemos sin embargo que contribuye a desenfocar y soslayar la tarea que —decíamos— aún queda por hacer.

La desenfoca, en primer lugar, pues solo fija la atención en los primeros años de su carrera literaria. Y no hay que olvidar que la mayor —y mejor— parte de la obra de Trujillo no se desplegó en aquellos años, sino justo a partir del momento en que marcha a Madrid en 1931 y consolida desde allí su colaboración asidua con la prensa canaria. Al momento inicial de fervor vanguardista, sucede un periodo —no necesariamente antagónico— mucho más rico y cargado de matices, niveles e intereses que la etiqueta de animador cultural o promotor intelectual vanguardista no permite entender con la profundidad adecuada. Pero también queda desenfocada la aportación trujillana cuando se enfatiza de forma tan insistente su papel en la vanguardia canaria por la propia concepción —limitante— que de esta venimos fraguándonos a muchos niveles desde hace décadas. Como hemos tratado de justificar en otro lugar (*Fisonomía de Canarias*, 2018), cierto esquematismo historicista y evolucionista del periodo ha perjudicado la posibilidad de valorar la aportación de nuestro autor, pues si Trujillo parece estar en el centro del foco cuando la estela del creacionismo literario es la pauta que aun concede pedigrí cultural, su posterior indiferencia frente al surrealismo y su creciente preocupación tanto por la recuperación arqueológica de textos de la tradición canaria como por la reflexión acerca de los temas más clásicos del humanismo, lo alejan del interés de la mayor parte de las investigaciones sobre el periodo. Tal y como defendemos, eso no solo supone adelgazar injustamente la realidad vibrante y plural de los años treinta en Canarias, sino que, en el caso de Trujillo, provoca que caiga en sombra la parte de su obra que creemos reviste mayor interés intelectual.

Y aquí es cuando, además del desenfoque, conviene traer a colación el soslayo que a su obra se ha venido aplicando, y ello muy a pesar de que su famoso aserto (“Canarias se ignora y, lo que es peor, ignora que se ignora”) ha acabado por convertirse en muletilla más o menos habitual en corrillos culturales. Porque si la parte más interesante de la obra trujillana ha quedado fuera de foco, es indudable que ello nos impide —por mucha cita y reivindicación genérica que se le dedique— leer, pensar y entrar en sintonía o conflicto con las tensiones que habitan realmente el pensamiento de nuestro autor. No es este el espacio para profundizar en una tarea que, como decimos, está por hacer y que reclama, de entrada, la reedición de la obra reunida del autor (actualmente en preparación). Sí podemos, sin embargo, aventurar sucintamente tres elementos que marcan su aportación, con la intención de animar a recorrer todos sus rincones y no solo aquellos que desaguan en los cauces y estelas de *La Rosa de los Vientos*.

En primer lugar, en cuanto a sus medios expresivos, Trujillo levanta un estilo literario que no puede entenderse separado del marco periodístico en el que se desplegó. Su escritura es inconfundible: incisiva, concentrada, sugerente y combativa. Los temas se reiteran en el tiempo, pero, de un texto a otro, la mirada avezada detectará planteamientos complementarios y sutiles renovaciones del enfoque. Son pocos los artículos en los que decae nuestra expectación lectora,



sostenida gracias a una escritura a la vez fluida sin dejar de ser penetrante, clara sin renunciar a la arisquez, y cuyo ritmo se construye gracias a la emergencia de sintagmas y frases cortas y cortantes que, sin embargo, mantienen una peculiar hilazón con la respiración del párrafo y del artículo como unidades de sentido más amplios. Según su amigo Antonio Dorta, Trujillo trabajaba la lengua con la habilidad de un “berbiquí torturador y torturado” (“En la puerta del Café”, 1934), uno de los más hermosos símiles que se han empleado para hablar de su estilo. Nos atrevemos a afirmar que prácticamente todo lo que escribió (incluyendo sus relatos de ficción, sus conferencias y los ensayos para entradas de diferentes enciclopedias del momento) acaba estructurado por las potencialidades, pero también por las limitaciones del género periodístico en el que destacó nuestro autor.

El segundo de los elementos clave a los que aludíamos es el papel central que ocupa en la estética trujillana la noción de *universalismo*. El universalismo para Trujillo no es tanto una idea política o un criterio epistemológico de validación del conocimiento, sino más bien una noción que permite describir la naturaleza de la creación artística y, por ello, sentar las condiciones en que tienen lugar un arte o una literatura *auténticos*. Dicho de forma resumida, contra los presupuestos miméticos de toda estética realista, para Trujillo el arte auténtico no consiste en la reproducción o representación de la realidad existente, sino en la capacidad del artista para crear realidad propiamente. De este núcleo básico se deriva, por un lado, la equiparación que el autor hizo en los debates de su época entre regionalismo y cosmopolitismo y, por otro, su peculiar reivindicación del tipo de relación que había que mantener con la propia tradición. Respecto del primer punto, tomando como referente el famoso debate con Westerdahl en las páginas de *La Prensa*, pero también el resto de textos que Trujillo dedicó al asunto, para nuestro autor el universalismo no se opone, por un lado, a cosmopolitismo y, por otro, al regionalismo, sino que se opone a los dos al mismo tiempo en tanto ambos son expresiones estéticas de lo mismo. La naturaleza de su oposición no se sitúa, pues, en el supuesto ámbito geográfico en el que se fajan sus respectivas referencialidades (las Islas, en el caso regionalista; el conjunto de lugares que pueblan el mundo, en el cosmopolita), sino en la infructuosidad estética de sus presupuestos, o sea, en el carácter inauténtico del arte que producen, pues ni el artista cosmopolita ni el regionalista (trasunto de los poetas adscritos, respectivamente, a cierto modernismo epigonal y a la llamada Escuela de La Laguna), embotados en su afán por reproducir miméticamente la supuesta realidad dada, tienen otro acceso a ella que el que otorga la superficialidad del tipismo.

Respecto de la relación con la tradición propia, la actitud de Juan Manuel Trujillo es sumamente interesante. En conexión con su concepto estético universalista, nuestro autor reclama un acercamiento a la tradición como espacio para la indagación y traída al presente de aquello cultural que permita seguir alimentando con su presencia nuestra disposición a seguir sembrando de alusiones el mundo. En una relación de este tipo, que en otro lugar (*Fisonomía de Canarias*, 2018) hemos denominado *vitalista* y *antierudita*, al pasado no se acude siguiendo una esencia en la que coincidir, sino para buscar los bríos con que dar sentido a una vida nueva por abrir. Buscando entre lo que otros han dicho en el pasado no reconocemos tanto la verdad de nuestro ser, sino que hallamos formas de vida que nos puedan servir para fundar nuestro propio “entusiasmo vital”. Por su parte, la reivindicación del carácter antierudito de dicha búsqueda no implica,



obviamente, que Trujillo rechazase el trabajo que supone rescatar para el conocimiento actual el conjunto de textos que permanecen en el olvido. Todo lo contrario, Trujillo no sólo celebró el rescate de otros al respecto, sino que fue él mismo un incansable pescador de textos del pasado en diferentes fases de su vida, como hemos señalado en los apartados anteriores. La recuperación de textos es, pues, un paso necesario para poder entrar en contacto con la tradición, aunque lo sustancial de dicha relación se juegue siempre tras la salvación documental: en el proceso de hacer “sustancia propia” la “conversación con las sombras, con los muertos”, de hallar “entusiasmo vital” renovado en “las formas y direcciones de vida y de arte que estos pudieran haber logrado”.

Por último, el tercero de los elementos clave es la existencia de una interesante tensión entre su palabra y su silencio. Y no nos referimos con ello a su conocido carácter retraído y poco dado al despliegue social, sino al hecho de que su aportación a nuestra tradición literaria no puede entenderse sólo teniendo en cuenta su legado escrito. La especial significación de Juan Manuel Trujillo radica, sobre todo, en la conexión entre aquello que escribió, aquello que hizo y lo que se vio obligado a callar. Algo hemos avanzado más arriba acerca del primero de estos tres planos. Respecto del segundo, “aquello que hizo”, nos estamos refiriendo especialmente a su tarea como incansable promotor cultural, no solo durante el periodo de *La Rosa de los Vientos*, sino sobre todo durante los primeros años del franquismo en Las Palmas, cuando se empeñó en revitalizar con una serie de proyectos editoriales la vida literaria y cultural canaria. En este tipo de empeños, no es la palabra propia del autor lo que cuenta, sino su esfuerzo para hacer posible el diálogo y el intercambio del pensamiento de los otros como presupuesto de la cultura y, más aún, de la convivencia que esta posibilita. Por último, es importante no olvidar la dimensión de aquello que nuestro autor “se vio obligado a callar”, expresión con la que no aludimos a un supuesto contenido concreto, sino a las devastadoras consecuencias que la victoria franquista en 1939 impuso sobre la vida intelectual del país y sobre las condiciones de subsistencia personal de quienes se habían mostrado partidarios de las libertades y los cambios y reformas auspiciados durante el periodo republicano. Hasta el punto de que, como el propio Sebastián de la Nuez aventurara tímidamente, la decisión de Juan Manuel Trujillo de no publicar a partir de entonces pudiera estar basada “en una abstención ante la falta de libertad de expresión bajo el régimen dictatorial” (*Prosas reunidas*, 1986), algo que vendría a ser confirmado al recabar el propio testimonio familiar.

