

Pedro García Cabrera es autor de una dilatada obra poética. En su arco creativo puede destacarse una serie de momentos y hallazgos literarios que hacen de él uno de los autores más sobresalientes del panorama insular de la vanguardia, y de su obra, en conjunto, una de las más coherentes de este período. En esta oportunidad prestaremos especial atención al examen de su obra entre 1928 y 1939. Decimos especial atención y no exclusiva, pues son de interés las referencias a otras épocas en las que la espiral de desarrollo creativo muestra tramos de un recorrido que nace y asienta su raíz en aquellos años en que la vanguardia insular despliega su feraz veneno creativo.

El recorrido ha de circunscribirse, en primer lugar, a la faceta lírica, aunque nuestro poeta cultivó también, en mucha menor medida, la narrativa y es autor de una única pieza de teatro, *Proyecciones*. Nos referiremos también a un texto en prosa de la época surrealista, *Los senos de tinta*. En segundo lugar, la reflexión recogida en sus ensayos y escritos diversos, así como las notas introductorias de los distintos textos poéticos en los que, como ha señalado Andrés Sánchez Robayna¹, García Cabrera ensaya, más que una explicación, una interpretación del contenido de cada obra.

Hoy estamos en condiciones de dar cuenta de las tres premisas por las que Sánchez Robayna aboga en aquel *Homenaje*, para poder extraer la *significación* literaria de García Cabrera: consideración de la obra como una totalidad; descripción de sus líneas internas; y ubicación de la misma en el marco de su tiempo. La razón es sencilla: desde 1987 contamos con la edición de las *Obras completas* de García Cabrera².

Aunque, como ya hemos dicho, no nos vamos a ocupar especialmente de la etapa anterior a 1928, los primeros textos

PEDRO GARCÍA CABRERA: LOS AÑOS VANGUARDISTAS

por
RAFAEL FERNÁNDEZ

del poeta aparecen en 1922. Colaborará desde entonces en publicaciones periódicas. Esta época es importante en cuanto se forja el escritor y sus lecturas irán poco a poco alimentando el bagaje común a muchos jóvenes que aún vivían bajo la influencia del romanticismo de Espronceda o Bécquer, sin olvidar al finisecular —y popular—

Campoamor. Una labor de seguimiento de sus colaboraciones en *Gaceta de Tenerife* nos conduciría a tales influencias.

La etapa del influjo modernista le llega a través de la revista *Hespérides* (nacida en 1926), espacio editorial en que participaron distintas corrientes de épocas diversas: poetas del regionalismo finisecular, modernistas regazados y el grupo de jóvenes escritores entre los que se encontraba García Cabrera con Eduardo Westerdahl, Domingo Pérez Minik, etc. El propio poeta defiende la palestra de la revista desde la que su generación podría asomarse a la república de las letras. Asimismo, a través de un símil deportivo y en la imaginación creacionista, expresa la voluntad epifánica de hollar los nuevos derroteros vanguardistas:

A *Hespérides* se debe que una legión de literatos jóvenes haya surgido a la publicidad, y son a ellos a quienes se debe, principalmente, la divulgación de las nuevas orientaciones literarias, reaccionando, rebelándose contra moldes que parecían irrompibles.

Ellos son los que, abiertos a todos los horizontes, han marcado un principio evolutivo, los que han dado el salto mortal sobre la valla clasicista, para caer, haciendo una pirueta cómica en la mayoría de las veces, en la otra orilla donde está casi todo por conquistar, dejando atrás una serie de siglos que son obstáculos alzados a la creación de nuevas bellezas³.

En la transición entre 1927 y 1928 esos autores iconoclastas que comenzaban su andadura literaria quedan influidos por aquellos temas futuristas. En García Cabrera se observa no sólo la presencia de imágenes de raíz creacionista, sino la intensificación del paisaje que ya antes de las fechas reseñadas hacía acto de presencia. Por ejemplo, si

1. Vid. Pedro García Cabrera, *Homenaje a la Universidad de La Laguna*, La Laguna, 1981, pág. 12.

2. Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno Autónomo de Canarias.

3. «Hespérides: su labor cultural», *Hespérides*, Santa Cruz de Tenerife, 2 de enero de 1927. El trabajo aparece firmado el 31 de diciembre de 1926. (Recogido en Pedro García Cabrera, *Obras completas*, vol. IV, 1987, pág. 187.)

comparamos esta aseveración con el texto en prosa poética, de 1926, «Pequeño poema»⁴, enseguida destacan los elementos modernistas referidos al paisaje palmero de La Caldera de Taburiente, en clave mítica. De igual forma que Rubén Darío extrae del acervo prehispánico la figura legendaria de Caupolicán, así, en el texto del escritor canario destaca la figura de Tanausú en un ambiente de tierra y bosque con las adjetivaciones y rasgos sensitivos influidos por presupuestos de tal movimiento estético.

1927 es un año emblemático en la historia de las vanguardias insulares, pues aparece la revista *La Rosa de los Vientos*. En ese contexto y penetración de una nueva escritura, García Cabrera incorpora dos elementos que ya no abandonará a lo largo de su itinerario: la presencia del paisaje de las Islas y la búsqueda de una tradición poética insular. Es indudable que al García Cabrera de estas fechas le acontecía lo que señaló Juan Manuel Trujillo con toda agudeza en 1934 en el artículo «¿Existe una tradición?», en sus «Notas sobre Canarias»:

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, [...] tiene, cuando comienza a hacer literatura o arte, una inquietud, que es la de no saber cuál es la tradición en que tiene que entranarse, a qué tradición va a servir, en cuál ha de vivir y respirar⁵.

