

L I T E R A T U R A

LA ISLA INVENTADA DE AGUSTIN ESPINOSA

P O R

MIGUEL PÉREZ CORRALES

1. «LANCELOT, 28º-7º»

Al igual que hará con *Crimen*, Espinosa dio noticias y muestras de *Lancelot, 28º-7º* (*Guía integral de una isla atlántica*) antes de su publicación en las ediciones ALFA (Ediciones de Arte, Literatura y Filosofía Actuales), Madrid, hacia noviembre de 1929¹.

El primer anuncio lo da en «Optica del otoño», crónica de la vida cultural isleña que apareció en «La Gaceta Literaria», 15 de marzo de 1929, sin firma. Este texto es de finales de 1928, pues en él incluye Espinosa el «esquema del nuevo momento literario a fines de 1928». Si consideramos que Espinosa llegó a Lanzarote —como comisario regio del recién fundado Instituto de Arrecife— a principios del curso 1928-1929, nos resulta de una sorprendente rapidez la composición del libro. Hay en esto acaso similitud con *Crimen*: al retorno de su corto viaje a París en 1930, donde podía haberse gestado este libro, ya nos habla Espinosa de un concluido «Elogio del crimen»²,

¹ Fue el número 1 de la colección, anunciándose en la solapa obras de Ramón, Mauricio Bacarisse, Angel Lacalle, Correa Calderón, César M. Arconada y un libro sobre Maruja Mallo con prólogo del propio Espinosa. Su precio: 3 pesetas.

² Entrevista del «Heraldo de Madrid», 30 de octubre de 1930; repro-

aunque la versión definitiva tardaría luego cuatro años en ver la luz.

En esta crónica de «Optica del otoño» se objetiva el escritor así:

«Agustín Espinosa trae un regalo de Pascuas de su Comisaría Regia de Arrecife: una visión limpia de la isla sobre la cual, “habiendo tantas cosas que decir, aún no se ha dicho casi nada”³: Mozaga. Nazaret. Biología del viento de Lanzarote. Poemas de las salinas. Arquitectura cósmica. Tinajo, escuela de bizantinismo. Etcétera. Encerrado en el titular: *Lancelot*, 7°-28°.»

Espinosa inserta en estas breves líneas datos de interés. La «visión limpia» en relación con la literatura aséptica, antirretórica, que define a la obra y en la que laboraba toda la generación de *La Rosa de los Vientos*. La conciencia de «descubridor literario» que va a decir lo que no han podido decir —por incapacidad— los escritores de la generación precedente —Isaac Viera o Francisco González Díaz, citados en las primeras páginas del libro—. Los títulos, que incluyen una desconocida «Arquitectura cósmica» —capítulo eliminado o transformado en «Alba», donde habla de «dragones cósmicos»— y un primer título para «Tinajo o el bizantinismo»: «Tinajo, escuela de bizantinismo» y para los «Teoremas con, de, en, por, sin, sobre, tras las salinas»: «Poemas de las salinas». Por último, el título inicial de *Lancelot*, 7°-28°, es decir, con inversión del orden de los grados.

ducida en AGUSTÍN ESPINOSA: *Textos (1927-1936)*, Santa Cruz de Tenerife, 1980, p. 58. Sin embargo, por lo que respecta a *Crimen*, se trata de conjeturas, pues Espinosa afirmó en 1935 haber seguido al surrealismo desde el primer manifiesto, esto es, desde 1924, y quizás por fechas ligeramente posteriores dio comienzo a su libro (véase la información de «La Tarde», 17 de mayo de 1935, sobre la conferencia de André Breton en el Ateneo de Santa Cruz; incluida ahora en mi «Historia documental del surrealismo en Canarias», *Homenaje a Alfonso Trujillo*, Santa Cruz de Tenerife, 1982).

³ Esta cita la toma Espinosa de su «Teguisse y Clavijo Fajardo», «Lanzarote», 11 de noviembre de 1928.



Componentes del grupo de «La Gaceta Literaria» en 1930. *Primera fila:* Piqueras, Montes, Pérez Ferrero, Giménez Caballero, Sainz Rodríguez. *Segunda fila:* Arconada, Alberti, ESPINOSA, Alfaro, Salazar Chapela.

Siete fragmentos del libro publicó Espinosa en la prensa insular. En primer lugar, «Teguisse y Clavijo Fajardo», que fue el discurso de inauguración del Instituto, leído el 28 de octubre de 1928 y reproducido por el semanario «Lanzarote» el 11 de noviembre⁴. Los restantes fragmentos los publica en «La Tarde», todos bajo el lema de *Lancelot*, 7º-28º: «El lago de Janubio» (el 19 de abril de 1929, en el primer número de la página «La Nueva Literatura»), que corresponde al «Janubio: I) El Lago» del libro; «Salinas de Janubio» (el 7 de mayo, también en «La Nueva Literatura»), que corresponde a los «Teoremas» citados; «Elogio del camello con arado», «Nazaret», «Mozaga» (los tres el 4 de junio, en la misma hoja) y «Tinajo o el bizantinismo» (el 6 de julio).

Las variantes entre estas versiones y las definitivas son escasas, pero algunas son curiosas y aun reveladoras (como en *Crimen* ocurrirá con un detalle del capítulo «La Nochebuena de Fígaro» a la luz de su primera versión, «La Nochebuena de Larrá»). Señalemos aquí que *Lancelot* como protagonista de «Mozaga» es en la entrega de «La Nueva Literatura» Polifemo, produciéndose este juego de variaciones:

«Polifemo» = «Lancelot»
 «tuerto» = «cojo»
 «pastor» = «lector»
 «lanzó los mil dados» = «lanzó los dados»
 «cubiletes del cíclope» = «cubiletes lancelóticos»
 «magno pastor» = «magno señor»

Claro está que la figura de Polifemo venía motivada por el centenario gongorino que Espinosa había celebrado en *La Rosa*

⁴ Debo su localización a la amabilidad del doctor don Sebastián de la Nuez Caballero, que fue discípulo de Agustín Espinosa y es hoy uno de sus más entusiastas valedores. Como «posible capítulo desconocido de *Lancelot*», el propio Sebastián de la Nuez ha publicado otro texto de Espinosa, *Divagaciones de un exvoto*, «Jornada Literaria», «Jornada», 1 de octubre de 1983, que ya no tuve tiempo de consultar para este estudio.

de los Vientos con unos «Escaparates polifémicos»⁵. Pero Espinosa hace bien al transformar al personaje, pues así insiste en uno de los motivos centrales de la estructura del libro.

Un fragmento extirpado hay en el primer «Nazaret» (como en *Crímen* en «¡No! ¡No!»), que comentaremos más adelante. Y un cambio de fecha: en el «Mozaga» de «La Tarde» habla de «hoy, a fines de 1928», mientras que en el libro actualiza la fecha: «a fines de 1929», esto es, cuando la obra ve la luz, para darle mayor sentido de frescura y de novedad.

