

más vulgar una existencia poética. El carácter intrínsecamente impuro de los versos del poeta granadino resulta en el cuestionamiento de la función del lenguaje poético. Es decir, en la subversión de una escritura que no es capaz de adecuar ésta con la emoción. Este deseo de potenciar el lenguaje para penetrar toda la realidad con un máximo de posibilidades de comunicación, explica el uso de una serie de procedimientos estilísticos novedosos entre los que se podrían destacar: el coloquialismo, los clisés lingüísticos y la descontextualización, o contraposición de una locución estereotipada con algún motivo filosófico o religioso. La intertextualidad, o diálogo-homenaje a otros autores y textos, es uno de los recursos favoritos del poeta granadino. Por ejemplo, a partir de unos versos de *Blanco Spirituals* de Félix Grande —«de pronto ya no respiran por la nariz / ni por la boca»— se establece un diálogo de carácter antitético con el poema de Pablo del Águila que se inicia con «Respiran por los dedos que sudan tinta sucia / de bolígrafo o pluma de animal tabaco o por los poros» (135). La antítesis es un procedimiento que refuerza la unidad de sentido entre los versos del poeta de Mérida y los del granadino. Y esta coincidente visión del mundo en ambos escritores se basa en la denuncia rabiosa e irónica de la apatía ante la violencia e irracionalidad del mundo:

y por la primavera vuelven a salir granos en el cuello  
a los adolescentes que mañana  
estarán maduritos para colgar de un árbol  
o para ver striptease en un local de fibras encendidas  
donde los peces gordos se descansan de tanto trabajar para la  
paz del mundo  
o donde viven hombres y mujeres que mañana se mueren  
después de haber parido como fieras un hombrecito idiota  
que servirá más tarde para crear un mundo  
o para hacer jabón con sus entrañas (156).

La lectura de los versos de Pablo del Águila evidencian una relación íntima entre historia y literatura. El sentimiento del hablante lírico no es sólo lo que vive en sí mismo, sino que es consecuencia de la experiencia real, ya que todo análisis de sí mismo incluye el «estar en el mundo». Y esta situación exterior hace que el poeta tenga que comprometerse con un mundo donde los valores humanos parecen no tener vigencia. Importante ante este estado de cosas, el hablante lírico recurre, como hemos visto, a la ironía y al sarcasmo:

Vuelve ¡oh vuelve!, mi papáito,  
doc querido,  
vuelve que aún quedan pobres por matar mi negro  
y puede ser que vengan otros cien mil bastardos made in CIA  
a defender tu trono sonrosado (166).

Por lo que respecta al contexto histórico español, la poesía del escritor granadino corresponde a la madurez política de una generación que no hizo ni vivió la guerra civil. En la década de los sesenta, España iba cambiando la faz autárquica de la sociedad. Y junto a cierto auge económico —inmigraciones urbanas masivas, intensa emigración exterior— aparecen el fenómeno de la conflictividad obrera y la radicalización de los movimientos estudiantiles. Sus poemas, dentro de esta situación, constituyen una denuncia contra la miseria sociopolítica de la España franquista. Pero su grito desgarrado en defensa de la primacía de la vida y de lo humano se alzó contra todo tipo de injusticia social, moral y física cometida contra el ser humano en cualquier parte del planeta.

**José Ortega**



# Fuego blanco

La poesía desborda de lo indecible, de eso que, antes y después de la palabra, rechaza todo acceso a lo expresable, a la representación. En *La inteligencia mística*, Baruzi denomina este ámbito mudo simplemente *noche*. El poema «cae», desciende hasta el blanco de la página a partir de la noche reticente, invitado, convocado, seducido quizá por el asomo a la luz matinal, a esa luz que precede a todos los instantes y sucede a su quema final. El fuego que los devora es *tiempo*. Un tiempo sin más atributo que la duración y sin más destino que la voracidad.

*Fuego blanco*<sup>1</sup> es la dramaturgia de ese tiempo, un «tratado» que permite reconocer su infiltración en la frase, su lento trabajo de separación. El blanco, o el espacio que lo materializa en el poema, sostienen —como en la música— el andamiaje total. Todo lo que es material, presente, lleva las trazas, reconocibles por el poeta, del fuego de la sucesión, o bien, como un monumento irrisorio, testimonia su implacable paso: derrumbados círculos de piedra de antaño permitieron leer, hacer de la tierra el soporte de una adivinación.

Así, el poemario no se despliega por versos o por temas, sino por sucesivas *quemas*: emblemática es la de las ramas de eucalipto, en las cercanías de la casa, rito invernal que auspicia el regreso de la luz, la cesación del viento enemigo, arenoso y del este, que dobla las palmeras y roza las aguas negras del archipiélago, dejando en las arenas signos remotos.

Quema, también, del follaje verbal. Reducción y despojo del verso, ensimismado, emblema de su brasa. Más que el barroco insular, generado, reverberado por el dibujo y la diseminación del archipiélago, *Fuego blanco* evoca la restricción y la parquedad de los poetas italia-

nos de la primera mitad del siglo. Esta economía es subversiva porque enemiga del áureo despilfarro que entre nosotros ha quedado asimilado a un don divino, es decir a algo estrictamente natural.

