

de que el amor, con el bálsamo y los cuidados de toda una eternidad, pueda llegar a culminarse. Si la medida de este tiempo en un mundo de fracaso no la hemos inventado nosotros, habrá alguna medida desconocida, con una combinación magistral, que nos dé por fin el triunfo: «Entrar en la conciencia» de la impenetrable Faustine, de su muro de silencio y castillo insoslayable.

Morel ha querido penetrar, como sea, incluso con trampas burdas, en ese muro. Y Morel será ese tercero eterno de la discordia, la amenaza sin fin, que hallamos en tantos relatos de Bioy. Esos triángulos que, como una fina espada que pende, como una fatal y continua premonición de desgracia, sobrevuelan por todos los comienzos de historias de amores duales, complementándolas, como si dos más uno formaran la nueva pareja. El intruso, creación o no de los celos y la obsesión, es la sombra que se ve desde la ventana de un hotel, la que se acerca por la noche y en sigilo a la cama de la amada, el rechazado que ingenia una máquina para secuestrar a su amada eternamente, el crítico de teatro petulante que persigue novias ajenas, el antiguo enamorado que lleva en silencio rosas a la tumba de una mujer casada. Ellos son, a fin de cuentas, la ausencia necesaria del hombre y la mujer —como el antiguo novio fallecido de *Los muertos* de Joyce—, la sospecha de sustitución posible o imposible que nunca se apaga. En el relato *Cartas sobre Emilia*, el narrador acaba suplicando a su rival, a su fantasmal complementario, «que no la trate demasiado bien, porque entonces ella me dejaría, y que no la trate demasiado mal, porque entonces ella, que lo imita, me trataría muy mal a mí». Unos terceros casi inimaginables, que vuelven aún más injusta —por absurda— la traición, que traicionan la idea misma del amor que se tuvo —forjado en soledades cerradas— y que crean una fisura *teóricamente* inaceptable: «No había una persona más incompatible con Paulina (y conmigo) que Montero... Si Paulina quería a ese hombre, tal vez nunca se había parecido a mí». Son las heroínas que tropiezan, que descienden sombríamente un peldaño, y otro más, del nivel del amor que la pareja había creado (todas las parejas, en su egoísmo arrogante, desafiante, de un frente unido contra el mundo exterior, no pueden creer que haya nada más por arriba, y sí mucho por abajo). Las diosas del amor han sesgado su imagen, ahora están ofreciendo el perfil y no el rostro claro y diáfano a quien

quiere dibujarlas. Alguien, desde abajo, las ha mancillado con su mirada enviciada: «Yo era relevado por ese asqueroso. Por ese chanchito gordo, rozagante, limpio (...) Todas las mujeres tienen gustos distintos a los míos», se dirá un humillado y ofendido Gauna en su monólogo desdeñoso y desesperado. El amor de confitería ha sido mancillado por la limpieza anquilosada y lustrosa, sin alma, de la verborrea intelectual.

**Mercedes Monmany**

## Las vanguardias canarias

**D**e todos los episodios españoles de lo que se llamó «recuperación de las señas de identidad regionales», no son muchos los que han dejado huella duradera y han sido algo más que ejercicios de voluntarismo prepolítico al calor de un concepto muy discutible de la cultura. Excepción ejemplar a la regla de mediocridad ha sido el rescate, reconocimiento y estudio de la ejecutoria del

vanguardismo en Canarias que fue ayer un esfuerzo múltiple y complejo y que hoy ha dado lugar a lecturas no menos múltiples y complejas, porque así es como se establece una tradición cultural válida: cuando el recuerdo de la tarea de antaño se incardina armoniosamente en la del tiempo nuevo. Y no errará del todo quien advierta que la reflexión simultánea sobre lo internacional y lo telúrico, la pretensión de abarcar la experimentación abierta y el culto por lo simple, el pensar a la vez el arte como forma de conocimiento y como objeto autónomo y válido por sí, que fueron prendas de honor de la vanguardia histórica, siguen siendo a la fecha el objeto de esfuerzos institucionales tan significantes como las revistas *Syntaxis* y *Archipiélago* o como la actividad del Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas, al que, entre otras muchas cosas de feliz recuerdo, se debe la oportuna edición del libro que me ocupa en estas páginas<sup>1</sup>.