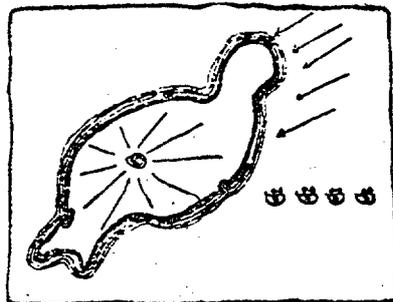
2. EN LA ESTÉTICA DEL CREACIONISMO

La cita de Paul Dermée que Espinosa pone al frente de *Lancelot* apareció en el número segundo de «La Nueva Literatura», en «La Tarde» del 7 de mayo de 1929. Cita ciertamente lejana: pertenece al artículo de Dermée «Quand le symbolisme fut mort», publicado en la revista «Nor-Sud», número 6, París, en agosto de 1917. Precisamente el título de este artículo nos da una idea acerca de la coincidencia entre la poética de «La Nueva Literatura» —como continuación de la de *La Rosa de los Vientos*— y el cubismo literario francés⁶. Sabemos que a la función realizada por el simbolismo en Francia correspondió la del modernismo en España, y también en Canarias, sepultando los residuos realistas y románticos. Ese simbolismo

⁵ «La Rosa de los Vientos», núm. 2, mayo de 1927; *Textos*, pp. 17-19. El lector debe consultar la revista, pues en el libro la litografía fue incapaz de reproducir el juego gráfico tan esencial al artículo.

⁶ Es interesante esta pregunta que se formula José Carlos Mainer a propósito de una obra que participa de la misma estética que *Lancelot*: *El boxeador y un ángel*, de FRANCISCO AYALA, libro precisamente reseñado (es probable que por el propio Espinosa) en «La Nueva Literatura»: «¿Sería excesivamente descabellado comparar esta disolución de la anécdota y del mundo real con las bases de la estética cubista?» (prólogo a *Cazador en el alba y otras imaginaciones*, Barcelona, 1971, p. 32). Por su parte, Benjamín Jarnés veía en la poesía cubista «líneas ágiles, delgados chorros líricos, soterrado patetismo, emociones triangulares por el implacable lazo irónico, diseños de sonrisas» (*Paula y Paulita*, Madrid, 1929, p. 14).

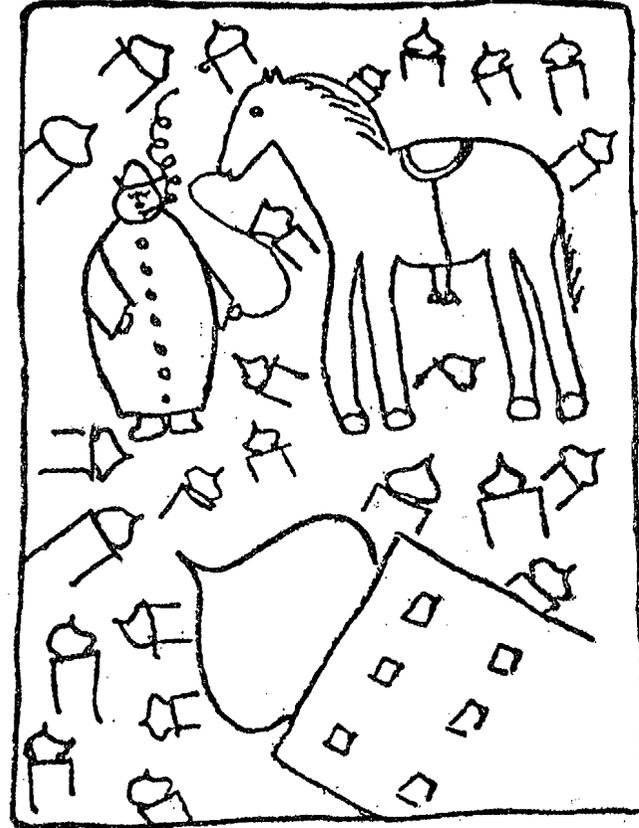
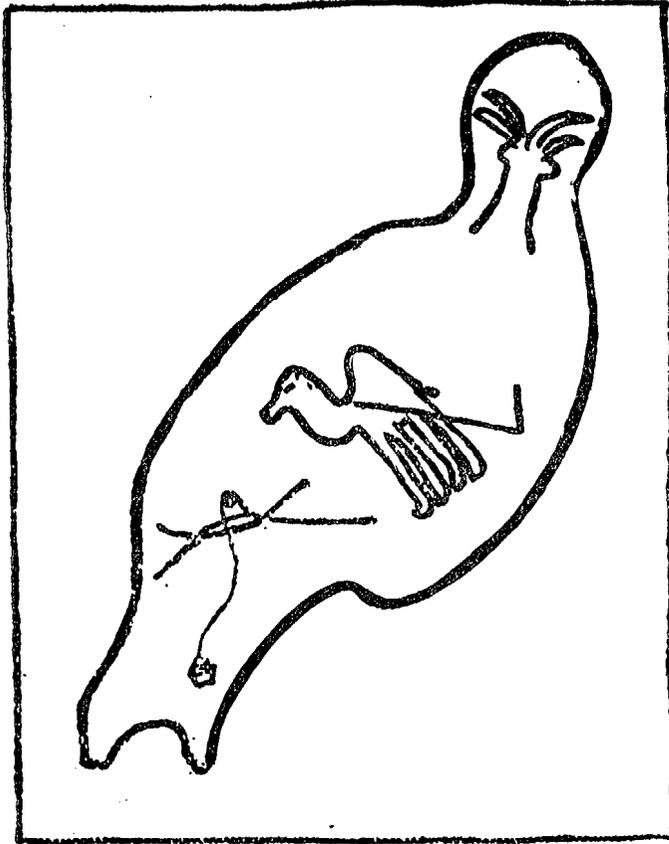
AUGUSTIN ESPINOSA
LANCELOT,
28° - 7°



EDICIONES
A.L.F.A.

MADRID
1929

Portada de la primera edición de *Lancelot*, 28°-7°



Castel de Tinajo

Dibujos de *Lancelot*, incluidos en «Elogio de la cisterna con sol» (izquierda) y «Tinajo o el bizantinismo» (derecha).

permanecía como única opción literaria, ya hueco y vacío, en estertores que vinieron a callar vanguardistas como Apollinaire y Reverdy. Para los escritores insulares, pues, la mejor manera de pulverizar las cenizas modernistas (empapadas de un romanticismo folclórico y trasnochado) no debía de ser disímil de la que realizaron los escritores vanguardistas franceses con mucha más lucidez y radicalidad que los ultraístas, que procedían, en gran número, a fin de cuentas, del propio modernismo y eran el único modelo nacional para ellos.

Debe resaltarse también que, mientras que Ultra había bailado sobre el cadáver del modernismo sin ser capaz de construir, en cambio, una obra nueva valiosa, eso sí lo hizo Ramón Gómez de la Serna, que es el maestro de la nueva literatura canaria y que estaba directamente comunicado con los movimientos galos. «Un cambio de perspectivas, en la jerarquía de los temas literarios, ha introducido Ramón Gómez de la Serna», escribía por aquellos días en «La Nueva Literatura» Antonio Dorta⁷.