Señalamos esto porque, como ya se ha dicho, la famosa polémica del secretario de redacción de *La Rosa de los Vientos* con Eduardo Westerdahl desde las páginas de *La Prensa* de la capital tinerfeña, acaecida entre el 3 y el 15 de julio de 1928, representa el enfrentamiento de universalismo contra cosmopolitismo. García Cabrera se situará en la segunda de las posiciones. La incompreensión de lo que Juan Manuel Trujillo denominaba en esa controversia «el predicamento del Universalismo en Arte —concepto desconocido hasta 1927—, en oposición a Provincialismo y Cosmopolitismo, los dos conceptos que, hasta 1927, venían dictando todas las manifestaciones artísticas de Canarias»⁶, es una muestra más de su alejamiento de los presupuestos vanguardistas y confusión reinante entre los miembros de su generación, frente a Trujillo, Agustín Espinosa y el mismo Ernesto Pestana Nóbrega.

Si antes destacábamos 1927, 1928 es un año fundamental en la cronología literaria de García Cabrera. Se publica *Líquenes*, editado por *Hespérides*. Como ha visto N. Palenzuela, en *Líquenes* no sólo se observa la aproximación del poeta al creacionismo sino que representa el inicio de «una poética de la imagen y la metáfora vanguardistas»⁷ que convive con una supervivencia del Modernismo. Todavía hay más: esta obra representa un punto de inflexión en el tratamiento del ámbito geográfico insular. En esa tradición canaria del paisaje como principio de identidad, García Cabrera instaura su propia interpretación, en la que el mar es el rasgo recurrente. Obsérvese el primer poemita de *Líquenes* y se verán engarzados tales rasgos:

Al mar, en la lejanía
lo ha vacunado una vela.
—Siga subiendo clavijas
que está baja la marea
y se están viendo los cuescos
verde jade de las piedras.
Sigan subiendo clavijas
para que la vela crezca.
Con ello estoy esperando
un cargamento de estrellas.

Junto a la imaginería ya destacada importa añadir otro rasgo —observable en esta composición octosilábica—: el peculiar manejo de la metáfora que el poeta irá acentuando con el tiempo, y que Sánchez Robayna ha designado como «rara calidad metafórica —hecha de juego y sorpresa—»⁸. Ese manejo de la metáfora, junto al neopopularismo de los temas y las formas métricas, permiten adscribir a García Cabrera al llamado grupo del 27. Antes de iniciar el propio anclaje del libro, habríamos de recordar que todos los rasgos que enunciaremos a continuación lo asignan a aquella generación, también llamada «de la República». Son dos los rasgos que determinan tal parentesco: el estético y el cronológico. Si atendemos al segundo, el poeta gomero nace en 1905,⁹ como Manuel Altolaguirre, o bien publica cuando lo hacen los miembros del 27; e incluso publica *Líquenes*, su primer libro, el mismo año que *Ámbito*, de Vicente Aleixandre. A estos rasgos, destacados ya por Sánchez Robayna y Nilo Palenzuela, debíamos agregar la recapitulación efectuada por el primero de los dos estudiosos citados:

4. *Hespérides*, Santa Cruz de Tenerife, 28 noviembre de 1926. También en *Obras Completas*, cit., pág. 185.

5. *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de octubre de 1934. (Recogido en Juan Manuel Trujillo, *Prosa reunida*, Aula de Cultura de Tenerife, 1986, pág. 148.)

6. «Tercera respuesta», en «Contestando al señor Westerdahl», *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 15 de julio de 1928. También en Juan Manuel Trujillo, *Obras reunidas*, cit. pág. 94. Cf. «Prólogo» a *Obras completas*, vol. I, ed. Nilo Palenzuela, cit., pág. 11. También, M. Pérez Corrales, «Cuaderno de bitácora de la vanguardia insular», en *Jornada Literaria*, Santa Cruz de Tenerife, 1981, números 31 y 34 (4 y 25 julio); 36 y 38 (8 y 22 agosto); y 44 y 46 (3 y 17 octubre).

7. Vid. «Prólogo», ed. Pedro García Cabrera, *Obras completas*, cit., pág. 11.

8. Vid. Pedro García Cabrera, *Homenaje de la Universidad de La Laguna*, cit., pág. 12.

9. Cf. Esteban Amado, *Pedro García Cabrera: en torno a una existencia poética*, Santa Cruz de Tenerife, 1985.

Hay, quiero decir, *habría*, en efecto, muchos datos para pensar que la obra de Pedro García Cabrera surge históricamente en las fechas en que lo hace la generación del Centenario de Góngora, y que su evolución posterior dibuja una curva parecida a la de algunos poetas que integran esa generación¹⁰.

Ya hablaremos más tarde de otro fenómeno del que participan García Cabrera y el grupo de 27: la posterior humanización de su poesía. Esto no indica la inexistencia de rasgos diversos, como las diferencias de ritmo en la percepción de movimientos literarios o estéticas americanas y europeas a las que acceden los poetas de la Península con anterioridad, fenómeno no extraño a la constante histórica en Canarias de la recepción tardía, pero que en esta época (ya venía ocurriendo relativamente, y de forma parcial, desde Tomás Morales y Alonso Quesada) se acorta de forma sensible.

Se ha hablado de la influencia de Federico García Lorca y de Rafael Alberti, pero ¿en dónde reside esa influencia? Los setenta poemas de *Líquenes* aparecen numerados. El número dos hace gala del narrativismo lorquiano. En los versos

Cuando empezó la montaña
su comunión amarilla,
cuatro puñales de lona
aupados en las quillas,
asesinaban la tarde
que sobre el mar se mecía

lo esencial sería que el mar, como llanura por la que puede llegarse a otros puertos y confines de la mirada, instaura una nueva visión que, desde el Romanticismo, busca su propio sentido. García Cabrera se encuentra con la *tradición insular* —él confiesa que leyó a Negrín y a Plácido Sansón, como explica Nilo Palenzuela¹¹, aunque también a otros poetas del siglo XIX, como se observa en sus dos pequeños ensayos «Poesía en el siglo XIX tinerfeño» y «Poesía del mar en el XIX tinerfeño»¹²—; tradición a la que se une la influencia del Rafael Alberti de hacía unos años, el de *Marinero en tierra* (1925). No obstante, García Cabrera se aleja de Alberti en que no hay nostalgia del mar en *Líquenes*, así como la emergencia en este libro de una ansia de libertad, de descubrir nuevos caminos a la experiencia¹³, sino en la dirección que inauguran, al decir del hispanista R. Marrast, Baudelaire o Rimbaud¹⁴. Hay que decir, con Nilo Palenzue-

la, que «Los poemas se desarrollan en su mayor parte alejados del sujeto, expresándose a través de aquella “pura voz anónima” con que Ortega y Gasset descubriera a los poetas modernos»¹⁵. La visión del poeta canario es la del *liquen* viajero en el vaivén de las aguas profundas y en el costero en su arribada a las orillas. Una muestra de esa influencia de Alberti es el poema número 5:

Iba vistiendo una órbita
y se ha caído en el mar.
¡Cómo envidiarán las olas
su blanca elasticidad!
—Timonel, pulsa tu barca,
pon la vela a patinar,
y tírale una manita.

