

CANARIAS: LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS

LITERATURA, ARTE, CRÍTICA
(REFLEXIONES Y APROXIMACIONES)

Entre los meses de abril y noviembre de 1991, el CAAM viene celebrando un Seminario sobre las vanguardias históricas en Canarias, fenómeno cuya importancia ha sido internacionalmente reconocida, pero que demandaba una interpretación global tras los diferentes estudios parciales realizados en los últimos años. El siguiente dossier recoge, entre otros textos, una selección de las ponencias presentadas, que analizan algunas obras, temas o aspectos esenciales de lo que fue, según podemos verlo hoy, un admirable proceso cultural.

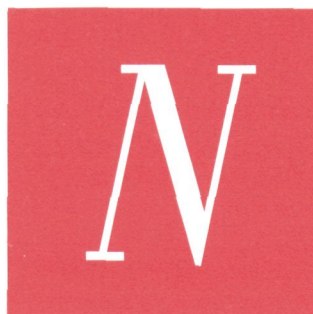
DOSSIER COORDINADO
por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

PARA LA HISTORIA DE UNA AVENTURA:

LAS VANGUARDIAS

H I S T O R I C A S

por
ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA



No hay más remedio que empezar estas reflexiones con una evidencia: la dilucidación del concepto de *vanguardia*, de su alcance teórico y de sus más definitorias manifestaciones temporales exigiría un seminario propio, largas horas de discusión y, con toda probabilidad, conclusiones inevi-

tablemente provisionales. Desde *Ismos*, de Ramón Gómez de la Serna —para citar un libro muy conocido, pero poco leído—, hasta las recientes propuestas teóricas de la llamada *transvanguardia*, se ha venido desarrollando en el interior de nuestra cultura un largo debate crítico acerca del sentido, la interpretación y el papel histórico desempeñado por un fenómeno, el arte y la literatura de vanguardia, que no ha dejado de suscitar en ningún momento numerosos in-

terrogantes. No podía ser menos: se trata, en efecto, de una actitud creadora verdaderamente central en la historia del arte y la literatura de nuestro siglo, y estamos aún lejos de poseer un panorama histórico-crítico mínimamente suficiente acerca de tan decisivo fenómeno. El problema, sin duda, no reside tanto en la carencia de estudios y análisis —hoy por hoy muy abundantes— cuanto en la casi inagotable riqueza que presenta un conjunto de manifestaciones difícilmente abarcable de una vez, es decir, en la complejidad de un panorama que no se deja cartografiar con facilidad, y ni siquiera resumir cómodamente, puesto que la historia del arte y de la literatura de nuestro siglo es, en buena parte, la historia del arte y la literatura de vanguardia.

Parece imposible, así pues, realizar aquí un inventario de todos los aspectos teóricos relacionados con la cultura de la vanguardia. A nuestros efectos, por otra parte, es evidente que las cuestiones que la vertebran —desde la autonomía estética hasta las ideas de invención y de transgresión, desde el antiacademicismo hasta el valor de la «transnacionalidad» en la práctica artística, desde la indagación como programa moral e intelectual hasta la experimentación formal como principio creador, desde la radicalización estética hasta la elaboración de manifiestos— son aspectos que aparecerán y reaparecerán aquí, en el transcurso de estas discusiones, como ineludibles puntos de referencia. Más que presentarlos, así pues, en un apresurado esbozo teórico previo, parece aconsejable y tal vez más efectivo que tales aspectos vayan derivándose, por así decir, y discutiéndose a partir de las reflexiones que este Seminario propondrá en sus diversas fases. Quienes deseen, sin embargo, adentrarse en los fundamentos de la cuestión pueden remitirse a algunos trabajos ya clásicos, entre ellos, por ejemplo, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, de R. Poggioli (1962; hay versión castellana de 1964) o *The Concept of the Avant-garde*, de J. Weightman (1973). Es muy útil, también, el libro de P. Bürger *Teoría de la vanguardia* (1974, traducido al español en 1987).