Los hitos de la recuperación del vanguardismo canario cubren ya veinte años. De 1972 fue la primera mención amplia y sintética del surrealismo insular en el admirable libro de C.B. Morris, *Surrealism in Spain*, y de esa misma fecha mi trabajo «Sobre el arte español de los años treinta (Manifiestos de *gaceta de arte*)» (en mi libro *Literatura y pequeña burguesía en España*), tan vehemente, ambicioso y precipitado como el resto del volumen. En 1974 Pablo Corbalán dio lugar de honor a los surrealistas canarios en *Poesía surrealista en España*, pero solamente en 1975 un antiguo héroe de aquellas jornadas, Domingo Pérez Minik, estableció su crónica puntual en las páginas de *Facción surrealista española de Tenerife*. No tardaron en llegar los años dorados. En 1978 Fernando Castro catalogó la obra pictórica de Oscar Domínguez, nunca olvidado del todo, al contrario que sus compañeros literatos. En 1979 Morris publicó en *Revista Iberoamericana* su artículo «El surrealismo en Tenerife» y Sebastián de la Nuez, su prólogo a la reimpresión facsimilar de *La Rosa de los Vientos*, bellísima aunque breve ofrenda tinerfeña a la corona de grandes revistas de 1927. En 1980 Alfonso Armas Ayala y Miguel Pérez Corrales dieron a conocer los *Textos (1927-1936)* de Agustín Espinosa, el más clarividente de los vanguardistas del archipiélago (ya en 1974, Armas había publicado en un tomo *Crimen, Lancelot 28º 7º y Media hora jugando a los dados*). De 1981 fueron la esperada reedi-

ción de *gaceta de arte*, que dio a conocer a todos los estudiosos una revista clave en la España de los años treinta, y la publicación por Miguel Pérez Corrales de la serie «Cuaderno de bitácora de la vanguardia insular» en el suplemento literario del periódico *Jornada de Santa Cruz* de Tenerife. De 1983 fue la exhumación del *Manifiesto surrealista escrito en Tenerife (1935)* por parte de C.B. Morris, al que siguieron otros títulos de parejo interés todos editados por el Seminario de Literatura Canaria de la Universidad de La Laguna. Y en 1986 vieron la luz la tesis de Pérez Corrales, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, y la *Prosa reunida de Juan Manuel Trujillo*, recogida y prologada por Sebastián de la Nuez.

Puede que el filólogo de hoy conozca mejor estas tareas eruditas que los referentes históricos que tienen detrás. Es perversión moderna que la bibliografía secundaria, la bulimia investigadora que todo absorbe, haya eclipsado la bibliografía primaria que es su única justificación. Y es de temer, por ello, que si el lector sabe algo del pintor Domínguez (que en 1927 pasó de Tenerife a París para dejar huella imborrable en Bréton y Ernesto Sábato, por ejemplo), no conozca nada de Juan Ismael. Y es posible que haya leído *Crimen (1934)* de Espinosa porque ya se va sabiendo que es el mejor texto en prosa de la imaginación surrealista española, pero a buen seguro que nada sabe de tres libros de 1936 que son ápice glorioso y desastrado final de la aventura canaria de la vanguardia: *Dársena con despertadores* de Pedro García Cabrera, *Enigma del invitado* de Emeterio Gutiérrez Albelo y *Lo imprevisto* de Domingo López Torres. Años después, García Cabrera, surrealista ocasional, reharía su carrera con intensos versos que lo hacen emblema resistente de la literatura canaria de nuestro tiempo, pero Gutiérrez Albelo naufragaría en un *Cristo en Tacoronte* y los poemas reseñados de López Torres habrían de ser los últimos que escribiera en la prisión de Fyffes de donde solamente salió para morir fusilado por los franquistas.

Hora es de saber que el periodo 1925-1936 tuvo en Canarias personajes y matices de muy elevado interés y que en modo alguno se circunscriben a un interés local. En general, toda la vanguardia española fue un apasio-

<sup>1</sup> Andrés Sánchez Robayna (ed.), *Canarias: las vanguardias históricas*, Centro Atlántico de Arte Moderno y Gobierno de Canarias, (Santa Cruz de Tenerife), 1992.

nado intento de promediar la tradición intelectual progresista y la ruptura exclusivamente estética, los nuevos valores del internacionalismo y la deuda nacionalista española que recordaban a diario Unamuno y Machado, Baroja, Azorín y Ortega. Y estos dilemas se hicieron más patentes precisamente porque el desarrollo de la sociedad y la cultura en España dieron un marco tan sugestivamente provinciano y local a los fervores de la literatura joven: lo ha sabido ver muy bien una ejemplar —y nada localista— monografía de José Enrique Serrano Asenjo, *Estrategias vanguardistas* (Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1991), por lo que toca al caso aragonés y bueno sería que cundiera el ejemplo en otros lugares.