¡Que no vaya a naufragar!

en que «el mar no es una magnitud épica sino como un tesoro de sugerencias breves, aladas y graciosas, como un sartal de cantares marineros¹⁶». A lo que habría de añadirse el empleo del diminutivo y la atmósfera plenamente atlántica, de un mar hondo y con recuerdo de naufragios en el océano embravecido.

La influencia de Lorca es evidente en muchas de las construcciones en que descansa el discurso lógico —*dispositio*— e incluso la elocución —*elocutio*—, es decir, como señalan Marchese y Forradellas, «buscar las palabras y expresiones con que cubrir el discurso»¹⁷. Si observamos algunos octosílabos del poema 43 de *Líquenes* («La tarde le puso al mar / una camisa de fuerza / hecha con aire dormido / y aplicaciones violetas») se advierte la influencia lorquiana. En ocasiones, la aproximación es mayor, en virtud de la *dispositio* y la *elocutio*; así, el poema 67:

La tarde estaba sentada
con su sombrilla de seda
en la arena de la playa.
El sol le hablaba de amores.
La tarde no contestaba.

Una barquilla le dijo:
—Contigo, ¡qué dulce, el agua!

Y todo el mar fue de azúcar.

10. *Vid. Homenaje*, cit., pág. 14.

11. *Vid. «Prólogo», Obras completas*, cit., pág. 11, nota 5. Además de la entrevista señalada por Palenzuela incluida en *Pedro García Cabrera: El hombre en función del paisaje*, Colección LC. Santa Cruz de Tenerife, 1981.

12. *Vid., Obras completas*, vol. IV, cit., págs. 279 a 284.

13. Cf. S. de la Nuez, «El destino en la poesía de Pedro García Cabrera», en *Pedro García Cabrera. Homenaje...*, cit. De la Nuez identifica *Líquenes* con la etapa vital del poeta en que «todo es proyecto e indeterminación», de ahí que lo esencial de este libro sea «el mar, navegar sobre él, salir a la aventura», pág. 20.

14. *Vid. «Introducción», ed., Rafael Alberti. Marinero en tierra, La Amante, El alba del Alhelí*, Madrid, 1972, pág. 26.

15. *Vid. «Prólogo», cit.*, pág. 11.

16. *Vid. Robert Marrast, op. cit.*, pág. 27.

17. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, 1986, pág. 116.

Esa recuperación de la poesía popular, como harían los poetas andaluces antes citados, está presente en los ejemplos que hemos ido proponiendo. La estructura poemática de acuerdo con los ejes pregunta/respuesta es de larga tradición en la poesía popular castellana y artísticamente manejada por los poetas del Siglo de Oro. La composición número 60 da la medida de lo que destacamos, en que las reiteraciones y paralelismos de los diversos metros de arte menor conducen los cuatro momentos en que barca y playa se funden en la caricia de mar e isla, esta última ya a un paso de su transformación en figura antropomórfica.

Como había sucedido en los poetas de la generación de la República hasta 1927, esas formas de tipo popular de *Líquenes* aparecen combinadas con influjos clasicistas, herencia juanramoniana e influencias de vanguardia que poco a poco irán ganando la poesía de García Cabrera. Por ejemplo, en el poema octosilábico número 30 se observan transiciones narrativas en medio del discurso lírico:

(Pasó un barco. Y otro barco.
Estrellas de trenza larga.
El viento arrugando sedas
con sus finas manos blancas.)

Otro elemento que destaca en *Líquenes* es el nocturno. La composición número 8 («Aunque son negras las horas / tienen el cutis de plata. / La luna mueve en las olas / un río de tinta blanca»), se aleja del emblemático *nocturno modernista*, pero mantiene la visión del mar cuajado de estrellas; y con ello, la composición aún recuerda la interiorización romántica pasada por el tamiz de Lorca. Así, la composición 33 es otro *nocturno* en que García Cabrera incorpora imágenes vanguardistas; son cinco momentos o pinceladas que reconstruyen la visión del nocturno con luna; véase si no el 4.º y 5.º momentos: «El viento haciendo cabriolas / en un bosque de trapecios. // Y una luna degollada / de cerradura en el puerto». El poema 17 concluye con una construcción típicamente lorquiana en que una acción o un estado —a través de una proposición explicativa— se mantiene en *suspense* para «caer» en una construcción con valor final: «Y el mar, que no sabe nada, / sigue prometiendo azúcar / de sal y ramos de algas, / para que no griten luces / en el hoyo de las aguas». En ocasiones, el mar de *Líquenes*,

LIBRO DE GARCÍA CABRERA
CON VIÑETA DE MARUJA MALLO (1934)

transparencias fugadas

poemas

pedro garcía cabrera



1934

ediciones "gaceta de arte"
isla de tenerife. canarias

que acuna las casas ribereñas, sigue impertérrito ofreciendo una fuente de vida, expresada por la paradoja «azúcar de sal», aunque la transmutación del mar en ámbito ciudadano en el que surgen «ríos pavimentados de escamas» y «Hay columnas y serpientes anillándose a las barcas» apunta a un pasado insular de gran ajetreo marítimo.