En resumen, como él mismo dejara escrito en uno de sus artículos acerca de la necesidad de indagar en la tradición cultural canaria, Juan Manuel Trujillo es uno de “nuestros muertos”, pero no uno cualquiera, sino uno de aquellos que nos espera para ayudarnos en la búsqueda de “lo más difícil de encontrar en la tierra: el entusiasmo”.

Bibliografía

-OBRAS DEL AUTOR

A pesar de haber sugerido la intención de publicar un libro sobre su admirado Antonio de Viana, Juan Manuel Trujillo no llegó nunca a ver editados en ese formato sus relatos y artículos periodísticos. Los sustanciales textos desperdigados por la prensa canaria, española y latinoamericana permanecieron *en barbecho* hasta que algunas iniciativas editoriales posteriores a



su fallecimiento los fueron recopilando, con el regalo de nuevas exhumaciones en cada nuevo libro. Hasta ahora, nos constan las siguientes:

- . *Prosas reunidas*, Aula de Cultura de Tenerife del Cabildo Insular, Santa Cruz de Tenerife, 1986. Edición e introducción de Sebastián de la Nuez.
- . *Ensayista canarios*, Biblioteca Básica Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1990. Edición y selección de Alfonso Armas Ayala.
- . *Juan Manuel Trujillo*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2007. Edición e introducción de Joaquín Carreras Navarro.
- . *Fisonomía de Canarias*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2018. Edición e introducción de Miguel Pérez Alvarado.

-SOBRE JUAN MANUEL TRUJILLO

Dada la escasez de estudios de relieve dedicados a la vida y obra de Trujillo, quien quiera poner contexto y fondo a su escritura debe acudir a los estudios introductorios de las recopilaciones citadas en el apartado anterior. Considerando este parco panorama analítico, cobran una inusual importancia las intenciones de algunas personas que, a lo largo de las décadas, han reivindicado la herencia trujillana en artículos periodísticos, generalmente con alguna excusa conmemorativa (las referencias vienen ordenadas cronológicamente).

- . DORTA, Antonio, “En la puerta del Café”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 06/04/1934.
- . RODRÍGUEZ DORESTE, Juan, “En loa y buen recuerdo de Juan Manuel Trujillo”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 05/05/1976.
- . GARCÍA-RAMOS, Alfonso, “La segunda muerte de Juan Manuel Trujillo”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 15/05/1976.
- . P. CORRALES, Miguel, “Juan Manuel Trujillo y la nueva literatura”, *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 28/11/1981.
- . DE LA NUEZ, Sebastián, “Juan Manuel Trujillo en el recuerdo”, *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 28/11/1981.
- . SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, “La metáfora descendente”, *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 28/11/1981.
- . PALENZUELA, Nilo, “Sobre el universalismo”, *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 03/12/1988.
- . PÉREZ REGALADO, José Antonio, “Prosa reunida de Juan Manuel Trujillo”, *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 03/12/1988.
- . PALENZUELA, Nilo, “Lectura de Juan Manuel Trujillo”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 21/09/1989.
- . PUENTE, Antonio, “La ignorancia y su doble”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 21/09/1989.
- . PERDOMO HERNÁNDEZ, Guillermo, “Brindis en homenaje a Juan Manuel Trujillo”, en *Colección para treinta Bibliófilos (antología)*, Domibari Editores, Las Palmas de Gran Canaria, 2009.



- . PÉREZ ALVARADO, Miguel, “Silencio que dice”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 03/03/2019.
- . PERERA, José Miguel, “Clásicos canarios (y algunas contradicciones)”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 03/03/2019.
- . PUENTE, Antonio, “Enigma del infiltrado”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 03/03/2019.
- . PERERA, José Miguel, “Juan Manuel Trujillo (1907-1976). Canarias y sus muertos”, *Letras nuestras. Miscelánea literaria de la Academia Canaria de la Lengua*, Islas Canarias, ACL, 2020, pp. 119-123.

-SOBRE LAS VANGUARDIAS CANARIAS

En las principales obras y estudios dedicados al periodo vanguardista en Canarias se encuentran referencias a la labor de Juan Manuel Trujillo, especialmente en lo referido a su papel como promotor intelectual y como editor de *La Rosa de los Vientos*. Algunos de estos textos, trascendentales para poner en contexto la figura intelectual de nuestro autor, aunque de valor relativo para profundizar en el entendimiento cabal de su obra por los motivos ya señalados en el apartado anterior, son las siguientes:

- . *Canarias: las vanguardias históricas*, Andrés Sánchez Robayna (ed.), CAAM/Gobierno de Canarias, Tenerife, 1992.
- . *La Rosa de los Vientos (edición facsímil)*, Sebastián de la Nuez (ed.), Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Valencia, 1977.
- . *La Rosa de los Vientos (1927-1928). Estudios, manifiestos e índices*, edición facsimilar al cuidado de Alejandro Krawietz, CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2003.
- . SANTANA, Lázaro, *Modernismo y vanguardia*, EDIRCA, Las Palmas de Gran Canaria, 1987.
- . P. CORRALES, Miguel, *Entre islas anda el juego*, Museo de Teruel, Teruel, 1999.

Selección de textos

A. CREACIÓN

Lucinda

Hay una isla al N. W. de África. Las sirenas, humilladas, cantan a Ulises —«Oh ilustre Ulises, alta gloria...»—, en un litoral blanco. Y, Lucinda, niña ciclista de trece años, sola y tendida en el mediodía de la tibia sombra de un panorama de palmeras; y, sobre los bucles de Lucinda, el Ángel de la Guarda pulsando las cuerdas de un arpa dulcemente enarcada desde el pie hasta el peinado.



Por los ojos radiantes de Lucinda desfila, de pronto, la gorra de hule de un ciclista. Dentro del pecho de la niña golpea el corazón. La gorra de hule lleva dos minutos de ventaja. Lucinda monta en la bicicleta en busca de la regata.

Va quedando atrás la pereza de las palmeras. Delante, corre la gorra de hule: a trechos, todo en sol, como el espejo de un auto movido a lo largo de una carretera; a trechos, sombreada por las hojas delgadas de los eucaliptos.

Lucinda redobla la carrera; el busto inclinado sobre los manillares para alargar la sombra en la carretera; el peinado despeinado en el viento heroico; el corazón en sobresaltos de peces sacados del mar.

Cerca del kilómetro treinta y ocho, Lucinda dejaba atrás la gorra de hule del ciclista. ¡Oh Lucinda! ¡Con la boca salada de los ganadores! ¡Con las piernas fatigadas, pedaleando desfallecidas, como bielas de locomotora que llega a los raíles entrecruzados de una estación!

¡Un obrerito, de regreso de los andamios, puso el cesto del almuerzo entre los dientes jubilosos para aplaudir con las dos manos grandes, parado en la carretera!

Después, Lucinda cruza el jardín verdinegro; junto a las balaustradas de la casa de las vacaciones, la luna endurece los pliegues del vestido blanco de la niña.

Corre la bicicleta; sobre la pantalla azul-prusia de la noche, la linterna desarrolla la película de la carretera; los faros de los camiones rielan su melancolía por el asfalto mojado.

Dos ringleras de eucaliptos: los troncos negros sostienen las verduras blancas; en la puerta de un garaje, un camión descompuesto tiene sombra y luz entre los barandales; por el camino vecinal, entre piteras azulencas, las colas de las vacas sacuden las mariposas de luna que llevan sobre los lomos nerviosos; sobre un estanque verde y lúcido, dos cisnes entrecruzan los cuellos bajo la cabellera de un papiro alto.

Suena un rugido detrás de la palmera última. Un León rueda hasta las piernas de Lucinda; las cerdas de la melena apuntan como alambres de cobre; resbala la lengua morada entre los blancos dientes.

Lucinda hiende la rueda delantera en el cuello del León. Manera de San Jorge. El León —ruge que ruga— desmaya la lengua henchida de espumas rosadas; y muere, la piel flácida, y el cuello anudado.

Lucinda regresa; el pecho arqueado divinamente hacia delante; entre las cejas una sonrisa de vencedora de estadio. A la carrera de la bicicleta salió el Ángel de la Guarda de un luciente platanar; entre los dedos delgados traía una corona de laurel para el peinado de Lucinda.

Desde las balaustradas de la casa de las vacaciones. Lucinda asomada sobre la noche de Verano; la luna entre las copas de los eucaliptos; las estrellas pálidas entre los cendales lechosos; las Sirenas cantando a Ulises —«Oh ilustre Ulises, alta gloria...»— en un litoral blanco; y, sobre los bucles de Lucinda, el Ángel de la Guarda —las alas de platino plegadas en las espaldas—, pulsando las cuerdas de un arpa dulcemente enarcada desde el pie hasta el peinado.