Para «Nord-Sud»⁸ el simbolismo ya estaba liquidado; como para el grupo de *La Rosa de los Vientos*, al que pertenecía Es-

⁷ «Ramón», página «La Nueva Literatura», «La Tarde», 23 de agosto de 1929. Sobre la relación entre Ramón y los escritores canarios, véase el número 45 de «Jornada Literaria», «Jornada», 10 de octubre de 1981, dedicado a «Ramón y Canarias». Y en cuanto al proceso vanguardista insular en que se inserta *Lancelot*, remito a mi «Cuaderno de bitácora de la vanguardia insular», en la misma página literaria, núms. 31, 34, 36, 38, 44 y 46.

⁸ «Nord-Sud» fue la primera revista literaria francesa que apareció tras la guerra. Tuvo dieciséis números, desde marzo de 1917 a octubre de 1918.

Los textos de Reverdy recogidos en *Escritos para una poética* (Caracas, 1977), muchos de «Nord-Sud», pueden ser considerados ideales exponentes de la poética de *Lancelot*. Defienden la desnudez y la «sobriedad verbal» contra la «ebriedad verbal», y la creación autónoma contra la imitación o interpretación de la realidad. Se trata de «crear la obra de arte que tenga su vida independiente, su realidad, y que sea su propio fin (...) Debemos preferir un arte que le exija a la vida, únicamente, los elementos de realidad que le son necesarios, y que, con la ayuda de esos elementos y de nuevos medios puramente artísticos, llegue, sin copiar nada, sin imitar nada, a crear una obra de arte por sí misma. Tal obra

pinosa, el modernismo a lo Tomás Morales o la escuela regionalista decimonónica. La tendencia europeísta de Espinosa lo lleva a echar mano de Dermée⁹ y no de Huidobro, que al parecer fue poco conocido en España, o de cualquier teórico de *Ultra*. Esta tendencia le viene en este caso del espíritu de «La Nueva Literatura» —pienso que orientado por Juan Manuel Trujillo—, donde aparecen numerosas citas de los escritores relacionados con la revista de Reverdy —Apollinaire, Tzara, Braque, Cocteau, Jacob, Breton, Aragon, escribieron en «Nord-Sud», revista de la que era segundo de a bordo el propio Dermée¹⁰.

«Crear una obra que viva fuera de sí, de su propia vida y

deberá tener su propia realidad, su utilidad artística, su vida independiente, y no evocará nada distinto a ella misma (...) Si la obra produce entonces una emoción, es una emoción puramente artística» (*Ensayo de estética literaria*, «Nord-Sud», núms. 4-5, junio-julio de 1917, pp. 14-16 de *Escritos*). Arte es Creación y no Anécdota. Nada tiene que ver con los sentimientos, pues lo preponderante han de ser los medios literarios. Aquí —«Nord-Sud», núm. 13, marzo de 1918— se encuentra también la conocida teoría de la imagen como «creación pura del espíritu» (p. 25), que retomará Breton en su manifiesto de 1924 (Breton reconocerá años después que Reverdy fue el primero en inclinarse «sobre la fuente de la imagen», *La llave de los campos*, Madrid, 1976, p. 127). Aquí —«Self defense», 1919— la asociación de inteligencia y sensibilidad —la una «conoce las realidades», la otra «se emociona ante ellas»— (p. 29). Aquí la tesis de un arte «no descriptivo» (p. 32) y sin «tema» [«¿De qué se trata en esta obra? Únicamente de la obra; todo fue hecho para la obra» (p. 35)] ni «ideas» [«La única idea interesante en arte es la idea puramente estética, que sostiene el conjunto de la obra» (p. 34)]. Reverdy habla asimismo del «desenfado» que da a las nuevas obras «un sabor que muchos hasta entonces se negaban a ver en ellas» (p. 46). Con *Lancelot* Espinosa rechazaba el sicologismo, el descriptivismo minucioso de los hechos y de las cosas, el costumbrismo, lo social, la trama estructurada. Era el repudio global de la narración decimonónica en aras de las novedades aportadas por los tiempos modernos; el relato se disuelve en escenas sueltas, en retazos de ficción.

⁹ A juicio de Guillermo de Torre, el olvido de este escritor ha sido injusto (*La polémica del creacionismo: Huidobro y Reverdy*, «Ficción», Buenos Aires, 35-37, enero-junio de 1962).

¹⁰ De «Nord-Sud» iría a «L'Esprit Nouveau», en cuyas ediciones publicaría en 1919 *Films. Contes. Soliloques. Duodrames*.

que esté situada en un cielo especial como una isla en el horizonte.»

No cabe duda de que la cita de Dermée le vino a Espinosa como anillo al dedo a causa del símil de la isla, que enlaza con el objeto de su libro: la isla creada de Lancelot, resultado de la transfiguración operada en una isla real al haberla sabido nuestro escritor situar «en un cielo especial». La creacionista cita enlaza con otras muchas de las aparecidas en «La Nueva Literatura» y enderezadas contra la imitación realista. Es la teoría reverdyana-huidobriana de la poesía como fin en sí, allende lo real, que aparece en todos los cubistas: Jacob, Apollinaire, Gleizer, Braque, Cocteau. Todos los escritores y artistas de vanguardia se expresaban así en los alrededores de 1920, enlazando en España, tras el ultraísmo¹¹, con las ideas de Ortega y de la generación del 27, en que *Lancelot* se inscribe: el arte como desrealización.

3. DE HOMERO A JOSEFINA BAKER

Después de esta cita inicial de Dermée, resulta notable que no aparezca a lo largo del libro ninguna alusión a escritores coetáneos, a pesar de las numerosas referencias onomásticas. Estas pueden separarse en cuatro grupos: de escritores, de artistas, de personajes literarios y de actores de cine o del nuevo mundo del espectáculo. La riqueza onomástica de *Lancelot* tiene que ver, por supuesto, con su presunción de guía «cult»: lo culto actuando sobre un paisaje que Espinosa considera inédito, pues sobre él, «habiendo tantas cosas que decir, aún no se ha dicho casi nada», veíamos antes.

Las referencias pictóricas sí incluyen nombres conectados con la estética nueva: los de Herbin y Radërscheit, junto a otros clásicos: Borromini, Leonardo, Correggio, Puvis de Chavannes, Rousseau, Schrimpf, Antokolsky, Lorena y los asociados a las piezas artísticas insulares del «Final»: Luján Pérez,

¹¹ La cita de Dermée la encontramos traducida en *La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores*, de GUILLERMO DE TORRE, «Cosmópolis», Madrid, 20 de agosto de 1920.