Ciertamente, ya en *Líquenes* aparece insinuada la dialéctica de las formas aéreas y de las «formas que pesan». Este libro es el comienzo en una andadura sobre las aguas pielágicas y abisales que luego creará un mundo de «aire en movimiento» con *Transparencias fugadas* (1934) y una arquitectura insular o —por decirlo como el propio poeta— la «emergente roca solitaria» con *La rodilla en el agua* (1934-1935). Como luego se verá, García Cabrera señaló el poema número 9 de *Líquenes* como la fuente o entronque lírico de *Transparencias fugadas*, aunque hay otras

composiciones en que alienta el anhelo del vuelo y de la dinamicidad de los céfiros. La composición número 35 hace una referencia directa al otro poemario: «Las rodillas en el agua, el vientre fino en las velas y el alma en la inmensidad».

Como luego se hará notar, el poeta hace referencia a la isla en que *rodillas* y *vientre* representan la «corporeidad», y el *alma* el «espíritu». Es una isla que se despliega en la inmensidad del mar, como liquen navegante; representa, en último extremo, una percepción metafísica del mundo. Esta referencia a la isla anticipa el libro *La rodilla en el agua*, pues, como destaca su autor en el «Prólogo», «Se mueve el agua, el aire, el fuego, la luz, las nubes. Todo menos la isla, sola e inmóvil, llena de su destino, cerrada bajo las llaves de su propia seguridad. La isla es lo arquitectónico en medio de lo musical»¹⁸.

1930 es un año fundamental para García Cabrera. Intensifica la actividad literaria y editorial, pues desde unos años antes colabora en *El Progreso*, *Las Noticias*, *La Tarde* y *La Prensa*, o en el semanario que dirigió, *Altavoz*, atento a la actividad socio-política de La Gomera, su isla natal. En el inicio de esta década madura su vertiente ensayística con trabajos como «La ordenación de lo abstracto»¹⁹ o «El hombre en función del paisaje»²⁰. Dos direcciones están ya delimitadas: la reflexión sobre su actividad artística abstracta —en el primero— y la orientación de quienes se reúnen en torno a la efímera revista *Cartones*, así como la exposición de la joven pintura de la Escuela Luján Pérez en Tenerife, que como ha estudiado Nilo Palenzuela supuso un auténtico encuentro generacional²¹. Se instaura, así, la mirada que abarca el paisaje integral a través de una visión mitológica —como quería Agustín Espinosa— que hace decir a García Cabrera en el citado «Prólogo» a *La rodilla en el agua*: «Los declives inmersos abren al mito las puertas de las posibilidades poéticas».

Nilo Palenzuela ha destacado la visión del lenguaje como fundación en «La ordenación de lo abstracto»²¹ y recuerda asimismo las palabras del poeta en la entrevista aparecida en *García Cabrera: El hombre en función del paisaje*²²: «El hombre se adueña de él (el paisaje) cuando le pone el sello del lenguaje y le da un nombre».

García Cabrera apunta en este ensayo que «la abstracción ha pasado por tres planos en etapas históricas diferen-

tes: un primero, *plástico*, cuyo ejemplo elocuente es el teatro calderoniano; un segundo, *musical*, representado por R. Wagner; y un tercero, en que la abstracción alcanza el culmen y —al decir del autor— «un desconocido infinito interior»²³. En este último plano la abstracción no es convertible ni en plástica ni en música, es expresión —según califica y ejemplifica el poeta— «del arte nuevo: Pedro Salinas con su *Seguro azar*. En este plano, también *Perfil del aire* o *Manual de espumas*. Y sobre todo y por sobre todos Guillermo Apollinaire, a cuyo sol incidieron las curiosidades de las juventudes nuevas». Y concluía en aquella ocasión: «Esta influencia del grupo del 27, en especial Salinas, Luis Cernuda (*Perfil del aire*) y Gerardo Diego (*Manual de espumas*) muestra el camino evolutivo del espíritu de Occidente en cuanto a lo abstracto»²⁴, para añadir que el sustrato ideológico de tales experiencias estéticas las extrae de Ortega y Gasset y de los alemanes Oswald Spengler (1880-1936) y Wilhelm Worringer (1881-1965), con sus obras epónimas *La deshumanización del arte* (1925), *La decadencia de Occidente* (1918-1920) y *Abstracción y Naturaleza* (1908), respectivamente.

De igual forma, García Cabrera publica dos ensayos en *La Tarde* en 1930 con el título común de «Ideología regional»: el ya citado «El hombre en función del paisaje» y «Dos sensibilidades»²⁵. En el primero de los trabajos, aparece la confrontación generacional con las estéticas precedentes. De ahí que García Cabrera apunte al rescate de lo que podría denominarse las esencias primitivas del ser isleño conformadas por el propio paisaje. Pero no un paisaje como referencia directa al elogio que hoy podríamos denominar «insularista», esto es, de romo localismo y de intención reivindicativa de unas islas frente a otras. Para él es imprescindible romper el cerco insular, como insistirá también en «Sobre el próximo recital de Sebastián Suárez León»²⁶, cuatro años después. Actitud cercada que se acentúa no sólo por el aislamiento y los pleitos insulares, sino por ser éstas unas islas que miran hacia dentro. Aquel recital de Sebastián Suárez significaría un símbolo mitigador del aislamiento artístico entre las islas, como había sucedido con la visita del grupo de *Gaceta de Arte* a Gran Canaria en 1933, o la ya citada exposición en Santa Cruz de Tenerife de los alumnos de la Escuela Luján Pérez. En definitiva, como

18. *Vid. Obras completas*, cit., pág. 63.

19. *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 8 de febrero de 1930.

20. *La Tarde*, días 16, 17, 19 y 21 de mayo de 1930.

21. *Vid. «Prólogo»*, cit. pág. 12. Esta generación se reunirá dos años después —ya en un proceso de mayor madurez— en un Congreso de Juventudes en Las Palmas de Gran Canaria.

22. *Colección LC*, cit.

23. *Vid. «Prólogo»*, *Obras completas*, vol. IV, cit., pág. 16.

24. *Ibidem*.

25. 15 de agosto.