[*La Tarde*, 21 de junio de 1929]



B. RESEÑA DE LIBROS

Un libro de Agustín Espinosa

Este Otoño, Agustín Espinosa publica su libro primero, *Lancelot, 28°-7°*, en las ediciones Alfa, volumen primero de una serie exquisita organizada con los nombres de Ramón Gómez de la Serna, Mauricio Bacarisse, Maruja Mallo, Ángel Lacalle, Correa Calderón, César M. Arconada, etc.

Es un libro de geografía sentimental, la geografía sentimental de la isla de Lanzarote, escrito allí, en la habitación número 5 del Hotel Oriental de Arrecife, mientras el viento de África, que entra por la ventana, hace volar los puros blancos opacos de las cuartillas.

Es un libro de paisajes, pero en *Lancelot, 28°-7°* el paisaje ha sido tomado en su exacta estimación literaria, como unas letras, A, B, P, O, X..., que, dentro, en los cielos libres del espíritu, se resuelven, poco a poco, en un delicioso calidoscopio de asociaciones y disociaciones, de oraciones y períodos, de pura literatura.

Así, pudiera escribir un retrato de Agustín Espinosa con los mismos elementos que Jean Cocteau utilizara, en *Carte Blanche*, para escribir el retrato de Max Jacob. «Muchos de sus camaradas le toman por un chusco. Max les divierte. Max es un tipo. Ejecuta juegos de palabras. Peligro terrible, pero la poesía es un vasto juego de palabras. El poeta asocia, disocia, resuelve las sílabas del mundo. Pero pocos lo saben. Pocas personas son bastante ligeras para saltar de un plano a otro, y seguir la maniobra fulminante de esas asociaciones».

El encanto de su isla de Lanzarote es su candoroso presente, su ninguna historia, su graciosa geografía ilustrada con cuatro paisajes extraños —paisaje de libro de caballerías, paisaje de África y de Oriente, paisaje de comarca bizantina, paisaje organizado por el Océano Atlántico—, sus mitos deliciosos en que intervienen Lancelot, Atlante, el viento, etc.

Los delgados elementos que utiliza Agustín Espinosa para ornar a su isla con un miniado paisaje de libro de caballerías, son las Montañas del Fuego, la cueva de los Verdes, la cueva del Agua, Santa Bárbara, San José, San Pedro, los tres castillos, con sus sencillas alusiones a rojos dragones, a medrosos y encantados laberintos, a castillos romancescos.

La historia íntima de la isla de Lanzarote hace más denso este paisaje de libro de caballerías. Esa historia de saqueos, marineros, moriscos, amores imposibles, epidemias, romerías. Esa historia de alta fiebre como una navegación por la línea del Ecuador.

Pero Agustín Espinosa no hace caso de la historia —es época de Geografía, no de Historia—, y explica este paisaje libresco con un mito delicioso, la llegada inverosímil de Lancelot, el caballero bretón que da título al volumen, a su isla, de Lanzarote. «Diez barcos de Bretaña —dice en la página 16—, trajeron la decoración bretona, el traje caballeresco que Lancelot quiso que vistiera su isla: castillos de puentes volantes y soldados defensores con cuerda para cuarenta días; dragones cósmicos —hoy Montañas del Fuego— que un fuelle colosal mantenía siempre ardientes; y planos para laberintos subterráneos, donde, como en las aventuras del Norte, podía haber también reinas raptadas o muchachas perdidas, en espera del descubridor».



Elementos de otro paisaje de su isla, de un paisaje que hace pensar en la escueta África o en un puro Oriente, son el camello, Nazaret, Mozaga, Teguisse, la palmera, la cisterna, el viento y el bu negro.

El camello no está aquí, en este paisaje, en caravana, con ese porte lejano, irremediable, sino, por el contrario, sencillo, con un arado sobre la tierra plana, triste, cómico, con «andares despaciosos de general retirado», con «gestos de incomprendido», suscitando a Charlot, Buster Keaton, Max Linder o Larry Semon.

Nazaret, blanco, bruñido, geométrico, hermético, entre las manchas verdes o violáceas, espuma de caballo, de unas palmeras horizontales. Mozaga, más asimétrico que Nazaret, inquieta. «La impresión inicial de Mozaga es la de un grupo de corredores que espera la salida de la carrera metada hacia el oriente». Teguisse, por último, parece distraída de aquellas incursiones de moriscos de los siglos XVII y XVIII. «Acostada, confiadamente, al pie de una montaña encastillada, sin temor de peligros inéditos, su sonreír es el del niño durmiente de los cuadros, protegido por las alas fáusticas del Ángel de la Guarda».

La palmera aparece sumergida en una atmósfera de alusiones. Suscitar, aludir, he aquí una manera expresiva de Agustín Espinosa. Se repite en todo su *Lancelot*, 28°-7°. Si una palmera gira, Agustín Espinosa piensa, simultáneamente, en los tiovivos, en los astros, en los viajes de circunvalación, en los discos de gramófono, etc. El Puerto de Naos le hace pensar en una pensión de veleros, en la úlcera de Debly, en una exposición de mástiles, en un redondel azul plata, en el taller de Claudio de Lorena, en un diccionario de jarcias, en una niñez de lago, en un aprendiz de puerto, en un sabañón endémico del Océano Atlántico, etc.

El viento de la isla es un viento caído, que anda torpemente, que semeja un palmípedo sobre la extensa planicie.

Muchas veces Agustín Espinosa narra. Aquí, con motivo del viento, por ejemplo. Es un carácter. Cuando Agustín narra, parece ese niño mayor, ya de Instituto, que cuenta en el corro de los menores una aventura inventada, demasiado inverosímil, «y, entonces...», «y, entonces...», hasta que uno de los pequeños descubre el engaño, encendido, descubre que todo aquello ha sido inventado.

La cisterna, que con el camello y la palmera organiza casi todo el paisaje de la isla. Es blanca. Su agua es honda, espejo de cuellos de camellos y de esas nubes blancas que pasan soñolientas sobre las islas Canarias.

El bu negro, un coco ya histórico, las irrupciones de moriscos en los siglos XVII y XVIII.

Otro pueblo, Tinajo, y los carros de sal, integran el tercer paisaje de la isla, el paisaje de comarca bizantina.

Tinajo es un pueblo bizantino.

El bizantinismo de Tinajo está compuesto por la iglesia, que hace pensar en un monasterio de Troitzaya sin cúpulas; la casa de Juan Cabrera, esa casa que ha impuesto su cúpula a todas las chimeneas de Tinajo; y el cura, Tomás Romero, alto, corpulento, que hace pensar en un pope más alto, más corpulento que todos los popes de Chejov, Andreiev, Dostoiewski y Korolenko. «Sobre las seis baldosas centrales de la Plaza de la iglesia de Tinajo, Tomás Romero y su caballo son la estatua ecuestre que necesita Tinajo para su gran plaza desnuda».



Es necesaria esa malicia, esa distancia, esa impertinencia de Agustín Espinosa, para escribir escorzos tan deliciosos como este que acabo de reproducir, o como estos: «Dentro de Tomás Romero pope hay un cura, un chantre, un sacristán y un monago. Los cuatro personajes hacen mutis y entradas deliciosas». «Los barcos parecen más papeletas de un fichero que aventureros del océano». «Arrecife es un pueblo tímido, chato, sin color. Se ve que está asustado. Que tiene miedo al mar».

Los carros de la sal. «Pasan los carros que llevan la sal por los caminos de Lanzarote. Tocando un caramillo blanco. Diciendo un aire ruso que tiene su paisaje propio al rozar el área bizantina de Tinajo».

El lago de Janubio, el puerto de Naos, Arrecife y las salinas de Janubio, proporcionan, por último, el cuarto paisaje de la isla, el paisaje organizado por el Océano Atlántico.

El lago de Janubio, con sus patos chilladores, con sus espumas que saltan sobre las orillas como una sorprendida bandada de palomas blancas, con sus pescados herreras, roncadore, galanas, zaifíos, lebranchos, longarones.

El puerto de Naos con su simétrico bosque de mástiles.

Arrecife, a 1,65 metros sobre el nivel del mar, con 43 calles, con 587 casas. Son datos de Agustín Espinosa. También Eugenio de Castro ha unido a sus sonetos algunos detalles exactos, algunas citas del Baedeker, «palpitación de los tiempos». —Índice probablemente de lo que hoy sube, en la escala de los valores espirituales— el precio de la «exactitud» —como ha dicho Eugenio d'Ors.

Las salinas de Janubio, con su paisaje nevado, con sus carros, con sus salineros parecen una de esas «falsas postales lapónicas de las Navidades».

Muchas páginas de *Lancelot*, 28º-7º están situadas, es decir, cumplen con la sentencia de Paul Dermée: «Crear una obra que vive fuera de sí, de su propia vida, y que esté situada en un cielo especial como una isla en el horizonte». «Se puede decir que todo *Lancelot*, 28º-7º está situado». «La situación —ha dicho Max Jacob— aleja; se conoce que una obra tiene estilo en que da la sensación de lo cerrado; se conoce que está situada, en el ligero embate que nos impulsa, también en el margen que la rodea, en la atmósfera especial en que se mueve». Una de las páginas más situadas, y más bellas, de *Lancelot*, 28º-7º es el teorema primero, también el cuarto, de las Salinas de Janubio.