Fernando Estévez, Navarrete, Galviati y Catalina Placeres. El tema insular orienta un subgrupo del grupo de nominaciones de escritores: Francisco González Díaz, Isaac Viera (vistos despectivamente, por pertenecer a la vieja literatura), Valbuena Prat (que por su ensayo sobre la poesía canaria logró ser el único español del momento que entró en la obra)¹², Viera y Clavijo (citado en dos lugares del libro), Cairasco, los Iriarte, Graciliano Afonso y Clavijo y Fajardo, al que asocia una hilera de nombres: Locke, Voltaire, Rousseau, Huarte de San Juan, Sabuco de Nantes, Feijoo, Quevedo, Larra, Beaumarchais, Goethe, Locke; otros autores clásicos completan el censo de escritores: Camoens, Homero, Virgilio, Ercilla, Lucano, Apolonio de Rodas, Chejov, Andreiev, Korolenko, Burriel, Flórez. Un tercer grupo lo compone una serie de personajes pertenecientes a la región de lo imaginario, literarios, históricos y mitológicos: Don Quijote, Lancelot, Odiseo, Amadís, Tristán, Artús, Napoleón, Circe, Calipso, Ginebra, Atlante, Rolando, El Cid, Balboa, Elcano, Alejandro, Persiles, don Juan Tenorio: nombres de la mitología literaria que nos revelan la mitomanía de Espinosa, rasgo que marca toda su obra. No de otra manera que como mitos modernos aparecen los actores del cinema —Charlot, Keaton, Harold Lloyd y Mary Pickford— o Fregoli y Josefina Baker —que hacía furoros de escándalo en aquellos años por todo el mundo¹³.

En contraste con todos estos nombres figuran los de tres personajes locales: Pedro Medina, Luisa Ortega y Juan Cabrera, que dan un irónico toque de realidad a una obra que constantemente nos escamotea lo real¹⁴.

¹² Dejando aparte las dedicatorias —Azorín, Rodríguez Figueroa—. Recordemos que a Azorín va dedicado el capítulo «Teguise y Clavijo Fajardo» por haber incluido a Clavijo en su obra *El político*.

¹³ En el mismo paradigma de referencias cultas deben situarse las alusiones a obras artísticas y literarias: *El sueño de Makar*, la catedral bizantina de Troitzaya, los romances viejos, los romances canarios...

¹⁴ Para decirlo con Ramón: «El arte es juego de los siglos y el último juego ha sido a quién escamoteaba más la realidad» (*Ismos*, Madrid, 1975, p. 17; una página más atrás exige el creador de la greguería: «La invención debe ser incesante»).

4. UN PAISAJE «ANIMADO»

Agustín Espinosa «ha animado el paisaje», señalaba en una crítica Jenaro Artiles¹⁵. Espinosa da vida a los objetos inanimados y personifica a los animales, a las plantas, a los fenómenos meteorológicos. Todas estas animaciones forman parte de su interpretación poético-mágica de lo real, y pertenecen, pues, a ese gran tema del que luego hablaremos con detenimiento.

Ya desde la hoja en cursivas que sirve de preámbulo, Espinosa compara la forma de la isla con la de un caballo¹⁶ hasta llegar a llamarla «el caballo Lanzarote» e «isla potra». La animación obra así como un tipo más de metáfora.

Las personificaciones suelen ser humorísticas, y en algunos casos grotescas. Tal ocurre con la del camello en el «Elogio del camello con arado». Digamos antes de ver este ejemplo que Espinosa personificó los tres objetos de sus «elogios»: el camello, la palmera y la cisterna, a los que tuteó simétricamente:

«Para ti —camello con arado, de Lanzarote— mi saludo específicamente militar.» («Elogio del camello con arado».)

«Bien —palmera con viento de Lanzarote—; bien.» («Elogio de la palmera con viento».)

«Guardaba para ti —cisterna de Lanzarote— mi elogio tercero.» («Elogio de la cisterna con sol».)

En el elogio del camello, Espinosa parte de una audaz metáfora: la lectura del arado que arrastra el animal¹⁷ como un «gran sable de madera», para convertir al camello en «general retirado» al que imagina ganando batallas y tomando castillos,

¹⁵ *Nuevo descubrimiento de Lanzarote*, «El Sol», reproducido por «La Prensa», 12 de diciembre de 1929.

¹⁶ Y, en efecto, el lector que contempla el primer dibujo del libro «cae» en la analogía. Dice Cano Ballesta que «la nueva lírica se enfrenta con la naturaleza, a la que no tiene escrúpulos en desfigurar en bellas «estilizaciones de una desconcertante variedad» (Cansinos) con técnicas que recuerdan la caricatura y el cubismo» (*Literatura y tecnología*, Madrid, 1981, p. 94).

¹⁷ Espinosa nos presenta gráficamente sus tres elogiados en el dibujo que acompaña al tercer elogio.

le ofrenda un «saludo específicamente militar» y le reconoce garbosidad, belleza y gracia.

Pero el camello tiene aún otra personalidad: la de «gran actor de la estepa»; modelo de Charlot, sería compañero de los actores cómicos de cine en Nueva York: «maestro de los actores del devenir». Es un artista «para minorías», con «gestos de incomprendido».

En «Nazaret», lo que es ilusión óptica se presenta como vivificación del paisaje: las líneas del pequeño pueblo vistas en aproximación automovilística se segmentan, se engrosan, se levantan «desperezosamente» y se ponen «de pie, alegres —lavadas y empolvadas—» cuando llegan a ella los visitantes. Espinosa en «Nazaret» y «Mozaga» ha personificado a los dos pueblos; al final de «Nazaret», las casas, al ver las nubes bajas, «piensan entonces que se están mirando en el espejo». Nazaret y Mozaga son vistas por la pupila poética de Espinosa como dos «hermanas» que se encuentran separadas, convirtiéndose así en auténticos personajes. Nazaret «espera infantilmente el anclar de Mozaga. Aguarda confiada un galopar dadil. Tiene fe en los destinos. Cuida sus casas para el día grande. Hace al viento NE peatón de los pliegos jacobinos para la hermana occidental», dice con su humor ramonesco el poeta geógrafo, que crea un esquema de contrastes entre esta espera confiada de Nazaret y la «inquietud» angustiada de su hermana Mogaza: «En las siestas lejanas del viento NE, las casas de Mozaga han podido caminar unos kilómetros hacia Nazaret, entre el estupor incomprensivo de los mozaguianos. Pero, a las pocas horas, el viento NE llevaba de nuevo a Mozaga a su situación primigenia». En este párrafo nos encontramos con el «actor» más importante de la obra: el viento lancelótico, omnipresente en ella. Aquí es un viento hostil, empeñado —«preocupación única»— en soplar sobre Mozaga para impedir que se una a Nazaret. Aunque la pícaro Nazaret se aproveche para que lleve sus «pliegos jacobinos» de rebelión a Mozaga, que «aguarda esperanzada el momento de la liberación» y «arenga a sus casas con frases de los pliegos nazaretianos». Humor y juego se funden en la visión animista de Espinosa.