26. *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de noviembre de 1934.

ha precisado Nilo Palenzuela, esta actitud generacional de García Cabrera junto con «el conocimiento de la tradición insular, desde Cairasco de Figueroa y Viera y Clavijo a los modernistas, le permiten proponer ahora «una lectura del paisaje alejada de la historia y sus compromisos»²⁷.

García Cabrera abunda en «Dos sensibilidades» en el enfrentamiento general²⁸. Critica la vieja sensibilidad por ser defensora de un regionalismo finisecular, al decir del poeta, «de conceptos estrechos y de formas decadentes». La nueva sensibilidad, representada por quienes constituirían *Gaceta de Arte* en 1932, queda definida por García Cabrera en dicho artículo como «irreductible a modos extraños» y que «excluye a la anterior (la vieja sensibilidad) por ésta haberse alejado de la primitiva entraña popular». Digamos aquí lo que ya hemos escrito a propósito de «Dos sensibilidades», pues representa un desplazamiento relativo con respecto a las nociones de cosmopolitismo y universalismo a las que ya hemos hecho referencia. En aquella ocasión destacábamos que

Nuestro escritor parte de la necesidad de esclarecer dos errores: primero, la oposición entre *regionalismo* y *universalismo*. Segundo, la confusión (o identidad) de *lo universal* con *lo popular*. Además, añade otra distinción apoyándose en el criterio de José Montes: el cosmopolitismo es general, el universalismo es general y local — o también nacional—. Y concluye la reflexión con la yema generatriz de todo el ideario formulado por su generación: «los elementos de región son la materia prima para fabricar un arte universal». Con una condición: si los elementos espirituales de una región adquieren la jerarquía de un *símbolo primario*²⁹.

La interrelación de la actividad política e ideológica de García Cabrera con su perfil poético en estos años hasta 1934 puede advertirse en dos de los ensayos publicados en *Gaceta de Arte*: «Pasión y muerte de lo abstracto en *La voz a ti debida*»³⁰ y «La concéntrica de un estilo en los últimos congresos»³¹. Se observa un doble movimiento característico de este momento: en el segundo trabajo defiende el arte abstracto desde la doctrina marxista; en el primero, constata la rehumanización de la poesía española. Esta discursividad se expresa en su propia obra poética, dentro del itinerario de la generación del 27, grupo que a partir de ese año va adentrándose cada vez más en una humanización de su arte, proceso que coincide con la irrupción del surrealismo. Como veremos, esa aparición se produce en nuestro autor más tardíamente: 1934, primero, en la prosa; y ya a partir de 1936, en la poesía.

García Cabrera explica el tránsito de lo abstracto a lo concreto en *La voz a ti debida*, obra maestra de la segunda etapa de Salinas, después del periodo de «poesía pura». De la «amante que vive en el limpio vacío» se pasa a las tensiones concreto/abstracto y humanización/deshumanización expresadas por lo que el poeta canario denomina amante «carnada» y amante «descarnada», para, finalmente, resolverse en «la amante que, aterrizada ya en lo concreto, se humaniza».

García Cabrera, que había incrementado su actividad política desde diciembre de 1930 y que representante del PSOE concurría a las elecciones de 1931, no está de acuerdo con la posición estética surgida de los Congresos de Escritores celebrados en Moscú, al rechazarse las «expresiones (artísticas) nuevas, a pretexto de estar deshumanizadas». Defendió en ese momento las *formas abstractas*, el arte de vanguardia, como el camino hacia *la forma* adecuada para establecer el equilibrio que el *fondo* —contenido ideológico— revolucionario exigía. Arte abstracto que en su opinión «expresa mejor que ningún otro prisma de nuestro tiempo la tragedia del hombre contemporáneo, porque la remonta a un escenario cósmico». Las conclusiones de Moscú le hacen concluir que «aún no existe la concéntrica de un estilo propio».

En mayo también había dado a la luz el artículo crítico «Romanticismo y cuenta nueva»³² sobre el libro del mismo nombre del compañero de generación Emeterio Gutiérrez Albelo. A tenor de la «rehumanización» de la poesía, observa en esta obra dos rasgos: uno, caracterizado por un hálito romántico —no escritura sentimental sino «diálogos íntimos con las cosas»—; y otro, de «marcado sabor sobrerrealista».

En ese marco de reflexión es en el que García Cabrera publica *Transparencias fugadas*³³ en 1934, *plquette* que ya había sido anunciada el año anterior. El autor destaca en el «Prólogo» los dos entronques o fuentes del texto: uno lírico y otro intelectual. El primero es el ya citado poema número 7 de *Líquenes* y el segundo define el contenido de dicha *plquette*: «poemas del aire en movimiento». García Cabrera defiende la unidad del libro en virtud de dicho tema «agradable a lo concreto y a lo abstracto». Nótese la actitud estética del poeta en consonancia con la del ensayista. Tal tema define su propia andadura creativa: abstracción («estos poemas fueron concebidos en una isla que nada tiene

27. Vid. «Prólogo», *op. cit.* pág. 12.

28. Este artículo de Pedro García Cabrera contesta a otro de *La Prensa* del domingo 10 de agosto de 1930, en que ese periódico señala ser el defensor de los intereses regionales. Para el poeta *La Prensa* se alinea con la vieja sensibilidad. Vid. también «Don Leoncio Rodríguez, desde otra generación», en «Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 13 de enero de 1955, escrito por García Cabrera con motivo de la muerte del conocido periodista.