[*La Tarde*, 1929]

Gutiérrez Albelo

¿Quién no lleva dentro de sí, a poco que busque, un romántico? Pero, bien entendido: el romanticismo, más que una generación literaria de determinada época, es toda una actitud del espíritu: que no es ni de aquí ni de allí; que no es de este tiempo ni de este otro; que es de cualquier tiempo, de cualquier lugar. Lo curioso en Gutiérrez Albelo (*Romanticismo y cuenta nueva*. Ed. «Gaceta de Arte». Tenerife, 1933) es que, al buscar en su interior al romántico, se ha



encontrado con dos románticos: el de 1833, el abandonado indefenso a sus reacciones sentimentales, y el de 1933, el surrealista en complicidad con la subconsciencia.

Se diría que en este libro se ha dado cita todo un siglo de romanticismo, resultando así que, sin pretenderlo el poeta, es el libro más fervoroso que Tenerife pudiera ofrecer a la conmemoración. En él están representados desde unos equivalentes de aquellos madrigales, anacreónticas o epigramas, muy siglo XVIII, que los románticos de 1833 gustaban intercalar, como de contrabando, en sus colecciones:

Desde el extremo de esta mesa
—cabo de las tormentas—
te escribo estos renglones.
A ti, que estás sentada al otro extremo:
separada de mí tan poco... y, sin embargo,
con tal geografía en medio

hasta aquel que diríase de un leonardino terminar de fiesta en un pueblo rural:

Me fui quedando solo de repente.
Solo.
Completamente solo y dando vueltas.
Se marchaban los árboles, las casas,
las rodillas de Berta.

Fuga en brisa de ocio y de corbatas nuevas.
Soledad.
Soledad.
Soledad.
Y tío-vivo de tristeza.
(Cabeceante —ya— mustio, sin voz,
al filo de las doce se me acabó la cuerda).

en la que se adivina una existencia desesperada; días iguales, calles iguales, amores iguales, soledad, fastidio; tan monótona, que la monotonía confina muchas veces con

Aquella calle larga, larga, larga,
la pesadilla:
se iba haciendo —ya— eterna,
de tanto pasearla.
Entre los dos rosarios,
monótonos, sombríos, de las casas.
A cuyas puertas



Y ventanas
(—¡sólo tú, Ángeles Santos,
podrías
expresarlo!—)
se asomaban,
en una exposición
fríamente cuajada,
rostro de pesadilla
tenebrosas carátulas.
(Para acecharlo a él, el hombre triste:
el que lleva la cabeza mal peinada).

Sí. Cuando Gutiérrez ha realizado esta búsqueda, esta batida a lo interior, de la que ha salido con estos versos en las manos, él ha tropezado, en primer lugar, con la niebla que teje el sentimiento, ese soplo dulce que cuando menos lo piensa le sorprende:

En vano,
me reconstruyo de usted. En vano,
me maquinizo hasta los huesos,
cuando menos lo pienso,
surge el soplo tan dulce
que hace polvo el acero.

Ha aprendido todas sus sutilidades y ha ido con ellas entre las manos a ofrendarlas a los románticos de 1833. Pero ha seguido más allá, por las profundas cavernas interiores, a recoger todos los sueños, todas las pesadillas, todas las flores monstruosas de los más intactos instintos:

El invitado sin llegar,
ay, y la mesa puesta.
Y el hambre
con sus lívidas teclas.
Y el techo de la cueva,
que se va hundiendo, a toda prisa,
sobre nuestras cabezas.
Y que, al fin, nos aplasta contra un suelo
de humeantes colillas, salivazos
y manchones de cera.
El invitado, ay, el invitado.
El invitado que no llega.
Y unos senos cortados que florecen
al fondo, sobre una bandeja.



(Llegó, por fin, el invitado,
con sus zapatos de charol.
Y su blanca pechera).

para ofrendarlas a este otro romanticismo de 1933, a este surrealismo en complicidad con el «automatismo psíquico puro».

[*La Tarde*, 26 de enero de 1934]

C. TRADICIÓN CANARIA

Brindis en el homenaje de Agustín Espinosa

Lo diré yo. Se avecina un renacimiento de literatura en las Islas, emparentado no con el inmediato ayer, sino con el antes, no con el siglo XIX, enfermo de localismo, sino con el XVIII, ansioso de universalidad. Un grupo de jóvenes —no citaré los nombres ya conocidos de los lectores de *La Rosa de los Vientos*—, traen estos días un empeño de que las islas tengan en Europa un semejante prestigio al que tuviera el vino de Canarias hacia la mitad del siglo XVIII o en el primer tercio del XIX.

Es en un libro —*La posadera*— del italiano Goldoni. Lo contaré. El marqués de Forlipópolis y el conde de Albaflorida suspiran por los dulces ojos de Mirandolina, posadera de la posada donde los dos caballeros parecen retenidos por Amor. Marqués y Conde, siempre en rivalidad, hacen allí, a cada paso, ostentación de riqueza para deslumbrar la discreción de Mirandolina.

En una escena, el marqués envía a su rival el conde una copa de vino de Chipre, vino alabado por el marqués hasta la exageración. Entonces, el conde, por ganar del todo este juego de competencias, regala al marqués una botella de vino de Canarias. ¡Cómo diré, que por gracia de esta botella de vino de Canarias queda el conde por el más fino enamorado, y por el más rico enamorado de Mirandolina!

Y también es en otro libro de Walter Scott. Y es en el capítulo tercero de *El anticuario*, en el pasaje en que Mister Oldbuck enseña su valiosa colección de antigüedades a Mister Lovell. Leamos este pasaje:

«Hablando así Mr. Oldbuck, abrió un cajón, sacó un manojo de llaves, y levantando un pedazo de tapiz que cubría la puerta de un gabinete, la abrió y entró en él, bajando cuatro o cinco escalones.

Mister Lovell oyó que meneaba vasijas y botellas, y vio bien pronto salir al anticuario con dos vasos en forma de campana, montados sobre tres pies muy altos, tales como se ven en el cuadro de Teniers, con una pequeña botella de lo que él llamaba vino de Canarias, y un pedazo de pastel sobre un plato de plata, de un trabajo exquisito, pero muy antiguo.



—Yo no os diré nada del plato —dijo el anticuario—, aunque me han asegurado que es obra del viejo loco de Florencia, Benvenuto Cellini. Pero, Mr. Lovell, nuestros antepasados bebían vino de Canarias; que conocéis el teatro, sabréis en donde se halla la prueba: ¡a la prosperidad de vuestros negocios en Fairport!».

Cuando Agustín Espinosa —nuestro querido amigo, que ha bebido con nosotros—, y yo; cuando nuestra amistad hizo la primera llamada a los jóvenes de las islas que sintieran la necesidad de respirar en el siglo XX, también tuvimos común preocupación por lo que fuera un arte sincero de las islas. ¿Había que comenzar? ¿Había que continuar? No, no había que continuar. Sabíamos que todo lo recibido eran unas pintorescas historias de los reyes indígenas de antes de la conquista, vestidas con los tamarcos de la Sociología o de la Retórica.

Había que comenzar, porque hasta entonces, todo se había escrito menos una página de poesía.

Citaré el caso —un poco molesto para mí—, de un periodista, Eduardo Westerdahl, escritor de sus entusiasmos de lo Cosmopolita o de sus entusiasmos de la Sociología —nunca del arte—, de Marinetti o de sus entusiasmos de Psicología de Freud. Citaré este caso, porque indocumentados de nuestro movimiento han querido ver en Eduardo Westerdahl un precedente de nuestra estética, cuando nosotros estábamos convencidos que defender el Cosmopolitismo, vestir el traje de normando o de «highlanders» o de gitano, era continuar en el mismo provincialismo de vestirse con los tamarcos de los reyes indígenas de antes de la conquista.

Nosotros estábamos ansiosos de universalidad. Había que limpiar la basura del carácter, había que limpiar el fárrago de lo pintoresco.

Entonces, Agustín Espinosa, mi querido amigo en el estudio, en la cancha o en la playa de verano —nuestro querido amigo que ha bebido con nosotros—, parejamente con Béla Bartok en Hungría, parejamente con Manuel de Falla en España, comenzó a explorar en el romancero inexplorado de las islas, un alma de las islas, auténtica, universal, y clásica, convencido de que «en coyunturas semejantes, ahondar en la profundidad de lo propio conduce inevitablemente a centros de generalidad: nunca a callejuelas de particularización. Las almas se asemejan entre sí más que los cuerpos, y los cuerpos, más que los trajes. Desnudar significa siempre descaracterizar. Dirán antropólogos y etnógrafos lo que quieran —decían, sobre todo, hace cincuenta años, lo que querían— pero se parecerán más dos mozos desnudos que un mozo vestido de señorito flamenco y otro vestido de señorito tirolés».