Pocos temas tan rabiosamente actuales como el significado de la cultura de la vanguardia. Asistimos hoy, en efecto, a una viva discusión acerca de cuál ha sido el papel desempeñado no ya sólo por los numerosos «ismos» que se sucedieron desde comienzos de este siglo hasta los años 60 y 70, sino, en general, por la actitud vanguardista misma,



ARCHIPENKO, DIBUJO

por sus principios, por sus valores y por sus estrategias de actuación. El debate tiene ya más de treinta años, y comenzó, como se sabe, en los talleres y en las revistas de arquitectura, que en los años 50 comenzaron a poner en duda el papel hegemónico de la llamada arquitectura «moderna», lo que significaba una seria puesta en cuestión del movimiento de vanguardia representado por el funcionalismo. «Post-moderno» vino a significar, entonces, simplemente el momento que seguía a la poética dominante del estilo funcional, que en ese preciso momento entraba en crisis en la práctica arquitectónica.

El concepto de *post-modernismo* hizo luego fortuna en otros saberes y disciplinas, desde el pensamiento filosófico a la crítica literaria. Hoy, casi al borde del siglo XXI, ese concepto *passe-partout*, como dice Calabrese, se ha diversificado en acepciones múltiples, pero, en cualquier caso, recoge,



entre otras, la idea de que el periodo de vigencia y de actuación de la poética vanguardista se ha clausurado ya: la idea de que tanto la utopía finalista o teleológica cuanto la visión de la historia como proceso progresivo —elementos que guiaban al espíritu de la vanguardia— no tienen ya objeto, y de que, por consiguiente, la vanguardia ha cerrado ya su ciclo creador; la idea, en fin, de que los problemas que suscita el actual orden cultural, social y político demandan otras respuestas u otras propuestas creadoras. Conocidos trabajos de Ihab Hassan, John Barth u Octavio Paz (este último con un título significativo: «El ocaso de la vanguardia»), para citar sólo unos pocos ejemplos, y muy diversos entre sí, han comentado el fenómeno de la crisis de una poética que ha sido prácticamente el espíritu cultural dominante en las tres cuartas partes de nuestro siglo.

Me veo en la obligación de limitar estas reflexiones, como se ve, a un brevísimo esquema. Aunque lo dicho hasta aquí resume bien, me parece, el sentido de un proceso cultural, es preciso decir asimismo, sin embargo, que el certificado de defunción de la vanguardia es hoy por hoy, diríamos, *ilegible*. Si es verdad que parece haber concluido una cierta gestualidad vanguardista, singularmente la derivada de las actitudes programáticas o de manifiesto (esos «documentos autoritarios», dice Borges), no es menos cierto que determinadas componentes de la pintura, la arquitectura, la poesía o la música de nuestro tiempo siguen respondiendo en buena medida a una extrema conciencia de su posición histórica, uno de los rasgos más característicos del espíritu de vanguardia, para el cual la ubicación temporal (esto es, el hecho de que el signo creador se manifiesta en una concreta situación histórica) desempeña un papel determinante en las estrategias de representación.

No cabe aquí una reflexión minuciosa sobre este fenómeno. Me limitaré a señalar que, en nuestros días, el arte y la literatura no han acabado de desentenderse del todo de la llamada «poética de la ruptura», algo que equivaldría a disolver por completo la idea misma de modernidad. Como se sabe, no le han faltado a esta última idea —la idea del fin de lo moderno mismo— sus teóricos y defensores. A lo que parece, sin embargo, las tentativas de explicación del orden cultural contemporáneo desde este punto de vista no pueden, en principio, sobrepasar los radios de la sociología o la politología. Extraordinariamente más difícil y compleja, esto es, menos susceptible de ser sometida a los límites de una interpretación terminante o concluyente, es sin duda la práctica artística; de ahí que no sea fácil determinar con exactitud en qué medida la música, la pintura o la escultura de nuestros días han roto definitivamente con la secuencia o con lo que podríamos llamar la *continuidad discontinua* de la vanguardia, y en qué consisten los signos que parecen asomar en el horizonte. Estamos, se dice, asistiendo a los inicios de una nueva propuesta. Todo parece remitir a esto último, a la aparición de nuevos signos y de nuevos modelos, pero una cosa es cierta: no se deja apresar con facilidad el punto de intersección o de ruptura. Dicho de otra manera: la «quebra» del modelo vanguardista no ha significado su entera disolución; un buen sector de las artes actuales ha heredado,

BARRADAS, DIBUJO



sin duda, sus estrategias y sus fórmulas. Lo único que puede en verdad decirse es que la vanguardia ha perdido ya lo que fue durante años un papel de hegemonía conceptual en la práctica artística. En esta precisa fase nos hallamos ahora, y de ahí la oportunidad y hasta la necesidad de dirigir nuestra mirada hacia la significación histórica del fenómeno.