En tanto, a mayor abundamiento, la trayectoria de la primera Escuela de Vallecas es un notable paradigma de cómo aquel programa de síntesis pudo llegar a ser vivido como una escisión moral, que conoceremos mejor cuando María del Carmen Pena culmine la monografía prometida pero que, en tanto, Agustín Sánchez Vidal (*Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Planeta, Barcelona, 1992) ha sabido relacionar muy oportunamente con la poética del escritor oriolano. En 1927, año de tantas encrucijadas, Benjamín Palencia y Alberto Sánchez decidieron que el porvenir del arte moderno no residía en París sino en las llanadas amarillas de Vallecas, a dos horas de buen paso desde la puerta de Atocha. Y fundan su Cerro Testigo: «Aprovechamos un mojón que allí había —escribe Alberto— para fijar nuestra profesión de fe plástica: en una de sus caras escribí mis principios; en otra puso Palencia los suyos: dedicamos la tercera a Picasso. Y en la cuarta pusimos los nombres de varios valores plásticos e ideológicos, los que entonces considerábamos más representativos: en esta cara aparecían los nombres de Eisenstein, El Greco, Zurbarán, Cervantes, Velázquez y otros». El elenco y su heterogeneidad no tienen desperdicio... En 1928 expone Benjamín Palencia en el Palacio de Bibliotecas y Museos (sede de la Biblioteca Nacional) y en el *vernissage* leen textos conmovidos Alberti y Bergamín. Meses antes ha expuesto por vez primera, en los salones de *Revista de Occidente*, la Maruja Mallo que pinta verbenas y arrabales y que, a su regreso de París y del surrealismo en 1932, pintará alegorías de la Castilla rural. Y en 1930 Alberto Sánchez deja ver en el Ateneo sus esculturas naturales que alían casticismo y vanguardia y que le merecerán severo ti-

rón de orejas por parte del vanguardista canario Eduardo Westerdahl y del comunista valenciano Josep Renau.

Reténganse las fechas porque los episodios más ilustrativos del proceso canario se solapan con los arriba recordados. En 1928 Agustín Espinosa publica *Lancelot 28° 7° (Guía integral de una isla atlántica)*: comienza allí la valoración del paisaje insólito frente al paisaje convencional, la geología torturada y espontánea del mal país frente a la tradición verde y florida que se había refugiado en la Arcadia prestigiosa del valle de La Orotava. El 1 de febrero del mismo 1928 *La Rosa de los Vientos* da a conocer su primer manifiesto juvenil que, en gran medida, es una apelación a cambiar el centro de gravedad del regionalismo estético: frente a las «rosas campesinas, regionales» se postulan las «rosas de los vientos, oceánicas, universales» y se brinda por una vuelta al siglo XVIII, racionalista y crítico, frente al siglo XIX cuya cultura fue «creadora de círculos y ateneos batuecasianos». La alusión no podía ser más clara: «bajo el signo de Viera» (como diría Espinosa, evocando al ilustrado canónigo José Viera y Clavijo) y frente a los románticos rezagados que en la lagunera Fiesta de los Menceyes de 1919 elevaron perenne monumento al localismo. En 1932 el malogrado Andrés de Lorenzo Cáceres escribía en su conferencia «Isla de promisión» que «he de oponer la criba del siglo a los vocablos tradicionales: barbarie colonizadora, guanches sacrificados, tagorores deliberantes, ni he de mentar para nada —y eso ya es de notar— el 25 de julio de 1797» (fecha esta última de la derrota del Almirante Nelson en su asedio naval a Santa Cruz). Y el joven y todavía vacilante Pedro García Cabrera escribe en su artículo de 1930 «El hombre en función del paisaje», frente a la exclusividad del verde paraíso del norte de las islas siempre poblado de guanches idílicos: «Nada de mantilla canaria y sombrero de paja tinerfeño. Esas son notas de color local. Pero nunca temas fundamentales de arte. Eso no es sentimiento regional».

Ni enervantes efluvios regionalistas ni pretendidos cosmopolitismos en los que todavía alienta la fiebre modernista. Cuando Ernesto Pestana Nóbrega visita en mayo de 1930 la exposición de los pintores grancanarios de la escuela Luján Pérez, descubre lo que esperaba en aquellos formatos medios de José Jorge Oramas donde la elementalidad cubista y una paleta moderadamente *fauve* im-