Nosotros queríamos —queremos— Universalidad y no Cosmopolitismo, Arte y no Sociología. Metafísica y no Psicología, porque para todo eso ya teníamos bastante con todo el desdichado siglo XIX. Queríamos un Arte que, como el vino antiguo de Canarias, corriera la fortuna de ser bebido por Goldoni o por Walter Scott, no queríamos un Arte que, como el vino de última hora de las islas, no pudiera ser bebido ni por nosotros en estas horas de amistad.

[*La Prensa*, 3 de julio de 1928]



Día de Todos los Santos. Hoy, en todas partes, cada cual va a buscar sus muertos; va a buscarlos a las necrópolis, si está cerca, porque si está lejos va a buscarlos a su corazón.

Es necesario que Canarias sepa que ha llegado su día de Todos los Santos; que hoy tiene que salir por vez primera a buscar a sus muertos, a sus muertos egregios, estos de la bio-bibliografía de Millares.

Se dirá que todo hay que buscarlo dentro de cada cual. Ciertamente, y buscar en los muertos es también buscar en sí mismo. No hay que perder de vista que eso que se llama *dentro* es precisamente lo de fuera hecho sustancia; no se hace nada con el vacío. Cuando yo hablo de los muertos, hablo de los muertos hechos sustancia dentro de nosotros, hablo de la idea que nosotros tenemos de los muertos. Salimos al paso de la estúpida objeción cotidiana.

Sí, Canarias debe salir a buscar a sus muertos. ¿Qué puede perder en esto? ¿Puede perderlo todo si sus muertos no han creado ninguna forma de vida o de arte, o si estas formas de vida o de arte no llevaran sino a la esterilidad? No, porque si el pasado le es hostil, ¿no tiene ahí el porvenir, un porvenir intacto que está esperando que alguien ponga las manos en él?

Pero, ¿y si gana?, ¿si encuentra que sus muertos han hallado formas de vida o de arte, productivas en el sentido goethiano, no le arrancarían estas de su inanición presente? Es más: al llevar la herencia de sus muertos a la plenitud, ¿no encontraría lo más difícil de encontrar en la tierra: el entusiasmo?

[La Tarde, 10 de noviembre de 1932]

Fisonomía de Canarias

En general, cuando se dice que las Islas Canarias son un hecho diferencial, que poseen una peculiar fisonomía, se recurre, para evidenciarlo, a ciertos elementos del paisaje. Así: Canarias era para el siglo XIX una choza de paja en forma de cono con un campesino con manta y palo a la puerta. O el barranco pedregoso; grabado en madera de una revista literaria del año 40. También recurrió este siglo a detalles de indumentaria: el sombrerito de palma de la campesina, etc.; así como en la misma centuria España buscó el casticismo en la mantilla. Elementos de menos significado aún que los paisajísticos, porque no tienen ni siquiera el histórico: la mantilla española no data más allá del siglo XVIII; el sombrerito de palma tiene menos historia todavía: he visto daguerrotipos de 1860 que representan a la campesina con el sombrero de fieltro.

Pero lo peor es que el siglo XX, nuestra época, sigue los mismos procedimientos y ha buscado el hecho diferencial y la fisonomía de Canarias también en ciertos elementos del paisaje. Es la manera, repito, del siglo XIX. Los modernos desechan el Pico de Teide, la choza, la vereda entre zarzales, el barranco pedregoso; desechan estos elementos del paisaje de Canarias. Pero se acogen a otros elementos del paisaje: tierras «áridas y pensativas» del Sur de Tenerife, tierras volcánicas de Gran Canaria, cactus, piteras, nopales. (¿Quién diría que estos cactus, piteras y



nopales deben la reivindicación al esnobismo de los que han mirado las reproducciones de un libro de la *Revista de Occidente* que habla de cierto «ismo» del que ya nadie se acuerda?).

Ha sido un error. La fisonomía de Canarias no la determinan unos elementos del paisaje. No sabemos lo que Canarias es por unos nopales, una choza de paja o unos cactus; ni sabemos lo que Andalucía o Centroamérica sean porque encontremos allí estos mismos elementos. No. La fisonomía, el hecho diferencial de Canarias hay que buscarlo, no en el paisaje, sino en el hombre; en el conjunto de relaciones que el hombre que vive en esos peñascos ha tenido con el mundo, con el hombre y con las cosas. Se sabe lo que es España por las reacciones del hombre que vive en la península frente al mundo, al hombre y a las cosas. Se sabrá de Canarias cuando se estudien las reacciones del hombre que vive en las islas frente al mundo, al hombre y a las cosas. Esto es lo que constituye la fisonomía, el hecho diferencial de los países. España ha llevado algunas pasiones y sentimientos —universales, desde luego— por caminos y alturas por los que ningún país los ha llevado. Lo mismo pudo —ha podido— hacer Canarias con otras pasiones y sentimientos. Cuando se sepa la actitud del hombre de Canarias frente al mundo, frente al hombre y frente a las cosas —entre estas últimas hay que contar el mar, de cuya relación sigo creyendo que no se ha dicho nada—; cuando se sepa todo esto, con el triple concurso de la Biología, la Historia y la Geografía, entonces se sabrá lo que «es» Canarias.

[*La Tarde*, 27 de febrero de 1933]

¿Existe una tradición?

El escritor o el artista que escribe o hace arte en Canarias; más aún: el escritor o artista que sabe que tiene ese sutil sentir de sus islas nativas; sentir que llevará fatalmente por el mundo como lleva su sombra; sentir que, valiéndonos de unos versos de Garcilaso, jamás le podrán quitar si no le quitan antes el sentido, tiene, cuando comienza a hacer literatura o arte, una inquietud, que es la de no saber cuál es la tradición en que tiene que entrañarse, a qué tradición va a servir, en cuál ha de vivir y respirar.

Lo he dicho: Canarias se ignora e ignora que se ignora. En Castilla, por ejemplo, este problema, este horizonte problemático de la tradición no es tan trágico, ni mucho menos, como en las islas. Los escritores y los artistas tendrán al principio un momento de incertidumbre, una perplejidad ante la tradición castellana que va a ser en definitiva la fuerza de su arte, pero esta incertidumbre no es de larga duración; pronto, muy pronto, este escritor o artista castellano escogerá sus devociones en la tradición castellana; pronto, muy pronto, pisará en terreno firme.

Al escritor, al artista de las islas le sucede todo lo contrario. Claro que muchos de estos resuelven este problema no resolviéndolo, esquivándolo, alistándose en las poderosas tradiciones peninsulares. Pero descartemos a estos. Se trata ahora de los otros, de los que no se resignan, de los que se saben con ese sentir que jamás podrán arrancarle. Estos son los que se encuentran en esa terrible coyuntura de no tener tradición, de no saber cuál sea la tradición de sus islas nativas, y de no saber si tal tradición existe o no. Porque esto es capital: sin tradición no es posible ninguna



cultura; sin tradición no son posibles sino las geniales individualidades. Recuérdese el aforismo de Eugenio d'Ors: «Todo lo que no es tradición es plagio». Aforismo que tiene hoy en Canarias una tristísima comprobación en tantos esfuerzos juveniles consumidos vanamente en el plagio de unas revistas extranjeras, en el plagio no sólo de su literatura sino también de sus ilustraciones.

¿Existe una tradición en Canarias? Para el que estas líneas escribe no hay duda, porque él encuentra a Viana en Josefina de la Torre, por ejemplo, y recíprocamente: a Josefina de la Torre en Antonio de Viana. Pero también ha de decir el que estas cuartillas escribe, que él no tiene sino la fe, solamente la fe; no la ciencia. Creo que es urgente ponernos enseguida a eso: a tener la ciencia, la consciencia de la tradición de las islas Canarias. Los documentos sobre los que tenemos que estudiar, que dilucidar las permanencias de nuestra tradición existen: aquí están los romances, las canciones, los refranes de la tradición popular; aquí están también las manifestaciones de nuestra arquitectura, aún sin estudiar, como asimismo están sin estudiar los escritores nacidos en nuestras islas y de los que ya tenemos pista de sus vidas y de sus obras en la *Bio-bibliografía* de Agustín Millares Carlo; aquí están todas las manifestaciones de la actividad artística de las islas Canarias, desde las más humildes hasta las más encumbradas, que esperan, inéditas, los fervores, no de los eruditos, que estos ya tienen su tarea señalada en lo particular histórico, sino de los amantes de las permanencias, de lo universal poético.

[*La Tarde*, 9 de octubre de 1934]

D. CRÓNICAS DE MADRID

La feria de libros

El calendario del Ayuntamiento de Madrid ha fijado para de aquí a seis meses el traslado y reconstrucción de la feria de libros. Todavía, pues, nos quedan muchas visitas a aquellas tiendecitas y a aquellos tenderetes que, unas tras otras, trepan la acera de la cuesta de Claudio Moyano, entre los árboles que crecen en el cemento de la acera y la verja del Jardín Botánico. Nuestra esperanza acrece al saber que esos seis meses son del calendario de un Ayuntamiento, calendarios que andan con bastante retraso, ahora por fortuna, de los demás calendarios de las oficinas y de las mesas de trabajo.