Caben aquí muchas preguntas que no pueden tener, en principio, una respuesta clara. Intentaré resumirlas en una sola: la llamada «crisis» de la vanguardia, ¿no es o no podría ser una suerte de fase metamórfica de la modernidad misma, una de sus múltiples fases autocríticas? La modernidad, se ha dicho, se piensa a sí misma una y otra vez desde sus orígenes. ¿No estaríamos, en fin, ante una suerte de espejismo, ante un nuevo avatar de autonegación de la modernidad para mejor afirmarse a sí misma en diferentes avances y direcciones, en nuevas fases metamórficas? La «quiebra» de

las actitudes de vanguardia no sería, en este sentido, más que una crisis de crecimiento. La pregunta que aquí formulo no es puramente teórica: movimientos actuales, como la citada *transvanguardia* (algunos de cuyos representantes figuran entre los artistas más reconocidos de nuestro tiempo), han debido apresurarse a declarar abiertamente su filiación vanguardista, y, para seguir con el ejemplo citado, la *transvanguardia* se reconoce, ella misma, una vanguardia. Resulta muy difícil, en efecto, salir del círculo de las negaciones y las afirmaciones de lo moderno.

Antes de pasar a nuestra materia concreta, es decir, a la significación del espíritu vanguardista en las Islas, dos cuestiones reclaman urgentemente nuestra atención —dos cuestiones de carácter introductorio sin las cuales no podemos seguir adelante. Ambas se refieren al enunciado que guía nuestras reflexiones: el título de este Seminario habla, como ha podido verse, de «vanguardias históricas». Parece obligado precisar en seguida que, en efecto, es una convención crítica hoy ya casi universalmente aceptada hablar de «vanguardias históricas» para referirse a los movimientos surgidos en el periodo anterior a la Segunda Guerra mundial; los movimientos y las tendencias desarrollados a partir de 1945 reciben, como se sabe, el nombre de «neovanguardias». Una vez más, los análisis culturales se sirven de la historia social y política para proponer fórmulas de periodización y de clasificación. En el caso español, no hace falta subrayar que el momento divisorio se altera levemente, y que es la Guerra Civil la que separa los dos periodos. Esta puntualización no es irrelevante, como se verá luego, pues la fecha de 1936 significa la interrupción del proceso público de la vanguardia histórica en Canarias, pero no su proceso interior: al menos en parte, ya que, por ejemplo, todavía en 1939 un poeta como Pedro García Cabrera sigue escribiendo algunos poemas insertos en la órbita del surrealismo.

El segundo punto al que me refería, dentro aún de las cuestiones preliminares, viene también relacionado con el título de este Seminario. Se habla en él no de vanguardia, sino de *vanguardias*, en plural. Cité antes el ejemplo de *Ismos*, de Ramón Gómez de la Serna, libro que publicó la Biblioteca Nueva de Madrid en 1931. Seis años antes se había editado, como sabemos, también en Madrid, esta vez por Caro Raggio, *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de

Torre. Ambos libros indican ya en su título la esencial *pluralidad* de las actitudes de vanguardia, fenómeno que, de hecho, aparece definido por la *multiplicidad* desde su misma raíz.

Las vanguardias pueden ser sucesivas, pero también simultáneas en el tiempo. No hubo, no podía haber, una *única* vanguardia. A veces, los movimientos, en efecto, se suceden, en una suerte de ruptura permanente; otras veces, en cambio, aparecen como simultáneos, y el carácter rupturista deja paso a una actitud diferente, como de variación e incluso de complementación. No bastará, por todo ello, hablar de un pintor o de un escritor o de un arquitecto como «vanguardista»: será preciso aclarar, si se quiere ir más allá de la idea de una práctica artística de «avanzada», a qué movimiento de vanguardia se adscribe el caso concreto del que hablemos, pues se corre el riesgo de homogeneizar actitudes que fueron con frecuencia contradictorias entre sí. Esta definitiva heterogeneidad del fenómeno, así pues, representa uno de los aspectos más relevantes de la constitución y el desarrollo de las poéticas de vanguardia, tanto como, en el interior de ese espíritu, la influencia recíproca de los lenguajes artísticos o la voluntad (utópica) de transformar el mundo y, en lo externo, la extraordinaria diversidad geográfica de sus manifestaciones, comunicadas, sin embargo, por la clara conciencia de una «supranacionalidad», de una creación sin fronteras políticas.