*Fuego blanco* devuelve la proliferación plateresca o el relumbre churrigueresco en que se solaza la poesía actual, a la apretazón sintáctica, al resumen. Nada viene a distraer el dibujo gris y rosado —retirado de la luz colorinesca y violenta— de la naturaleza parca.

*Fuego blanco* se opone, además, a su *reverso calcinado*: *La luz negra*<sup>2</sup>. Esta última es la del rayo fósil, testigo de la explosión que dio origen al universo y rememoración carbonizada de todo posible inicio. Su irradiación marca el espacio con la ceniza del estallido primigenio y el poema con la pulsación de su ilimitada expansión. El blasón quemado de la luz negra —el dibujo inconcebible del universo— requería pues su *otro ardiente*: el fuego silente que no quema, el que pasa.

Los dos libros configuran no sólo una poética esplendente y fundadora, disímil del exceso, ajena, por primera vez, al barroco en tanto que posibilidad privilegiada y consubstancial a la suerte del español. Se trata, más que de una poética, de una cosmología. La que mejor abarca y define nuestra luz.

**Severo Sarduy**

<sup>1</sup> Andrés Sánchez Robayna, *Fuego blanco*, Biblioteca Ambit, 1992.

<sup>2</sup> *La luz negra. Los poetas-serie mayor*. Ediciones Júcar, 1985.

# Cuatro siglos de teatro canario

La historia del teatro en Canarias, en sus orígenes, va unida indisolublemente a la evolución de las corrientes generales del teatro español peninsular. No hay que olvidar que hasta la culminación de la conquista del archipiélago canario, comenzada en 1402 y finalizada en 1496, no existía una tradición teatral anterior que pudiese ser considerada como tal, dejando al margen, por supuesto, lo que de representación y simbología artística lleva implícito cualquier ceremonia o ritual, ya sea de proyección religiosa o civil. Ciertamente es que los primitivos guanches de Canarias contaban con ceremonias y manifestaciones rituales que implicaban un cierto grado de representación de la realidad, pero sería muy difícil calificarlas de verdaderas representaciones dramáticas; al menos, en el sentido y con la intención que ahora nos ocupa y, caso de considerar esa posibilidad, estaríamos hablando de una expresión dramática «guanche», siendo la «canaria» la producida en las islas o por los isleños tras el proceso de fusión de las razas conquistada y conquistadora.

Así, pues, los orígenes del teatro canario responden a su modelo español y, habida cuenta de la fecha del término de la Conquista, es en el siglo XVI cuando se establece el período inicial de su historia. Es en ese momento, finales del XVI y comienzos del XVII, donde sitúa Rafael Fernández Hernández el arranque de su antología *Teatro Canario (Siglos XVI al XX)* (Edircan Clásicos Canarios. Las Palmas de Gran Canaria, 1991. 2 vols.), el primer trabajo de estas características que se publi-

ca, y que representa un acertado esfuerzo por ocupar un espacio vacío en la historia de la literatura isleña. Se trata de una importante propuesta de lectura y revisión de cuatro siglos de teatro en Canarias, precedida de un estudio preliminar sobre los períodos, autores y obras antologados. En suma, todo un completo y necesario análisis crítico del devenir del género dramático en el archipiélago, a la espera de la aparición de una por ahora inexistente *Historia del Teatro de Canarias*.

No se piense que el trabajo de Rafael Fernández es una mera relación de dramaturgos y de textos que reflejan, sin más, el acontecer teatral canario. Como toda antología, y según el propio autor indica, se trata de una muestra selectiva. En este caso, en la elección de obras y autores influyen muy determinadamente tanto los elementos de originalidad e interpretación de las pautas del teatro en cada época, como el ahondamiento en los temas de acervo antropológico o histórico que inciden en la caracterización de la condición canaria. El criterio director de la antología es el de reflejar las obras y autores que, en palabras de su autor, «logran la síntesis de la renovación escénica del período, con una definición nítida y epocal de las raíces insulares». Del mismo modo, se concede especial atención a las obras que cumplieron una función relevante en un período histórico concreto y a aquellos textos de difícil acceso, aquellos que permanecían en el olvido tras su representación en el pasado e, incluso, aquellos otros que, por diversos avatares, se mantenían en la penumbra de los inéditos. Ello supone un valor añadido destacable.

Si, como hemos apuntado más arriba, según era imaginable, el teatro canario en sus orígenes sigue los modelos peninsulares españoles, también es cierto que no se trata siempre de un proceso meramente mimético. A lo largo de su configuración y de su evolución la expresión dramática canaria desarrolla una serie de peculiaridades específicas que, en algunos casos, supone una variante con respecto al modelo que se reproduce y en otros significa una concreta característica regional identificadora. Ello sin olvidar momentos en los que la renovación del lenguaje teatral español se debe a aportaciones producidas en Canarias o por canarios. Dejando al margen autores como Iriarte, Guimerá o Galdós que, aunque canarios de nacimiento, desarrollaron su obra integrada en el ámbito peninsular, habría que aludir a ejemplos