No será, digo, nuestra última compra allí la de este mapa de las islas Canarias, principios del siglo XIX, litografía del Real Establecimiento Litográfico de Madrid, con todas las islas, y un fragmento de la costa de África, que el geógrafo ha ordenado conforme a la longitud del Pico del Teide, islas y costa de un color rosa y verde en un marco también rosa, con una flor de lis a quien se ha dado la delicada misión de señalar el Norte. Todavía nos quedan otras mañanas que aquella última en que bajo los árboles ciudadanos, y entre los libros, había la fina luz que resplandece del mejor rostro del cielo madrileño: estamos por creer que esos días la luz y la sombra se sientan en una mesa y, como en aquel grabado en que españoles y portugueses ante una carta geográfica,



fijan sus límites y el dominio de la ciudad con instrumentos de precisión, compases, reglas y escuadras graduadas. Mañana en la que, sin duda, la luz celebra una festividad.

Tememos, con este traslado y reconstrucción, por la feria de libros de Madrid. Tememos que desaparezca este espíritu de mercado callejero que tiene la feria de libros de la verja del Jardín Botánico; que es el mismo espíritu que alienta en los otros mercados de vituallas de las calles, del Espíritu Santo o del General Porlier, por ejemplo. Porque para nosotros el libro es un alimento, como la carne o la fruta, alimento que unas veces es flojo y hace el papel de entretenimiento; que cuando es fuerte tiene una enorme influencia en las naturalezas débiles; siendo para las naturalezas fuertes una exaltación, una revelación de sus oscuras y poderosas fuerzas. Es por esto que el libro debe venderse, no como en las librerías céntricas; como un objeto de adorno para las mesas o para las consolas, sino como se vende el pescado o la verdura en los mercados callejeros, con el mismo espíritu, con la blusa de los libreros de la feria de los libros, la misma blusa blanca de los vendedores callejeros.

Tememos por nuestra querida feria de libros de la cuesta de Claudio Moyano. Tememos que una mañana nos la encontremos en el Paseo del Prado, convertida, como tanto inolvidable café madrileño, en una estúpida fotografía con cactus de revista alemana de arquitectura y decoración interior, esas fatales revistas a las que ¡ahora! está suscrito todo el paletismo español.

[*La Tarde*, 19 de febrero de 1934]

La glorieta de Atocha

Los cartógrafos del siglo XVI pintaban, con frecuencia, en los puertos de sus mapas, una preciosa rosa náutica, toda dorada. Madrid tiene también su rosa náutica, azulosa y rojiza, en la glorieta de Atocha. La glorieta de Atocha es el puerto de Madrid, el puerto principal, cuyos embarcaderos son los andenes de la estación del Mediodía; puerto secundario será siempre la estación del Norte, la cuesta de S. Vicente. Si cada provincia española es una carta de baraja, la glorieta de Atocha reúne todas las cartas, logra tener completas las cincuenta cartas de esta magnífica baraja de las Españas.

¿Cuántos picos tiene la estrella náutica de la glorieta de Atocha? Pintemos en su centro al patrón de todos los viajeros, al gran San Cristóbal. Uno de los picos es la feria de libros. Las barracas trepan junto a la verja del Botánico, por la calle del Claudio Moyano. Las barracas recuerdan demasiado el retablillo de Punch, y cuando subimos por la acera del Botánico nos parece que en cada una de las barracas vamos a presenciar una de las películas que proyectaba la linterna mágica de nuestros cinco años: Punch da un garrotazo a un diablejo y le hunde bajo el tablado, pero el diablejo vuelve a salir de debajo del tablado y Punch tiene que volver a repetir el garrotazo... hasta que se cansara el operador de la linterna mágica. Pero no es a Punch al que vemos en las barracas de la feria; es al librero, soñoliento, rodeado de su mercancía.

¿Cuántos picos tiene la estrella náutica de la glorieta de Atocha? Se cuenta de ellos y no se acaba. Maravilloso es el que constituye la estación del mediodía. La estación es una enorme guitarra boca abajo; una enorme guitarra con cuerdas brillantes. ¿Cuándo se inauguró esta



estación? ¿La inauguraron señoras de polizón y caballeros de levita y sombrero de copa? ¿La inauguró una máquina con una altísima chimenea? Los que no hayan visto un cuadro impresionista de Monet, pueden verlo en la estación del mediodía, a las ocho de la mañana; a esa hora, la niebla y el humo preparan el cuadro impresionista, que ha de completar la llegada del tren a la estación.

Los que hemos nacido en un puerto de mar, nos curamos de la nostalgia en este puerto de Madrid, que es la glorieta de Atocha. Paseamos el corazón de la rosa náutica, es decir, por la acera del Bar Cascorro donde Barradas pintaba a los tratantes de ganado con sus largas blusas negras, sus negros sombreros nuevos y sus enormes bastones. En esta acera hay una pescadería, cuyo olor sostiene la ilusión del puerto marítimo. Provincianos de toda España pasan y repasan; vendedores de mariscos, de periódicos, de bisutería, charlatanes, pregonan, a su paso, sus mercancías.

[*La Tarde*, 10 de septiembre de 1935]

E. ARTE Y ESTÉTICA

Exposición de pinturas de Juan Ismael

I

Ninguna de las escasas obras poéticas de la última generación de las islas ha sido tan discutida como estas pinturas de Juan Ismael expuestas estos días en Madrid, en el Centro de exposición e información permanente de la construcción. La discusión no se ha trabado en periódicos ni en revistas; ha sido verbal, no escrita. En general, esta discusión ha versado sobre dos términos: sobre la poética o intenciones del pintor (poética no formulada por este pero que puede ser instruida de la contemplación de su pintura) y sobre la realización o resultados.

En cuanto al primero de estos términos, o sea la poética del pintor, la pintura de Juan Ismael ha sido confundida, como había previsto el que esto escribe, con la reciente pintura suprarrealista española y francesa, confusión explicable en los ineducados estéticamente.

Siempre, en el arte de todos los tiempos y lugares, desde el arte de las cavernas, ha habido dos tipos de artistas: el primero de estos tipos es el que en la obra de arte nos ha dado una visión sensorial del mundo; el segundo, es el que nos ha dado una concepción ideológica del mundo. El segundo es el consabido artista idealista; el primero, el consabido artista realista o naturalista. Refiriéndonos concretamente a la pintura, tenemos los mismos tipos de pintores: el pintor idealista, como por ejemplo Rafael, para quien la pintura es «cosa mental», para quien pintar es «pintar una cierta idea»; y el pintor realista, cuyo más preclaro ejemplo es Velázquez, y de quien sutilmente ha dicho Moreno Villa: «Sin temor a la hipérbole, cabe decir que Velázquez tuvo su visión del mundo propia. Pero una visión de retina, no una concepción ideológica. Merced a ella, los objetos reales y tangibles se fueron retirando del primer plano para dejárselo a la atmósfera, y esta es llevada a un límite expresivo tal, que sobrepuja a su naturaleza».



¿A cuál de estos tipos de pintores pertenece Juan Ismael? ¿A cuál, los más exactos pintores suprarrealistas españoles y franceses? Juan Ismael es del tipo de los pintores idealistas; es un pintor idealista. Los suprarrealistas son del tipo de los pintores realistas. Por eso, Juan Ismael, pintor idealista, no puede ser confundido con los pintores suprarrealistas, que son pintores realistas, naturalistas. Pero de esto, en un próximo artículo.

II

En el anterior artículo se repetía que la pintura de Juan Ismael es todo lo contrario de la pintura suprarrealista; que mientras la primera estaba dentro de la tradición universal de la pintura idealista (la pintura «cosa mental»), la segunda estaba dentro de la tradición también universal de la pintura realista.

El suprarrealismo está entroncado de una parte con el freudismo, no con la filosofía de Freud, filosofía que Freud ha levantado consecuentemente de sus experiencias psicológicas, sino con la psicología freudiana —aportaciones clínicas, introspección, procesos del sueño—; por otra parte, el suprarrealismo emparenta con determinados postulados del materialismo dialéctico: primacía de la materia sobre el pensamiento, concepción materialista de la historia, etc.

Intervenido por la psicología freudiana y por algunos postulados del materialismo dialéctico, el suprarrealismo se define —ha sido definido por André Breton— de la manera siguiente: «automatismo psíquico por el cual se trata de expresar por la palabra, la escritura y otros medios la verdadera función del cerebro, sin el control de la razón y fuera de preocupaciones estéticas y morales». Breton entiende este automatismo psíquico bajo todas sus formas: desde el abandono simple y puro hasta la actividad paranoica, pasando por el mundo de los sueños.