Aclarados, así pues, los términos del título que este Seminario propone, veamos ahora, en estas reflexiones que son su introducción, algunas cuestiones generales relacionadas con el vanguardismo en Canarias, y repasemos, al mismo tiempo, algunas ideas iniciales sobre sus signos y rasgos más representativos. Será preciso, para ello, hacer un poco de historia.

AUNQUE existen algunos estudios y trabajos monográficos sobre autores concretos, que no han podido —ni han pretendido, como es natural— ofrecer una imagen global de la cultura de la época, seguimos careciendo en la actualidad de esa imagen de conjunto, esto es, de un panorama crítico de la cultura de las vanguardias históricas en España. Es cierto



DIBUJO DE RAFAEL MONZÓN EN CARTONES (1930)

que no faltan las antologías, como la publicada por Paul Ilie en 1969, *Documents of Spanish Vanguard*, o la preparada por Ramón Buckley y John Crispin en 1973, *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. A lo que sé, esta situación de carencia parece darse igualmente en cuanto a las artes plásticas, pero aquí somos un poco más afortunados, pues las investigaciones y los análisis que se han publicado en esta área me parecen de mucho mayor alcance que los surgidos en el ámbito de los estudios literarios; baste pensar, por ejemplo, en el libro de Lucía García de Carpi *La pintura surrealista española (1924-1936)*, publicado en 1986, libro que, por cierto, recoge abundante y contrastada información acerca de la contribución canaria, o la recopilación de Brihuega, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España*, editado en 1979. Es también notable el esfuerzo de globalización histórica de Valeriano Bozal realizado en su libro de 1978 *La construcción de la*

vanguardia, que lleva su búsqueda hasta las raíces y antecedentes decimonónicos del fenómeno vanguardista.

Estamos lejos, sin embargo, de poseer hoy por hoy una imagen de conjunto suficiente sobre el fenómeno vanguardista en nuestro país. Resultaría prolijo adentrarse aquí en las causas que motivan estas carencias historiográficas. Mencionaré tan sólo una que me parece, en cierto modo, resumirlas a todas, y que explicaría también por qué la historia de la vanguardia plástica ha corrido un poco de mejor suerte que la historia del vanguardismo literario: a nadie se le escapa que la poética del realismo social, durante largos años dominante en nuestro país, tuvo también en el ámbito de la investigación universitaria y de la historiografía no pocos ecos y reflejos; el estudio de los lenguajes vanguardistas entraba en contradicción con los presupuestos del realismo. Es también sabido, por otra parte, que los movimientos plásticos de neovanguardia en España, desde los años 40, tuvieron, tanto en nuestro país como fuera de él, una mayor imposición cultural que las neovanguardias literarias. Ello explicaría tal vez, siquiera parcialmente, por qué el ámbito de los estudios especializados en materia de artes plásticas pudo liberarse antes que los estudios literarios del influjo del realismo social. Sea como sea, lo cierto es que sobrevino un período en el que los lenguajes de la vanguardia no suscitaron atención crítica alguna en el campo de la historiografía, y muy poco en el de la investigación, sencillamente porque la poética vigente iba por los derrotados contrarios. También en Canarias —sobra tal vez decirlo— se experimentó el mismo fenómeno.

La situación, en este sentido, puede resumirse diciendo que sólo ahora comenzamos a desbrozar aquella imprescindible imagen de conjunto de las vanguardias históricas en España. Los estudios monográficos comienzan a dar paso a visiones más amplias, y nuestra información es ahora mucho más completa que la que poseíamos hasta hace relativamente poco tiempo. Piénsese, por ejemplo, que en las notas biobibliográficas que acompañan al libro antes citado de Buckley y Crispin, los antólogos, al llegar a Agustín Espinosa, se ven obligados a pasar de largo y a omitir toda clase de referencias al autor de *Crimen*; este caso puede dar buena idea del desconocimiento en que se tenía a uno de los escritores más relevantes del período que aquí estamos estudiando. La figura y la obra de Agustín Espinosa —después de los estudios de Miguel Pérez Corrales—

GUTIÉRREZ ALBELO ROMAN TICISMO Y



Cuenta Nueva da

son hoy conocidas, y de muy fácil acceso. También lo es, por fortuna, el contexto insular en que esa obra se desarrolló y en el que propuso algunos de sus más permanentes signos de identificación.