En la «Biología del viento de Lanzarote» encontramos la segunda personificación de éste definido como «cazador de retórica», y que por eso, por serlo en tierra de desnudez, «busca retórica inútilmente», se frustran «sus entusiasmos inútiles de rebuscador de retórica» y «apuñetea el éter. Se descoyunta en el vacío». El quisiera retórica en los árboles, en las casas, y como no la encuentra, profiere «gritos dramáticos». Más adelante será «soñador en Egipto». «Las higueras de Ye se burlan de sus gritos dramáticos. Las casas le enseñan su arquitectura simple.»

El viento tiene unas «vacaciones» en el desierto y allí aprende «a jugar» con las arenas. Siente «placer» en sus juegos, pero éstos acaban por «cansarle»; descubre de pronto «que un alma heroica le latía insospechadamente» y decide hacer el «raid» atlántico, el salto heroico y «extraordinario» de Africa a Lanzarote; el deseo de batir el «record» no lo deja dormir («confeccionábale escalonados insomnios»¹⁸) e inicia el «duro entrenamiento oceánico» para su «triumfo».

Hasta aquí la visión del vientoancelótico como «héroe»; porque hay otra en la que es un «torpe palmípedo»: la del habitante de la isla. Al final de su vuelo «interparálico» (dentro de la isla), «le sabe la meta a fruta demasiado madura: a juguete comprado cuando ya no se puede jugar», y «mide (...) su derrota de aeronauta absoluto de los mares. Arroja el avión inútil al Océano». El viento se habla entonces a sí mismo: ha finalizado su ciclo de los dos *raids* y ha de dedicarse a pequeños o absurdos menesteres («correrías de escolar sin Liceo»):

«Hazte cazador de higueras y viñedos incalzables. Descuelga el balcón indescolgable de la botica de Pedro Medina. Destapa las casas sin tapadera de Lanzarote. Desfigura los gritos de los gallos. Silba tus músicas de la medianoche. Entra por la ventana entreabierto de la habitación 5 del Hotel Oriental de Arrecife y dirige el *ballet* de las cuartillas que Agustín Espinosa escribe sobre tus dolorosos valores.»

¹⁸ La idea obsesiva recuerda la de Braulio en *El traje de novio*, «La Tarde», 21 de junio de 1929; *Textos*, pp. 43 y 44.

En la «Biología del viento de Lanzarote» también el auto en que viaja el escritor sufre la transformación personificadora, cuando dice de él que «en un viraje (...) rebuscó una forma de matarme».

La palmera, una de las figuras del paisaje insular sobre la que Espinosa reflexiona, en el «Elogio de la palmera con viento», ha llegado a Lanzarote como un viajero y plantado allí «su tienda de campaña». Sentía envidia de todo lo que giraba, pero ahora, gracias al viento de Lanzarote, es ella la «envidiada». Sus palmas son «brazos verdes»¹⁹. En «Tinajo o el bizantinismo», las palmeras «hacen (...) la rueda» y se empequeñecen hasta ser «enanos» y «muchachos jugando». Otra vez surge, en ese capítulo, el viento personificado en las palabras del cura, que lo llama «enemigo de Cristo» y «ladrón».

El Teguisse de «Teguisse y Clavijo Fajardo» aparece «acostado, confiadamente», y «su sonreír es el del niño durmiente». Espinosa tiende a estas identificaciones humanas de los lugares y las cosas: las palmeras de Tinajo son «muchachos», Nazaret y Mogaza «hermanas», Teguisse «niño durmiente», y Puerto de Naos «un muchacho juicioso que aprende el Abecedario bajo las estrellas. Que estudia geometría sobre la pizarra circular de su mar de plata. Que bajo nubes abigarradas y soles bárbaros da al Atlántico lecciones de virtuosidad».

Más personificaciones encontramos en «Janubio». En la sección dedicada al lago, aparece éste hablando con el viento y el viento a su vez con los isleños: los lugares son de esta forma convertidos en personajes que dialogan; la propia isla se ve personificada: «Del mar espera Lanzarote todo. Nada, de la tierra (...) Lanzarote fabrica trampolines y trajes de marinero, para darle color más digno a su vida. Reparte su fervor marino». En los «Teoremas» dedicados a las salinas, segunda sec-

¹⁹ «Palmera con ademanes», dice Jenaro Artiles, artículo citado. Andrés Sánchez Robayna escribe a propósito de la relación entre Espinosa y la obra pictórica de Jorge Oramas que el escritor «ya conocía el animal de la luz y sus movimientos invisibles; su *Lancelot* contenía ya inequívocas figuras de reflexión: camellos, palmeras, cisternas bajo el sol y el alisio, la isla como una «oficina africana» donde respira la luz atlántica» (*Signos de Jorge Oramas*, «El Día», 5 de diciembre de 1980).

ción de «Janubio», Espinosa nos revela a aquéllas, moviéndose a media noche, con un vestido y un alma («Teoremas», 1): las tutea presentándolas erotizadas (íd., 2); anima la sal (con sus «sagacidades») y los anzuelos con que se la pesca (su «rapiñería» y audacia) (íd., 6); por último, en el fragmento final nos encontramos otro diálogo, esta vez del viento —cómo no— y el sol: el viento aparece «de brazo con el sol. Trae el uno su fuelle, el otro su caldera» —para acabar con la pesca y con la noche.

En el «Mapa búico» se personifican como cocos al mar, al viento otra vez —«deportista» y «arquitecto»— y a la Montaña del Fuego; ésta, que no es sino el dragón de Lancelot (el personaje mitológico que dio nombre a la isla inventada por Agustín Espinosa), «abrirá la boca —granada y llama— y hará llama y granada toda la isla. Y serán labios suyos todas las playas —plata, aluminio, cera— de Lanzarote».

Frente al sonriente y confiado Teguisse aparece la capital insular en la «Rectificación de Arrecife»: «Arrecife es un pueblo tímido, chato, sin color. Se ve que está asustado. Que tiene miedo al mar». Espinosa lo compara a un «hato ovejil bajo la tempestad» porque «está en susto perenne», tanto del viento como de las viejas incursiones moriscas: «Arrecife teme al bu acromo que le llevará una tarde sus casas. No ha desperezado aún del susto con que el bu negro le durmiera».

5. CINE Y DEPORTE

Juan Manuel Trujillo llamó la atención sobre otro de los aspectos destacados de *Lancelot*: «En el paisaje de Agustín Espinosa, encuadrado siempre por las salpicaduras del mar en el archipiélago canario, tiembla algo más que la naturaleza. El poeta ha ensamblado una especie de actualismo, y de la palmera parece haber hecho florecer una radio, por ejemplo»²⁰.

²⁰ *Un libro de Agustín Espinosa*, «La Tarde», 31 de diciembre de 1929, en «La Nueva Literatura».