Consecuentemente, la pintura suprarrealista tratará de transcribir todas las imágenes provocadas por actos inconscientes, fielmente, espontáneamente, «sin el control de la razón y fuera de preocupaciones estéticas y morales». De la misma manera que los realistas de otros tiempos transcribían fielmente, espontáneamente, las imágenes captadas por los ojos, por el sentido externo de la vista, los suprarrealistas tratan de transcribir fielmente, espontáneamente, las imágenes de la sub-consciencia captadas por el sentido interno. En esta fidelidad, en esta espontaneidad, en la ausencia de intervención de la razón o de las preocupaciones estéticas y morales, en una palabra, en la exclusiva preocupación por «la cosa en sí» y no por «la cosa en mí», está el realismo de la pintura suprarrealista.

III

En el artículo anterior definíamos la pintura suprarrealista como pintura realista; pintura realista que en vez de darnos la realidad captada por el sentido externo de la vista, como habían hecho los realistas de otros tiempos, nos da la realidad de la subconsciencia, captada por el sentido interno. Realidades transcritas luego espontáneamente, fielmente, en el cuadro. Este realismo de la pintura suprarrealista no ha sido negado, sino, por el contrario, afirmado por los expositores del suprarrealismo. Concretando más, podríamos decir que se trata de un realismo naturalista; los naturalistas de otros tiempos, buscando fundamental apoyo en la naturaleza, guardaron fidelidad:



unas veces al sentimiento —Sterne, los románticos—; otras a los instintos —Zola y su escuela—; ahora los suprarrealistas, que son los naturalistas últimos, juran fidelidad a la subconsciencia.

Sin duda, uno de los pintores más representativos del suprarrealismo es Salvador Dalí. Su realismo naturista es innegable. Las imágenes de los cuadros de Dalí son traducciones pictóricas directas, espontáneas, de las realidades captadas en la subconsciencia. Lo primero que se observa en los cuadros de Salvador Dalí es el respeto —el profundo respeto que guarda el pintor a la subconsciencia—. Es asombrosa la fidelidad guardada por Dalí, por ejemplo, a las imágenes del sueño. Porque, precisamente, la característica de los que no tienen su punto de apoyo ético ni estético en la naturaleza es la falta de respeto a la realidad de los sueños, las deformaciones que la hacen sufrir en el afán de descifrar las imágenes incoherentes del sueño, de explicarse qué es lo que significan; no se olvide la frecuencia con que los supersticiosos recurren a los libros que tratan de la «interpretación de los sueños», ni de la «ciencia» que ha levantado la superstición sobre la interpretación de los sueños. Las imágenes de los cuadros de Dalí, y de la de toda la pintura genuinamente suprarrealista, tienen las dos siguientes notas que es necesario subrayar. Primera: Realismo. Dichas imágenes no han sufrido el «control de la razón», ni están deformadas, o formadas, por «preocupaciones estéticas y morales». Como diría Pacheco, estas imágenes de la pintura suprarrealista no están «formadas por el pensamiento y consideración del alma». Segunda: Naturalismo. Hay en la pintura suprarrealista una delectación morbosa por las imágenes de la subconsciencia, perfectamente explicable en quienes se han refugiado y buscado un punto de apoyo en ese trozo de naturaleza que es la subconsciencia y que los suprarrealistas han «ocupado» aparatosamente.

y IV

«Eso que algunos buscan en vano al extremo del sueño y del abandono, en lo inconsciente, se le encontrará al extremo de la vigilancia. Vigilancia del espíritu, preparada por el silencio interior, tan sutil y tan pronta, que discernirá, al borde de la sombra, todas las formas que pasan bajo la bóveda estrellada del corazón. *Vigilate et orate*, aquí todavía la regla es evangélica».

Jacques Maritain: *Frontières de la poésie*.

En este último artículo, nos seguiremos moviendo, no en el terreno de los resultados, es decir, de las pinturas de los suprarrealistas y de Juan Ismael, sino en el terreno de las tendencias estéticas de los unos y del otro; tendencias que hemos visto expresas en los programas y manifiestos de los suprarrealistas, por una parte, y que por otra hemos intuido de los cuadros de Juan Ismael. Todo nuestro trabajo ha consistido en expresar la tajante oposición que existe entre las tendencias estéticas de los suprarrealistas y las tendencias de Juan Ismael. Seguiremos, pues, hablando de estas tendencias estéticas, dejando para otra ocasión nuestro comentario de los resultados artísticos de la una y de la otra tendencia; o sea, la crítica artística, cuyo plano es siempre la obra, las realizaciones particulares.

La oposición entre las tendencias estéticas de los suprarrealistas y las de Juan Ismael está en que aquellas propugnan un arte realista y sin ninguna intervención del alma, mientras que estas, las de Juan Ismael, se encaminan hacia un arte profundamente intervenido por el alma, hacia un



arte idealista (la pintura como «cosa mental»), hacia un arte que sea el resultado de la vigilancia del espíritu y del discernimiento de esta (valiéndonos de la expresión de Maritain) «al borde de la sombra», de «todas las formas que pasan bajo la bóveda estrellada del corazón».

La confusión de la pintura suprarrealista con la de Juan Ismael, confusión que parece imposible, tiene su origen en que este trabaja también con «imágenes provocadas por actos inconscientes», «objeto» de la pintura suprarrealista. También se ha confundido a Picasso y a Chirico con los pintores suprarrealistas, y Picasso y Chirico son, por las mismas razones que Juan Ismael, todo lo contrario de los suprarrealistas. El hecho de haber formado parte estos pintores de exposiciones suprarrealistas, no significa nada, significa confusión. Si Picasso y Chirico trabajan también, como los suprarrealistas, con «imágenes provocadas por actos inconscientes»; si Juan Ismael trabaja también, como los suprarrealistas, con esas imágenes de la inconsciencia, hay que discernir cómo trabajan Picasso, Chirico (y también en este sentido Juan Ismael) y cómo trabajan los suprarrealistas: los suprarrealistas aprehenden esas imágenes por los sentidos —internos o externos— y es sólo esta imagen sensual la que, directamente, espontáneamente, expresan. Por el contrario, a Picasso, Chirico, y en el mismo sentido a Juan Ismael, no les basta con los sentidos: ellos saben que no son los sentidos, sino el alma la que «revela» las cosas; y que precisamente el arte comienza donde acaban los sentidos —internos o externos— y empieza la intervención y trabajo del alma. En los cuadros de Juan Ismael —o en los de Picasso y Chirico— se advierten, sí, esas imágenes de la inconsciencia de los cuadros suprarrealistas, pero también se advierte que dichas imágenes no están formadas sólo por los sentidos, sino, como diría Pacheco, por la consideración y pensamientos del alma —¡del alma única «reveladora»!—.

[*La Tarde*, 3, 4, 5 y 17 de diciembre de 1935]

Poesía y documento

¿Cuándo? ¿Cuándo, una literatura, en la que por intervenir los términos de poesía y documento, no sea más ese entretenimiento para distraer el hambre espiritual, para darles largas, sino para satisfacerla? Este cuándo no puede andar lejos, que ya esa hambre espiritual, que es siempre quien hace, y no los críticos y libreros, la distribución de los libros por las partes del mundo, crece con los días, exige su existencia.

Existen escritores, pero ¿cuántos? Hace unos años, una revista francesa rendía, con la contribución de propios y extranjeros, un homenaje a la memoria de Rainer María Rilke. ¿Fueron los pedantes, que conocían la obra del poeta muerto, los que nos dieron un pensamiento de Rainer María Rilke?

No. Que fue quien no la conocía ni era pedante; que fue Paul Valéry, ese, como su personaje Teste, «místico sin Dios», quien nos dio razón y pensamiento de Rainer María Rilke.

¡Qué equilibrio entre los dos términos! Poesía y documento se apoyaban entre sí solo lo suficiente para sostenerse. Sin la poesía, el documento hubiera estado enervado por la profusión de detalles. Es necesario escribir sin notas, de memoria; con la memoria cargada del pensamiento



poético. Porque sólo una memoria así puede proceder con los detalles como Henri Rousseau, el pintor aduanero, procedía con sus modelos, cuando les decía que se marcharan del taller, para poder hacerles el retrato; el pensamiento poético maneja, elige, los detalles, los elementos del documento; es quien toma las notas; para poder quedarse, los modelos de Henri Rousseau tenían que marcharse.

El documento que nos da Paul Valéry de Rainer María Rilke es sólo el necesario. Tras decirnos que sus versos deben a Rilke el sonar en alemán, que ignora, nos habla de cuando le conoció, de paso para Italia. Luego, de la vida del poeta en Suiza, en el pequeño castillo solitario en medio de montañas desoladas; eternos inviernos; sombríos muebles; días estrechos; aunque, ¿no son esta paz y esta quietud las condiciones que exige Rainer María Rilke para su trabajo?

Como vemos, el documento no puede prescindir de la poesía; cuando nos creemos en el uno, estamos ya en la otra. Pero la poesía no puede prescindir tampoco del documento. El documento es lo contingente, lo efímero, lo temporal, pero es, como escribe Baudelaire, la mitad de lo escrito, del cual la otra mitad es la poesía, lo permanente, lo que resiste al tiempo. «Nada puro puede coexistir con las condiciones de la vida» —decía el mismo Paul Valéry en un prefacio a una obra de Lucien Fabre—. La grandeza de la llamada poesía pura, música pura o pintura pura, es su propósito, su esfuerzo, no su resultado que tiene siempre la tristeza de lo estéril.