Tanto en el plano internacional como en el nacional, las vanguardias se manifestaron en focos múltiples: una definitiva plurigénesis. En España, uno de los focos más vivos, según podemos percibirlo hoy con claridad, fue el de Canarias, que entre 1920 y 1939 realiza una considerable aportación a la cultura de avanzada de la época. El fenómeno tal vez más representativo de la vanguardia insular fue el derivado de la experiencia de la revista *Gaceta de Arte*, publicada en Tenerife entre 1932 y 1936, pero no debemos reducir en modo alguno lo que fue un hermoso proceso a la sola experiencia de esta importante publicación y a las actividades que organizó. Pues *Gaceta de Arte* constituyó, en efecto, solamente una fase de lo que hoy

LIBRO DE GUTIÉRREZ AL-
BELO CON DIBUJO DE ÓS-
CAR DOMÍNGUEZ (1933)

sabemos que fue un itinerario de creación que en las Islas se remonta, por lo menos, a doce años atrás. Veamos esta cronología de más cerca.

A reserva de lo que las demás intervenciones de este Seminario vengan a ampliar o a corregir en relación con las presentes observaciones introductorias, es importante realzar que, en mi opinión, los primeros brotes del espíritu vanguardista en Canarias se deben al poeta Alonso Quesada, quien en 1920, en efecto, publica en la revista *España su Poema truncado de Madrid*, texto en el que la voluntad de ruptura con lo que él llama la «armonía flatulenta de cierta lírica española actual» se propone como un cambio violento e innovador en la concepción del lenguaje poético, ya contagiado, en el caso de nuestro poeta —amigo, como se sabe, de dos ilustres representantes de la vanguardia española: Rafael Cansinos-Asséns y Ramón Gómez de la Serna—, ya contagiado, digo, del espíritu de renovación y de ruptura que, tras la publicación en 1916 del *Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón Jiménez, comienza a despertar en la poesía española. El humor, el prosaísmo apasionado, la libertad compositiva, ya aparecen en este y en otros poemas de Alonso Quesada, naturalmente no con una clara conciencia de lo que representa el espíritu de un «programa» de vanguardia, pero sí con los signos de una práctica de ruptura y algunos de los elementos que no tardarán en caracterizar una parte del «proyecto» de la literatura de avanzada.

Dos años antes había nacido en Las Palmas, de las manos de Juan Carló y Domingo Doreste, la «Escuela de Artes Decorativas Luján Pérez». Aunque los frutos de este colectivo de artistas son posteriores, conviene resaltar desde ahora su decisivo papel en la historia de la vanguardia insular. Sin contar con ningún programa, pero llevados por algo más que la sola intuición y por una extraordinaria curiosidad en relación con el arte de la época, los pintores y los escultores de la Escuela Luján Pérez consiguen en pocos años la peculiarísima versión de una alianza entre modernidad plástica y ubicación geográfica. Conviene asimismo no ignorar aquí el papel desempeñado por el pintor Néstor (1887-1938), estrechamente ligado a la Escuela, y que en la última fase de su vida, como es sabido, se interesó vivamente por la decoración abstracta y por los motivos de flora autóctona como tema pictórico autónomo, hecho que influyó notablemente en los jóvenes pintores. Con el tiempo, los miembros de la Escuela se acercarían —un poco de lejos, pero tam-

bién convencidos de su efectividad— a las teorías de pedagogía popular y de autodidactismo controlado de Gabriel García Maroto. Los resultados no se hicieron esperar: a finales de los años 20, los jóvenes de la Escuela consiguen la cristalización de un lenguaje plástico propio y de notable alcance en el panorama diverso de los lenguajes artísticos de vanguardia: economía, despojamiento, ahondamiento metafísico. Con motivo de la exposición colectiva en 1930 en Tenerife, Eduardo Westerdahl dirá que con la Escuela Luján Pérez se asiste al nacimiento de la modernidad en Canarias. Otro joven crítico, Ernesto Pestana Nóbrega, dirá que a los jóvenes de la Escuela «los motivos recogidos en las cuevas de los primitivos pobladores de las islas» les vienen a servir «para hacer un arte muy actual, muy actual y muy canario»; y añade, significativamente: «De la misma manera que el Arte negro sirvió para dar salida a la más fuerte revelación de la historia del Arte contemporáneo: el cubismo». La Escuela, en suma, está definida por «estremecimientos de modernidad». Tanto Pestana Nóbrega como Westerdahl reconocieron de inmediato en los frutos de la Escuela su honda significación dentro del espíritu de la vanguardia. Hoy parece necesario, a la luz de nuestros conocimientos más completos sobre la obra de estos pintores y su recepción en la época, revisar el marbete de *indigenismo* con el cual se les designa, a mi ver, de modo limitado y limitador. Convendría, por ejemplo, verificar un minucioso contraste de las ideas contenidas en un importante libro del momento, *Realismo mágico*, de Franz Roh, publicado por las ediciones de la Revista de Occidente de 1927, y la práctica artística en ese preciso momento de los jóvenes miembros de la Escuela.