Este «actualismo» del paisaje es operado con elementos procedentes del mundo del cine, del deporte o de las nuevas invenciones tecnológicas. Con las imágenes ultraístas se relacionan esos «taxímetros de los molinos» o esos patos que «imitan el claxon sobre los crepúsculos» («Janubio: I) El Lago»). En la «Biología del viento de Lanzarote», éste es visto como «avión arénico de la casa Sahara» y como «avión arenoso del Atlántico»; la mañana que llega a la meta de su *raid* extraordinario Africa-Lanzarote, es descrito de la manera siguiente (ob-sérvese la fusión de elementos nuevos —deporte, aviación— con los naturales —mar, pájaros blancos, arenas— y los mitológicos de creación espinosista —centinelas de los castillos de Lancelot inventados en «Alba»—):

«Un áureo aletear de arenas estrujó la siesta nueva del Atlántico. Naufragó el sueño de los pájaros blancos que no han tenido nunca albas. Se embanderó el mar de desperezos flotantes de los peces noctámbulos. El *record* alcanzaba su máxima categoría épica. Los centinelas lancelóticos vieron aterrizar aquel avión extraño que se rompía en el aire. Que sólo estaba nuevo después de los aterrizajes.»

En el «Elogio de la palmera con viento», el movimiento de la palmera le recuerda a Espinosa el de los viajes de circunvalación, el de los discos de gramófono, el de las hélices, el de las ruedas de las fábricas; y en «Final», al describir un cuadro, dice que «San Miguel baila el *charleston* sobre la barriga del diablo. Lección para Josefina Baker».

Hay a lo largo de *Lancelot* una fusión de tradición y novedad que hizo a Giménez Caballero verlo como libro «antiguo y reciente. Ecos de romancero, de libros de caballería y novelas de la novísima Francia. Poematizada la isla de Lanzarote en poemas retroactivos, pero de urgente presencia»²¹.

Los componentes fundamentales de este «actualismo» de que habló Trujillo proceden sin duda de los nuevos mundos del cine y del deporte, los dos grandes mitos del joven siglo.

²¹ *Libros de España, 1930*, «La Gaceta Literaria», núm. 97, 1 de enero de 1931.

El «Elogio del camello con arado» es un homenaje al cine cómico americano, nombrándose a Charlot, a Pamplinas (apodo español de Buster Keaton), a Harold Lloyd y a Mary Pickford; Espinosa nos habla del «film» del camello —y de otro mito de la vanguardia: el de Nueva York, que verá irónicamente en un artículo periodístico²². Dos referencias más al cine americano las tenemos en «Teguisse y Clavijo Fajardo», donde caracteriza al pueblo «un correr regocijado de película de Harold» y sus muchachas tienen un «largo mirar de novias de "film" yanqui». Y entre los barcos que observa el escritor en «Puerto de Naos» distingue uno que le parece ideal «modelo para "film" marino de la Ufa»²³.

Pero, además, *Lancelot* debe mucho a la «visión cinematográfica»; así, por ejemplo, en «Nazaret» nos presenta una visión de lejos a cerca, y luego —en la primera versión de «La Nueva Literatura», fragmento extirpado— la visión de la lejanía desde el pueblo, es decir: aparece un «detrás», otra visión más lejana, sino que ahora «más allá» de Nazaret; es toda una *escena cinematográfica*:

«(Atornillada en la baya paramera —más allá de la blanca arquitectura—, una tripartita, lineal, rudimentaria caravana: un camello nuevecito, desnudo, vestido con la bayeta noélica de los juguetes de Navidad. Luego, un borriquillo adolescente, mínimo, algo donoso, de alforjas demasiado grandes y niño blanco y negro sobre el lomo. Y el regalo —luego— que trajo el viento Este de los bazares mediterráneos de la mejor Africa: una mujer morena, inondulante, rellena de ángulos abiertos y de sugerencias tebanas. Entoldada la bella cabeza con la llama verdeoscura de un sobretodo. La blusa ligera al viento —vela roja en trinquete alegre de una nave anclada— sobre el amarillo violento de la falda, dura, inmóvil: tallada en roble o confeccionada con la piel multimilenaria del ascendiente más antiguo del jibado juguete navidesco).»

²² *Un vasco en la ciudad de los rascacielos*, «La Provincia», 27 de febrero de 1932; *Textos*, pp. 134-136.

²³ También cita Espinosa a la Ufa en *Maravillas de la colessterina*, «La Prensa», 23 de diciembre de 1931.

En el siguiente párrafo, lleno de ingenuidad, de «Mozaga», parece que estamos viendo una cinta de dibujos animados, se nos hace plástica y vivaz la acción repetida que se narra y la obstinada actuación del viento:

«En las siestas lejanas del viento NE, las casas de Mozaga han podido caminar unos kilómetros hacia Nazaret, entre el estupor incomprensivo de los mozaguianos. Pero, a las pocas horas, el viento NE llevaba de nuevo a Mozaga a su situación primigenia.»

El valor plástico de la prosa de *Lancelot* fue resaltado por Gutiérrez Albelo, autor, a nuestro juicio, de la mejor crítica sobre la obra; habla allí de una literatura pictórica y no musical, esto es, moderna y antimodernista: «No adormeciente. Sino despabilante»; «cuadros» de atmósfera «no volatilizada. No impresionista. Atmósfera de cristal. Apresado un mundo tangible. (Pero mágico. Pero poético)»²⁴.

Volviendo a los aspectos cinematográficos, señalemos en «Tinajo o el bizantinismo» este párrafo que recuerda a un guión de película, cuando Espinosa habla del cura:

«Ha frenado su prodigioso caballo. Vacilan los cascos un momento. Se afirman luego enérgicamente (...) Tomás Romero está ahora junto a su caballo. En una mano el sombrero. En la otra naufraga mi mano minúscula.»

La metáfora deportiva abunda en *Lancelot*. En las páginas en cursiva, la isla es un caballo de carreras que va a saltar el «obstáculo azul» del océano, y Africa su meta. Poco después nos anuncia Espinosa una «Oda a San Lancelot, vencedor de la carrera con obstáculos». Las líneas de Nazaret son «como rayas de campo de deporte», y la «impresión inicial» de Mozaga es la de «un grupo de corredores que espera la salida de la carrera metada» (la meta es Nazaret). Lo que se elogia de la palmera con viento es su «amateurismo significado», su «deportismo puro». En el «Mapa búico», el mar es el «maillot futuro

²⁴ *Un libro de Agustín Espinosa*, «La Tarde», 14 de diciembre de 1929. También Miranda Guerra destaca lo visual en *Lancelot*, su «plasticidad» (*Agustín Espinosa*, «Diario de Las Palmas», 25 de enero de 1930).

de la isla» (el día que se la trague), y el viento es el «bu deportista». En el «Final», en fin, aparecen ángeles «gimnastas».

El «bu deportista» convierte en el capítulo más lleno del lenguaje del deporte a la «Biología del viento de Lanzarote». Es un viento deportista, el viento de Lanzarote. Decide hacer el «raid atlántico», el salto «extraordinario» y heroico de África a Lanzarote. La «idea del *record*» lo obsesiona e inicia el «duro entrenamiento oceánico» para el «triunfo» de su «gran salto atlético». Al fin, con la llegada a la «meta», «el *record* alcanzaba su máxima categoría épica». Es la visión del deporte como nueva épica, en los años de éxitos populares de Nicolás Franco y otros aviadores. Incluso el viento es visto como «avión arenoso», como «maravilloso pájaro de alas veloces» —aunque después venga el ridículo «raid interparálíco».