¡Cuánta poesía en esta página de Paul Valéry sobre Rainer María Rilke! «Mi imaginación, dice hablando del poeta muerto, no podía menos de escuchar en vuestro interior el monólogo infinito de una consciencia tan solitaria, a la que nada distraía de sí misma y del sentimiento de ser única». «Yo no concebía, dice luego, una existencia tan separada, con inviernos eternos, con tanto abuso de intimidad con el silencio, con tanta libertad abierta a vuestros sueños, a los espíritus esenciales y concentrados que están en los libros, a los genios inconstantes de la escritura, a los poderes del recuerdo». Por último: «Querido Rilke, que me parecíais encerrado en el tiempo puro, yo temía, por vos, de esta transparencia de una vida tan igual que, a través de los días idénticos, dejaba ver claramente la muerte».

[*La Tarde*, 31 de enero de 1934]

Lo nuevo y lo viejo

Casi toda la literatura que se escribe en este tiempo es literatura de propaganda. Propaganda de un arte social contra un arte burgués. Propaganda de lo nuevo contra lo viejo, etc. Cuando preguntan: —¿Qué obra tiene este escritor?, no se puede contestar otra cosa que: —Ha hecho cinco o seis propagandas.

Se ha hecho, en estos 34 años, mucha propaganda literaria de esta manera. No sé si está bien. Lo que ya no está bien es que estos simplismos pretendan ser criterios de valoración del arte. No se puede decir: —Este libro es social; luego es bueno. Ni: —Esta pintura es burguesa; luego, mala. Tampoco: —Esta escultura es nueva; luego es buena; ni: —Este edificio es viejo; luego, malo. Ni recíprocamente: lo bueno es lo burgués; lo malo, lo social; lo bueno es lo viejo; lo malo,



lo nuevo. La obra de Charles Louis Philippe no es buena por ser arte social sino porque antes que nada es arte; lo social le es, naturalmente, adjetivo. La poesía de Bécquer no es mala ni buena por ser del siglo XIX; es buena porque es —¡y en qué grado!— poesía.

Es curioso observar que, en general, aquellos que tienen esta valorización de lo nuevo y lo viejo para el arte, se declaran antihistóricos. Pero son una paradoja, porque este criterio de lo nuevo y lo viejo, de lo antiguo y lo moderno, es un criterio histórico. Conciben un sucederse de tiempos y, en correspondencia, un sucederse de artes: el siglo XVIII tiene su arte; el siglo XIX y el siglo XX tienen también los suyos.

Un criterio antihistórico sería el que considerara el arte desde el punto de vista de su eternidad o su temporalidad, de su resistencia, o no, al paso del tiempo. Para este criterio toda obra que no tenga otro valor que el de ser nueva, es mala. Como también aquella cuya única virtud fuera la de ser vieja. ¡Qué sospecha toda obra de la que sólo se dice que es muy nueva o muy vieja!

Si nosotros hemos gritado alguna vez: —¡abajo lo viejo!, también hemos gritado: —¡abajo lo nuevo! Y, cuando gritamos abajo, lo viejo y lo nuevo, lo que queremos destruir son todas las recetas de lo viejo y todas las recetas de lo nuevo. Todas las recetas que se oponen a la sustancial operación poética.

Cuando menos pueda decirse de una obra artística que es muy nueva, muy viva, menos estará adscrita a un determinado tiempo, que, como tiempo, pronto será, únicamente, historia. La obra viva, como todo lo vivo, lleva consigo la muerte. La verdadera poesía no es de ninguna época, no tiene Edad Antigua, ni Media, ni Contemporánea. No tiene edad. —Mi familia data del siglo XII, decía un vasco francés a un vasco español. —Mi familia no data. La excelencia del arte consiste precisamente en eso: en no datar.

—¿Pero usted es también histórico? ¿No significa todo un criterio histórico el sobretítulo de su artículo: *La rueda del tiempo*? Todo lo contrario. Si yo sobretitulo así mis artículos es precisamente como intento de evasión de la historia, de este pasar y pasar de los tiempos, de este gusano que va poco a poco destruyendo la vida; para mí este sobretítulo desempeña el mismo papel que esas calaveras que los religiosos colocan sobre sus mesas de oración y de trabajo.

[*La Tarde*, 15 de febrero de 1934]

F. POLÍTICA

Lausana

Es general el pesimismo ante la Conferencia de Lausana. Ni es para menos, conociendo las posiciones de los países allí representados. Porque es difícil conciliar lo inconciliable: nacionalismos e imperialismos exasperados. No obstante, los políticos reunidos en el Castillo d'Ouchy no dejan de emplear la ingenua y conocida jerga pacifista; jerga tan ingenua y conocida como la de los liberales de los siglos 19 y 20, de la que conocemos hasta una veintena de palabras.



Entrechócanse en Lausana los nacionalismos desencadenados. Si Inglaterra propone la cancelación general de las deudas de guerra, no lo motiva otra cosa que el incremento que han tomado las exportaciones alemanas desde el instante en que comenzó a aplicarse el Plan Young. Francia condiciona, por otra parte, esta posición a que Norteamérica condone a su vez, aunque esta posición también podría ser una manifestación del método de Herriot, de dilaciones, de mantener las ilusiones pacifistas, porque es en el método en lo que se diferencia Herriot de su predecesor: Tardieu, no en la política de mantener a toda costa el sistema de Versalles y consolidar y extender las alianzas de guerra, que es la misma. Es inútil, por otro lado, que Francia condicione su posición a la de Norteamérica. Norteamérica calla y callará hasta que cambie la situación, es decir hasta la terminación de la campaña electoral y la elección del nuevo Presidente; mientras tanto, ninguno de los partidos norteamericanos se pronuncia, ninguno quiere convertirse mañana en la cabeza de turco del otro.

Alemania, por último, mantiene su posición de insolvencia. La política del Gobierno Papen-Schleicher es en este sentido, como en los demás, la misma de Brüning: en el dominio de lo interior, la disminución de los salarios y la supresión gradual del socorro al paro; en el dominio de lo exterior, la igualdad jurídica de Alemania y el derecho a los armamentos en paridad con las demás potencias. La Conferencia de Lausana no parece llevar, de ninguna manera, un sesgo satisfactorio, pero, de llegar a la solución soñada, ¿desaparecería la horrible crisis económica de Alemania, sería eliminada la crisis económica del mundo?

[*La Tarde*, 1 de julio de 1932]

Tenerife sin política

Tenerife continúa huérfana de una política. Si se tuviera que definir la vida, la historia misma de Tenerife, habría que definirse así: vida de circunstancias, historia de circunstancias; vida e historia sin un plan, sin una forma de existir, sin un quehacer tendido hacia el futuro.

No, Tenerife no ha tenido nunca una política. Lo que ahí se llama hoy política, lo que se ha llamado política, es algo sin sentido, algo que, por tener no sé qué vagas aspiraciones ¿nacionales?, ha estado siempre de espaldas a la vida y a la historia de Tenerife.

Política que no tiene ni un solo pie apoyado en la isla, ¿qué entusiasmo pretende? Política que no trae a estas latitudes un plan, ni una forma de vida, ni un quehacer, ¿qué razón tiene de existir? Política muerta, política que se arrastra muerta por el paisaje de Tenerife; política que lleva dentro de sí, como la fruta podrida, un gusano, el gusano de la esterilidad.

Grave cosa para Tenerife no haber tenido nunca una política. Terrible sino el de Tenerife sin un plan, sin una dirección, sin un quehacer, sin un entusiasmo que la proyecte hacia el futuro. ¡Ah, Tenerife!, ¿qué han hecho de tu vida, qué han hecho de tu historia? Sí; de tu vida, de tu historia, han hecho un montón de estúpidas anécdotas; de tu historia y de tu vida han hecho una vida y una historia de circunstancias.



Se dice, Tenerife, que la obra de circunstancias es la mejor. Sí, la obra de circunstancias es la mejor pero sólo cuando el que la hace es por sí mismo un sentido, una intención, un significado, tal Goethe, tal Voltaire, tal Mallarmé. Pero de ti, Tenerife, no han hecho nada de eso, ni sentido, ni intención, ni significado.

Vida, historia de circunstancias, he aquí la vida y la historia de Tenerife. He ahí sus pueblos construyéndose al azar, haciendo su historia de circunstancias, construyéndose de cualquier manera y para salir del paso. He ahí sus actividades todas, su arte, su política, su literatura sin ninguna fuerza interior que las lleve lejos, calcando siempre el bárbaro figurín extranjero. He ahí su misma capital, su Santa Cruz, que arrastra una vida sin significado, construyéndose también sin sentido, sin plan, sin unidad, sujeta siempre a los caprichos de cualquier pequeño comerciante que la quiera hacer a su imagen y semejanza ¡a la imagen y semejanza de un comerciante!

[*La Tarde*, 23 de noviembre de 1932]