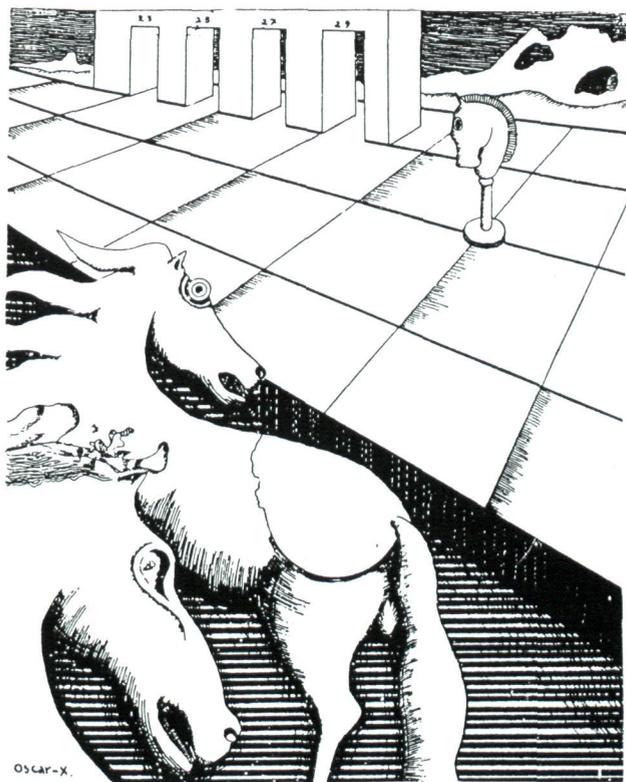
29. Vid. «Prólogo», *op. cit.* pág. 18.

30. Número 26 (mayo 1934).

31. Número 31 (noviembre 1934).

32. *Avance* (Gran Canaria), 30 de mayo de 1934. (También en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de julio de 1934.)

33. Ed. *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, 1934. También en *Inventarios Provisionales*, Las Palmas de Gran Canaria, 1970, y en *Obras completas*, vol. I, cit.



de geográfica») y carácter fáustico, sin olvidar la búsqueda de «efectos líricos». Es decir, se expresa poemáticamente la doble actitud por que ya se había inclinado el poeta desde 1933: abstracción y contenidos éticos, palpito romántico y vigor intelectualista. Según Nilo Palenzuela, «el itinerario simbólico desarrollado por García Cabrera da unidad a *Transparencias fugadas* y responde a una dialéctica que se funda en una contradicción inicial: el poeta y el aire»³⁴.

Así pues, en las 22 composiciones gravita lo que el poeta expresara en el poema número 7 de *Líquenes* («Esta racha de viento que a mí llega / acaso fuera silbo / en las gráciles jarcias de una nave»), pero también un ritmo versal que descansa en la brevedad y ligereza del metro corto, como el poema número 5, en el que García Cabrera ahonda en aquellas imágenes y metáforas elaboradas —como señalaba Sánchez Robayna— en virtud del juego y de la sorpresa, de raíz ultraísta y creacionista aunque en la dirección de lo que será su próxima escritura surrealista:

Viaja el viento
sin equipaje
y sin carnet de identidad.
Sólo un pijama de cristal.

O bien en el endecasílabo en que el poeta remansa su discurso, y que se hace cadencioso, a la par que se alza la voz lírica, por ejemplo, en la composición número 18:

Creyéndote perdido, te buscabas.
Inestables patrullas de huracanes
registraban los llantos de los niños,
los sótanos del agua y de la noche,
entre gritos de faros y sextantes.

ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *TARDE DE AMOR* (1933)

La rodilla en el agua (1934-1935) es libro que el poeta comienza en Tafira (Gran Canaria) con el título de *Isla* y que se publica por primera vez en 1981³⁵. Se observa el siguiente paso, la rehumanización de su poesía, dentro del contexto español: la isla es una arquitectura tocada de rasgos a medida del hombre. Este nuevo eslabón tiene también, desde *Líquenes*, *Transparencias fugadas*, correlato previo en el discurso ensayístico: es el caso de su trabajo «Casas para obreros», de 1932³⁶. En él el trasfondo racionalista, dentro de la concepción de las ciudades funcionales, hace que García Cabrera postule una arquitectura de ese carácter para humanizar los núcleos poblacionales. Ya desde el comienzo del ensayo afirma su posición:

Cada época elige para la exacta expresión de su caudal de ebulliciones internas un arte representativo que influencia a los demás. Designemos aquel con el nombre de arte planetario y de artes satélites, estos. El fenómeno ha sido ya captado por la mirada d'orsiana, y basándose en él ha formulado su *ley de gravitación de las artes*³⁷.

De ahí que en el ya citado «Prólogo» a *La rodilla en el agua*, el poeta señale que «la isla es lo arquitectónico en medio de lo musical», esto es, en el ámbito del mar, como ya había explicado en otro ensayo de los años 30. Por ello, García Cabrera insiste en algo que ya sabemos: este nuevo libro es el «Poema de la piedra sedentaria, concebida en su presente puro (...). Por eso esta ínsula no tiene historia. Es, esencialmente, geografía. A esta concepción geométrica habría de corresponder un alma elemental». Estas composiciones exigen —como concluye su autor el ensayo «Casa para obreros» con respecto a las estructuras en que debía habitar el hombre de esa hora— «simplicidad y justicia; belleza nativa y social».

La rodilla en el agua en relación con el anterior poemario representa también el segundo eslabón en cuanto a lo que Sánchez Robayna denomina la concepción de «crecimiento poético» como «una sucesión creadora»³⁸. El tercer elemento de tal sucesión reaparecerá como un guardian en 1940 en el libro *La arena y la intimidad*. Es decir, García

34. Vid. «Prólogo», cit., pág. 14.

35. Santa Cruz de Tenerife, 1981. También en *Obras completas*, vol. I, cit.

36. *Gaceta de Arte*, número 4 (1 de mayo 1932).

37. Vid. Eugenio d'Ors, *El nuevo glosario*, Madrid, 1932, pág. 76.

38. «Significación de Pedro García Cabrera», cit., pág. 12. Los siguientes entrecuadrados se refieren también al mismo ensayo y página.

Cabrera desarrolla su obra según un criterio —para Sánchez Robayna— «de organicidad y de crecimiento», lo que indica también «una suerte de *historicidad* de la escritura»; rasgo peculiar observable en otras etapas de su obra, por ejemplo, la correspondiente a *Hombros de ausencia* (1942-1944) o a *La esperanza me mantiene* (1959).