En 1927 veía la luz el primer número de la revista *La Rosa de los Vientos*. El proceso de las revistas de vanguardia en Canarias, que será analizado de manera específica en nuestro Seminario, constituye otro importante capítulo de esta historia, como tendremos oportunidad de ver con algún detalle. Suele asociarse la experiencia de *La Rosa de los Vientos* a la llamada poética del «veintisietismo». En otra ocasión he intentado mostrar cómo, a mi juicio, nada habría de objetable en ese parecer si el llamado «veintisietismo» no quedara limitado, como suele ocurrir, a una cerrada nómina de figuras y a un conjunto de tópicos reductores de lo que fue un amplio proyecto de modernidad intelectual surgido en España en el segundo decenio de nuestro siglo. Agustín Espinosa habló, en efecto, de la «cultura ganzúa



ESCUELA LUJÁN PÉREZ.
DIBUJO SIN FIRMA



JOSÉ JORGE ORAMAS

novecentista», un fenómeno de vasto alcance en cuyo interior se sitúan los proyectos de la vanguardia en España. Estamos obligados, hoy, no a mantener la misma óptica de Agustín Espinosa —al fin y al cabo, surgida en lo que fue su *presente* creador—, sino a ver la experiencia de *La Rosa de los Vientos* dentro de una ordenación más amplia de lo que la historia literaria, sin duda de manera acomodaticia y no sé si interesada, ha querido llamar *veintisetismo*. Nótese que esta es también la perspectiva del poeta y crítico Ramón Fera en la que es la primera visión de conjunto de este período en Canarias: *Signos de arte y literatura*, libro publicado en 1936 y que, por razones obvias, no tuvo la repercusión que merecía; también aquí, en efecto, se estudia (y a veces con no poca sutileza, por cierto) el fenómeno de la vanguardia insular dentro del espíritu del Novecientos.

El año en que veía la luz el único número de la revista *Cartones*, 1930, es también el año en que se publica el primer texto surrealista escrito por un autor canario: Agustín Espinosa. Desde los días de *La Rosa de los Vientos* hasta el fin de lo que antes llamé el proceso público de la vanguardia insular, Agustín Espinosa tuvo un papel verdaderamente trascendental en lo que fueron los mejores logros de este período. Su capacidad de *invención*, su abierto interés por todos los lenguajes artísticos y su extraordinario talento crítico le convirtieron pronto en un guía de indudable y reconocida autoridad, que tanto pone en marcha, con Ernesto Pestana Nóbrega y Juan Manuel Trujillo, *La Rosa de los Vientos* como acompaña críticamente la aventura de la Escuela Luján Pérez o participa del proyecto de *Gaceta de Arte* con renovado entusiasmo. Su libro *Crímen*, de 1934, constituye tal vez el ejemplo más notable de la altura que logró en las Islas una experiencia de radicalidad vanguardista como pocas veces se vio en lengua española. El carácter decididamente subversivo de este relato (que es también un extraordinario poema) iba a costarle al autor no pocos contratiempos en 1936. Hoy vemos en ese libro uno de los mejores exponentes del surrealismo hispánico, víctima aún, sin embargo, en buena parte —como otros textos insulares de este período—, de una historiografía literaria, la española, aferrada a cómodos tópicos y a lamentables insuficiencias. La significación del surrealismo canario es hoy internacionalmente reconocida. La «poca duración» del movimiento canario, a la que se ha referido Octavio Paz en su ensayo «El fin de las hablada-

rías», queda compensada por la más que notable intensidad de las obras, desde las pinturas de Juan Ismael a los poemas de Emeterio Gutiérrez Albelo.