No debe dejarse sin anotar aquí la presencia, en dos puntos de la obra, del automóvil en que viaja el escritor. Nazaret aparece en lejanía como «meta» deportiva de su auto, y en la «Biología del viento de Lanzarote» nos narra cómo se encontró con su auto ante el «avión arénico» del viento, caído en medio del camino como una «prueba de *Gymkana*²⁵ imprevista». La nueva generación viaja en autos rápidos, no en los lentos carruajes de sus padres —o en los camellos subidos a los cuales parecen haber visto la isla los González Díaz y los Isaac Viera²⁶.

²⁵ *Gymkhana*, voz inglesa: prueba de automovilismo en trayectos cortos pero con numerosos obstáculos naturales o artificiales.

²⁶ En el libro de CANO BALLESTA: *Literatura y tecnología*, loc. cit., páginas 133 y 159, se apuntan varias visiones literarias desde el nuevo mirador del auto en veloz movimiento: LORCA en el *Poema del cante jondo* (1921): «El campo / de olivos / se abre y se cierra / como un abanico»; SALINAS al llegar a Sevilla en *Vispera del gozo* (1926): «[la calle] empezó a desplegar formas, líneas, espacios, multicolores y cambiantes, rotos, reanudados a cada instante, sin coherencia alguna»; ANTONIO ESPINA en *Luna de copas* (1929): «los nuevos movimientos que ha inventado el campo frente al automóvil, son ya puro baile. Bailan las cosas, con la música mezcla de *jazz-band* y del petardo del motor». En los cuatro casos, se trata de describir las inéditas perspectivas descubiertas por el veloz automóvil. Añadamos que en el poema «Navacerrada, abril», de *Seguro azar* (24-28), Salinas personifica, al igual que Espinosa en *Lancelot*, al auto.

6. EL ENSAYISTA

Hay toda una vertiente ensayística en *Lancelot*. Miguel Pérez Ferrero es quien mejor destacó la doble faceta —lírica y ensayística, aunque la primera impregne a la segunda— del libro de Espinosa²⁷. La fusión del crítico y del poeta en su autor hace de *Lancelot* un libro lírico y a la vez «erudito, logrado por un aprendiz aventajado en la erudición», por un profesor «europeizado».

«Su instinto de poeta es lo que ha dado al libro el desbordamiento lírico que en él se nota. Pero su buena cepa de profesor es lo que ha impreso a sus páginas el aire transparente que pone en lo que toca toda persona estudiosa.»

El ensayista Espinosa amanece en el *interludio* de la «Biología del viento de Lanzarote», con la teoría de los héroes de mar y de tierra. Cuando Espinosa visitó a Barcelona en 1930, Juan Chabás refirió: «Espinosa, seguro en la fértil habilidad de malabarista de las teorías, nos habló de los héroes del mar y de la tierra»²⁸. El fragmento de *Lancelot* sería, pues, un «huevo de libro», como gustaba decir Espinosa. En los papeles del escritor cedidos por su familia encontramos dos fichas relacionables con ese proyecto y con este fragmento de la «Biología»:

1) En una «Bibliografía de Don Quijote» incluye su «Biología», indudablemente por este párrafo: «Don Quijote es probablemente un héroe del mar. De aquí sus derrotas de aventurero por tierras de España. Va a Barcelona a la busca del mar —conquista de Persiles— que nunca alcanza.»

2) En otra ficha, amplía la anterior cita: «Persiles es Don Quijote que triunfa, marinero, en viajes de aventura más justa. Es Don Quijote rehaciéndose en el mar de sus derrotas en tierras españolas.»

²⁷ *El alma de Lancelot*, «Más», Madrid, reproducido por «La Tarde», 4 de febrero de 1930.

²⁸ *Islas*, «Diario de Barcelona», reproducido por «El País», 9 de agosto de 1930.

La entrada en el terreno ensayístico supone un cambio de tono: profesoral, magistral, erudito ahora. Pero la magia interpretativa, como se puede observar en estas citas anteriores, es idéntica a la que opera sobre el paisaje o sobre los fenómenos de la Geografía.

La faceta ensayística, además, también está teñida de humor. Así, aquí o en «Teguisse y Clavijo Fajardo». Tras la teoría de los héroes y sus escenarios, Espinosa nos habla de un «héroe» muy peculiar: el viento de Lanzarote. El contraste entre la «seriedad» ensayística del interludio y el irrealismo humorístico de las historietas del viento es palpable. El interludio queda rodeado por la épica marina del viento y por su ridícula catástrofe terrestre.

«Teguisse y Clavijo Fajardo» se abre con otra lección profesoral, también digresiva, sobre el XVIII insular, encaminada a ubicar temporalmente al lanzaroteño más ilustre (al «hijo del parto más jubiloso de Lanzarote»): Clavijo y Fajardo, objeto de su tesis de 1924. Una nueva digresión, en la segunda parte —la dedicada al pueblo— le permite tocar otra de sus labores insulares: los romances, llegando Espinosa a reproducir uno, lo que refuerza la apariencia de *collage* literario del libro. Por último, en la tercera parte vuelve al estilo ensayístico —tras el poético inciso de Teguisse— al trazar la figura de Clavijo. Esta visión de Clavijo tiene, sin embargo, dos aspectos: el profesoral (esquemas de relaciones, procedencias, influencias de su obra) y el novelesco (anécdotas románticas de su vida: «en Clavijo más que la obra interesa la vida», haciendo incluso hablar a Beaumarchais). Sólo que el primero introduce tanto la literatura como el segundo la tendencia a las relaciones ensayísticas: «Labor europeizante —ante todo— la suya. Ensayo prematuro de incorporación de España al momento cultural europeo de su época. Colgando en plano proscenial los errores españoles, sobre un veloz desfile de claros horizontes europeos.» «El donjuán español del Setecientos. Nuevo nombre que atar a la lista de los donjuanes de la Andalucía: Tenorio, Mañara, Clavijo.» La historia de los amoríos de Clavijo —el escritor que se convirtió en personaje literario— la extrae Espinosa

de las páginas 22-28 de su tesis²⁹, más novelada aquí, como es de esperar. Hay que decir que el estilo novelesco sólo aparece en este punto del libro.

7. POÉTICA NUEVA

La poética de *Lancelot* está rigurosamente expuesta, muchas veces de una manera metafórica, en la mayoría de los capítulos de la obra. En la citada «Optica del otoño», ya el propio Espinosa anunciaba «una visión *limpia* de la isla» (la cursiva es nuestra). Asepsia, claridad —clasicismo, en fin— fueron valores que apuntaron numerosos críticos del libro: Ernesto Pestana dijo que Espinosa se había metido en la isla «limpiamente»³⁰; Gutiérrez Albelo hablará de su «luz limpia»³¹; Miranda Guerra, de su «clara modernidad»³²; y Pérez Ferrero señalará su «aire transparente» y lo calificará como «libro lleno de claridad interior»³³.