Será a partir de *La rodilla en el agua* cuando se produzca un punto de inflexión en el arco creativo de García Cabrera. Como explica Sánchez Robayna, con la irrupción del surrealismo en los dos poemarios siguientes, *Entre la guerra y tú* (1936-1939) y *Dársena con despertadores* (1936), «estas dos últimas colecciones poéticas rompen la regularidad rítmica presente en los dos libros inmediatamente anteriores para dejar en libertad una dicción de versículos»³⁹, a lo que habría de añadirse la prosa surrealista *Los senos de tinta* (1934).

Ya hemos mencionado el retraso de García Cabrera en su incorporación al surrealismo, actitud rezagada incluso con respecto a sus compañeros de generación en las islas. Pérez Corrales ha precisado las relaciones e influencias del poeta en el ámbito canario, pues en 1936

estaban ya cimentados los tres pilares básicos del surrealismo literario tinerfeño: Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo y Domingo López Torres, revelándose este último como brillante ensayista. Hay que tener en cuenta que el caso de García Cabrera es diferente: sus poemas propiamente surrealistas no son anteriores a 1936⁴⁰, como si se tratase de una lección tardíamente aprendida o aceptada; en ninguno de sus artículos de estos años da muestras de interés por el surrealismo que une a los nombres mentados, y su libro de 1934, *Transparencias fugadas*, sólo contiene unas cuantas imágenes susceptibles de una interpretación surrealista.⁴¹

A partir de la edición de las *Obras completas* de García Cabrera —cinco años después de publicadas estas conclusiones de Pérez Corrales— habría que especificar que, aun manteniéndose la validez de tal criterio, ya en 1934 el poeta gomero compone la citada prosa surrealista. Así, podemos hablar de dos momentos en esta etapa de la obra: un período de incubación o génesis del surrealismo que ya se entreve en *Transparencias fugadas* (como señalamos al referirnos a esta *plaquette*), y otro de plasmación explícita en su obra, que, a su vez, puede percibirse en dos tiempos: los años de 1934 a 1935 y el de 1936.



P. GARCÍA CABRERA (EN EL CENTRO) CON D. PÉREZ MI-NIK Y BENJAMIN PÉRET (1935)

Desde 1930 se inicia la irrupción del surrealismo en los escritores tinerfeños. Un año después publica Agustín Espinosa «Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930»⁴², aunque la fecha de composición es de febrero de 1930. Emeterio Gutiérrez Albelo da a la luz en 1933 *Romanticismo y cuenta nueva*. Y también habría de incluirse los escritos de Domingo López Torres sobre «la aureola y el estigma del surrealismo», al decir de Nilo Palenzuela⁴³, quien a su vez ha destacado la exposición de Óscar Domínguez en el círculo de Bellas Artes⁴⁴ de Santa Cruz de Tenerife en 1933 como otro hecho influyente en García Cabrera.

Como ya queda dicho, nuestro poeta compone en 1934, durante su estancia en Tafira, el relato surrealista *Los senos de tinta*, texto incompleto. El original comienza en la segunda página y se interrumpe en la dieciocho. Nilo Palenzuela ha precisado los rasgos más relevantes de esta prosa vanguardista:

El subconsciente es visto, en buena ortodoxia freudiana y surrealista, como zona en la que desaparecen los límites de tiempo y espacio. Las imágenes oníricas se mezclan y confunden por momentos en medio del erotismo y las mutilaciones, de las que no faltan visiones de espantajos y gusanos nauseabundos que delatan la actitud *expresionista* del surrealismo insular. En ocasiones evocamos tras ese *ella* al que alude con frecuencia el ideal de absoluto y belleza convulsiva que André Breton descubriera en *Nadja*. No faltan en este relato, sin embargo, fragmentos en los que la analogía se aleja del procedimiento fortuito e irracional para participar del dominio del intelecto. No en vano García Cabrera procede del arco poético influenciado por el creacionismo.⁴⁵

39. *Idem*, pág. 13.

40. En el número 38 de *Gaceta de Arte* (junio 1936), aparecen tres poemas surrealistas: «La cita abierta», «Con la mano en la sangre» y «El reloj de mi cuerpo», que formarán parte del libro *Entre la guerra y tú*.

41. *Vid.* «Historia documental del surrealismo en Canarias (1930-1936)», en *Home-naje a Alfonso Trujillo*, tomo I, Santa Cruz de Tenerife, 1982, pág. 673.

42. Revista *Extremos a que ha llegado la poesía española* (Madrid), número 1 (marzo 1931). (Sólo se publicó ese primer número.)

43. *Vid.* «Prólogo», cit., pág. 15.

44. *Idem*, pág. 16.

45. *Ibidem*.

El año de 1935 es muy significativo en el proceso estético de la obra de García Cabrera, así como en sus posiciones *militantes* en el círculo de lo que Domingo Pérez Minik llamaría muchos años después la *facción española surrealista de Tenerife*. El autor de *Los senos de tinta* hallará en el surrealismo una actitud vanguardista que le permitirá conciliar la defensa de la obra de arte, de la máxima libertad de creación, con «la liberación del hombre», defendida y proclamada por André Breton. *Coherentemente con lo que expusiera en su escrito «La concéntrica de un estilo en los últimos congresos», encuentra en esa nueva andadura estética el nuevo equilibrio entre fondo y forma, entre los nuevos presupuestos sociales y los nuevos cauces estéticos.*

En 1935 *Gaceta de Arte* organiza con André Breton y Benjamin Péret la 2ª Exposición Internacional del Surrealismo que se celebró en Santa Cruz de Tenerife. García Cabrera intervendrá en la elaboración del *Boletín Internacional del Surrealismo*. Asimismo, como ha estudiado C. B. Morris⁴⁶, se firma una *Déclaration* en la que *Gaceta de Arte* se vincula a tal movimiento:

Afirmamos que las concreciones poéticas del surrealismo son las adquisiciones más exactas y acabadas con que cuenta hoy la poesía contemporánea. Afirmamos también que el surrealismo lleva en sí el respeto de la libertad humana sobre la cual solamente puede apoyarse el sentido progresivo de la cultura, y en la que el marxismo en su última etapa prosigue, por vías políticas, el natural establecimiento que permitirá al hombre funcionar libremente.