No es mi intención verificar aquí un repaso o realizar un recorrido por los nombres o los títulos más representativos de la vanguardia insular, sino tan sólo fijar algunos de sus signos más relevantes, que puedan servir de marco introductorio a las reflexiones y los juicios de los demás intervinientes en este ciclo. Resulta obligado, con todo, mencionar el caso especialísimo del pintor Óscar Domínguez, quien, ausente de Canarias durante casi la totalidad de este período, tiene en el panorama cultural canario de estos años un papel decisivo. Tanto su exposición de 1933 en Santa Cruz de Tenerife como su intervención junto a André Breton, Paul Éluard y Benjamin Péret en la organización de la Exposición Internacional del Surrealismo celebrada en aquella ciudad en el año 1935 son datos que debemos tener siempre presentes, pues Domínguez representa, sin duda, el enlace directo con el centro del movimiento surrealista, y de ahí su papel capital —junto a Agustín Espinosa— en la asunción de la poética surrealista por parte de escritores como Emeterio Gutiérrez Albelo, Pedro García Cabrera o Domingo López Torres.

Ocasión habrá de discutir el significado de las respectivas obras de estos últimos. Subrayo ahora únicamente que, en todos ellos, la actividad creadora vino siempre acompañada por la preocupación crítica y ensayística. La próxima publicación de la *Obra Completa* de Domingo López Torres hará ver, entre otras cosas, algo que en cierto modo ya sabíamos, pero que ese libro mostrará de manera inequívoca: cómo la práctica totalidad de este proceso cultural no se dio sino con una intensa actividad crítica, esto es, cómo la creación vanguardista insular es fruto de una pasión intelectual, de una viva conciencia crítica de la cultura europea de su tiempo. Conviene llamar la atención sobre este hecho, pues no menos importante que la obra de creación de estos escritores fue su permanente actividad ensayística, y no menos significativos fueron sus logros en esta área, desde Pedro García Cabrera hasta Domingo López Torres.

Las naturales limitaciones de tiempo me impiden detenerme en otros puntos que considero esenciales en relación con el espíritu de la vanguardia en Canarias. No quisiera, con todo, acabar estas reflexiones de introducción sin referirme a un hecho que considero de importancia capital: uno de los signos



más llamativos de este proceso crítico y creador, considerado en su conjunto, y más allá de pequeños y no siempre irrelevantes matices, lo constituye, a mi ver, el que —globalmente considerada, insisto— la vanguardia insular se nos aparezca hoy como la plena conquista de una *ubicación* en la cultura de la época por parte de un territorio que ha debido sufrir durante siglos las pruebas de una marginación. Es evidente que el proyecto vanguardista, la búsqueda teórica de la universalidad cultural que el espíritu de vanguardia comporta, logró entre nosotros su cometido. Pero es también evidente hoy que, junto a esa conquista de la hora internacional, los escritores y los artistas canarios de este periodo lograron hablar, pintar y escribir desde, en y acerca de un territorio concreto. Es lo que he llamado en otra ocasión el *proyecto insular*, presente en la mayor parte de los vanguardistas canarios, desde José Jorge Oramas a Juan Ismael, desde *Lancelot, 28º - 7º*, de Agustín Espinosa, hasta *Diario de un sol de verano* de López Torres, desde *Isla de promisión*, de Lorenzo-Cáceres, hasta los agudos ensayos de Antonio Dorta y Juan Manuel Trujillo.

Canarias pensaba la universalidad y se pensaba a sí misma. No fue, claro está, un espacio conquistado sin debate y sin contradicciones, como lo prueba la polémica de finales de los años 20 entre Juan Manuel Trujillo y Eduardo Westerdahl acerca del alcance, la significación y la oposición relativa de los valores del cosmopolitismo y el universalismo. Si algo vemos hoy con total claridad es que de ese debate se beneficiaron tanto la historia de la vanguardia nacional e internacional como la propia situación cultural de las Islas; pero sabemos también algo más: que ese enriquecedor debate no se hubiera producido de no haber brotado del seno mismo de la actitud de vanguardia.

No creo que pueda haber una lección cultural más clara del espíritu de la vanguardia para las generaciones que hemos venido más tarde. Los vanguardistas canarios nos enseñaron a ver nuestro entorno en la *dimensión* del espíritu universalista: el signo *isla* en el interior de la cultura de una época, enriqueciendo a ésta y enriqueciendo la visión de nosotros mismos. No es pequeña lección; es la lección que este Seminario se propone indagar. Δ