Si nos adentramos en el libro *Entre la guerra y tú*, se observa que en uno de los tres poemas ya citados que publicara en junio de 1936 en *Gaceta de Arte*, el titulado «Con la mano en la sangre», prelude el inmediato enfrentamiento civil y anida el clima de tensión en sus versículos:

Nadie se acuerda ya de la Gran Guerra [...].

Nos venderán de nuevo

aunque prosigan con su rebelión armada los rosales

y la mentira con sus tres dimensiones y un pico con ojeras

y el treno de los trenes en el trino de una estación al este de los mares.

Las imágenes surrealistas del libro se combinan con un lirismo amoroso por el que N. Palenzuela apunta la relación de García Cabrera con Paul Eluard. Ese tú amoroso ha sido

destacado por Pérez Corrales⁴⁷. Obsérvense los primeros versículos del poema «Una flor entre escombros»:

Esta noche te oía descender a los sótanos de mis soledades encarceladas mientras llamabas con tu soplo de carmines a mi sueño.

Era como las ondas que besan las orillas de un estanque

mientras la piedra que las arranca baja a la intimidad del agua honda.

Su siguiente obra surrealista es *Dársena con despertadores* (1936). García Cabrera afirma en el «Prólogo» que la comenzó a escribir a primeros de julio de 1936, en La Laguna. El 18 de julio de ese año había concluido los ocho poemas de que consta. La escritura de sus versículos responde al automatismo surrealista. El mismo autor explica tanto el procedimiento de composición seguido en dos fases como el carácter de confrontación de los contenidos poéticos, expresión esto último del enfrentamiento entre españoles que se iba a producir de inmediato. De ahí que García Cabrera concluya esas palabras preliminares con la siguiente aseveración: «Creo que en la ilación de estos poemas se hace patente la atmósfera de lucha por desarraigar la contrafigura de un mundo al revés». Este poemario es el conjunto que responde más al «extrañamiento de la sensación» mediante la técnica de una escritura que produce imágenes absurdas e incongruentes si se juzgan con un criterio lógico y racionalista. Esta «imagería» de García Cabrera es la que más se aproxima a la famosa definición de André Breton, esto es, la «que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico».

Otro punto de inflexión en la obra de García Cabrera es *Romancero cautivo*, compuesto entre 1936 y 1940. Es un texto testimonial distribuido en tres partes: «Con el alma en un hilo», «En el puño del recuerdo» y «Agenda de un prisionero». Fue compuesta en lugares diversos; la primera parte en el campo de concentración de Villa Cisneros. Como apunta García Cabrera en la «Nota preliminar»,

El poema narra la odisea de 37 deportados, desde Santa Cruz de Tenerife a Río de Oro y la fuga final de los mismos a la entonces África Occidental Francesa, hoy República del Senegal. El éxodo se sitúa entre el 19 de agosto de 1936 y el 28 de marzo de 1937, día en que nos hicimos con el Fuerte Militar de aquella colonia, y nos apoderamos del buque Viera y Clavijo, que condujimos a Dakar.

46. Vid. *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife*, La Laguna, 1983.

47. Vid. «Entre la guerra y tú. Sueño y amor, mitras y galones», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 6 de junio 1981.

Ya en Dakar García Cabrera escribe la última composición, «Luna llena», de esta primera parte. «En el puño del recuerdo» es un romance de 26 versos, escrito en la Prisión n.º 2 de Baza (Granada), en la Nochebuena de 1940. Esta prisión era la iglesia de los Dolores, habilitada como cárcel y, como relata el autor, aquel 24 de diciembre se les autorizó a que cenaran en el «camarín vacío de imágenes [...] a los trece compañeros que realizábamos funciones auxiliares en aquella casa de oraciones convertida en mazmorra». La tercera parte fue compuesta en la Prisión n.º 1 de la misma localidad andaluza, entre 1939 y 1940. Como ha señalado Nilo Palenzuela, *Romancero cautivo* «evoca formalmente *Líquenes* y *Romancero gitano*». El testimonio del poeta en la tercera parte de la obra recoge los hechos que hacen más dolorosa la privación de libertad: el dolor por la lejanía de los seres queridos, el detalle nimio que se hace relevante, o la muerte que acecha.

Permitásenos hacer un paréntesis reflexivo en lo que llevamos dicho. Sánchez Robayna y Palenzuela han destacado lo que ya hemos señalado hasta aquí acerca de la composición de una obra específica como desarrollo o contraposición respecto de otra precedente en que se reproducen, asimismo, metros y ritmos (rasgo que se irá repitiendo en

textos sucesivos. Esto respondería a un eje vertical de la creación, considerada ésta como una curva de crecimiento a lo largo del tiempo. Junto con dicho eje, habría de considerarse otro horizontal que respondería a la simultaneidad creativa de obras muy diversas no sólo en cuanto a contenidos y metros, sino a adscripción a una determinada estética. Citemos los casos de *La rodilla en el agua* y *Los senos de tinta*; o *Entre la guerra y tú* y *Dársena con despertadores* con respecto de *Romancero cautivo*. Si nos adscribimos resueltamente al período 1934-1936 encontramos tres vías: una, que arranca de *Líquenes* y sigue en *Romancero cautivo*; otra, que teniendo parte de su origen en *Líquenes*, continúa en *Transparencias fugadas* y en *La rodilla en el agua*; y una tercera, de carácter surrealista, que se inicia con *Los senos de tinta* y continúa con *Entre la guerra y tú* y *Dársena con despertadores*. Hoy sabemos que parte de la peculiar construcción de la imagen, de la metáfora y de los símbolos de García Cabrera, incluso de sus versos más felices, creación de un universo propio, descansa en una línea discontinua que de *Transparencias fugadas* —y alimentándose de recursos y hallazgos de estilo de su escritura surrealista, en especial la referida a *Entre la guerra y tú*— espiga en algunos libros de la postguerra como *La esperanza me mantiene*, de 1959. △