«Lancelot y Lanzarote» es el capítulo de teoría poética explícita, donde Espinosa expone los nuevos principios estéticos que animan su obra. La iconoclastia del inicio de este capítulo es la de *La Rosa de los Vientos* y «La Nueva Literatura» —iconoclastia que tuvo sus tres valedores teóricos en Juan Manuel Trujillo, Ernesto Pestana y el propio Espinosa en artículos como «La enseñanza en el Valle»³⁴. Nada en la literatura regional se ha ocupado creativamente de Lanzarote, afirma Espinosa. Dos libros de escritores regionalistas decimonónicos: Francisco González Díaz e Isaac Viera son los «únicos precedentes literarios (?) de mi libro»³⁵. En la crítica de un libro del poeta canario Ramón Fera, hablará Espinosa de González Díaz

²⁹ *Don José Clavijo y Fajardo*, Las Palmas, 1970.

³⁰ *Poliorama atlántico*, «La Gaceta Literaria», 1 de abril de 1930.

³¹ *Tres dados de Agustín Espinosa*, «La Tarde», 21 de agosto de 1933.

³² *Art. cit.*

³³ *El alma de Lancelot*, loc. cit.

³⁴ «La Voz del Valle», enero de 1928.

³⁵ Los libros de Francisco González Díaz e Isaac Viera son de 1911 y 1916 respectivamente.

como un escritor «más acá de la literatura»³⁶, y González Díaz se opondrá abiertamente a los nuevos movimientos³⁷.

A la visión histórica y costumbrista (pintoresca) de estos escritores, quiere Espinosa oponer otra *geográfica y universalista*, objeto que, a juicio de Ernesto Pestana, logró *Lancelot*, al incorporar a la isla «al mapa universal de la literatura»³⁸. Espinosa pretende una obra «que salve» a la isla, «la creación de una mitología. De un clima poético». Insiste nuestro escritor en este concepto de *creación*, que veíamos en la cita inicial y en la poética de «La Nueva Literatura». Y añade una palabra clave: «mitología». Juan Manuel Trujillo aludirá a los «mitos deliciosos» del libro³⁹; Gutiérrez Albelo, a su «aire mítico»⁴⁰; Miranda Guerra, a su «deliciosa y profunda mitología»⁴¹. Sin duda para Espinosa mitología era igual a poesía. Alfonso Armas lo ha llamado con visión certera «cazador de mitos», y todo parece indicar que este afán mitologista, unificador de toda su obra, le provino del rubenismo adolescente. La mitología pasa aquí, en *Lancelot*, por la búsqueda de una épica nueva, que permita a la isla «sentarse a repasar heroicidades». Sólo así se logrará una «literatura que imponga su módulo vivo sobre la tierra inédita» —y Espinosa cita a Camoens y la India portuguesa, a Virgilio y Roma, a Ercilla y la América hispana, a los romances viejos y España. Las creaciones imaginarias y mitológicas superan, por lo tanto, a lo real, «salvan» a lo real.

Espinosa busca una tradición insular poética, pues «una tierra sin tradición fuerte, sin atmósfera poética, sufre la amenaza de un difumino fatal». Varios años después se preguntará Juan Manuel Trujillo: «¿Existe una tradición?»⁴². La actitud

³⁶ *Stadium o la poesía*, «La Tarde», 17 de junio de 1930; *Textos*, páginas 55-56.

³⁷ Véase, como muestra, *Los jóvenes de ahora*, «Gaceta de Tenerife», 22 de junio de 1929.

³⁸ *Loc. cit.*

³⁹ *Loc. cit.*

⁴⁰ *Tres dados de Agustín Espinosa*, loc. cit.

⁴¹ Al igual que Trujillo, usa el calificativo «delicioso», sin duda por la imagería lúdica de la prosa espinosista. *Art. cit.*

⁴² «La Tarde», 9 de noviembre de 1934.

de Espinosa debe relacionarse con la efervescencia poética insularista de aquellos años, provocada por la conferencia de Valbuena en 1926 sobre la poesía canaria, los romances publicados por el propio Espinosa y el interés por Viana o Abreu en *La Rosa de los Vientos*. Estamos ante una literatura de fundación: «Lo que yo he buscado realizar, sobre todo, ha sido esto: un mundo poético; una mitología conductora. Mi intento es el de crear un Lanzarote nuevo. Un Lanzarote inventado por mí. Siguiendo la tradición más ancha de la literatura universal.»

Redunda en este último párrafo Agustín Espinosa en el valor del universalismo frente al del regionalismo⁴³ y en el de *creación* frente a los de imitación o copia realistas. Esa invención o creación de algo nuevo es lo que hicieron Camoens, Homero, Virgilio, Ercilla, los romances viejos. «Nuevo descubrimiento de Lanzarote», dirá Jenaro Artilles al comentar el libro⁴⁴; «descubrimiento» y «por primera vez», leemos en Salazar y Chapela⁴⁵; «pura creación literaria», isla creada, «poema-poesía —de *poyesis*—: creación», «Lancelot (a) “Lanzarote” tiene ya su abolengo y crónica», escribe Núñez de Herrera⁴⁶; otro articulista habla del «hallazgo» del paisaje y del «descubrimiento» de Lanzarote⁴⁷; Pestana dice que Espinosa ha «logrado descubrir el íntimo latido» de la isla⁴⁸; Pío Baroja, que conoció la obra, llegó a preguntarle a Juan Manuel Trujillo, en sus tertulias de Madrid, si Lancelot estuvo de veras en Canarias⁴⁹; y Marcel Brion, por último, para quien el imperativo

⁴³ Había sido este concepto el eje del «Primer Manifiesto de *La Rosa de los Vientos*», firmado por Espinosa («La Prensa», 1 de febrero de 1928).

⁴⁴ *Art. cit.*

⁴⁵ Agustín Espinosa: *Lancelot*, 28^o-7^o, «La Gaceta Literaria», núm. 72, 15 de diciembre de 1929.

⁴⁶ Agustín Espinosa: *Lancelot*, 28^o-7^o, «El Noticiero Sevillano», reproducido por «La Tarde», 23 de enero de 1930.

⁴⁷ J. M. A.: Agustín Espinosa, *profesor y tráfuga*, «El Sol», reproducido por «La Tarde», 3 de agosto de 1933.

⁴⁸ *Loc. cit.*

⁴⁹ Espinosa «barajó tanto isla y caballero que no hace mucho me preguntaba Pío Baroja si ese héroe, si Lancelot había llegado hasta las islas Canarias». Vid. Agustín Espinosa, «La Tarde», 27 de enero de 1934.

de Dermée ha sido cumplido, confiesa que la realidad geográfica de la isla «me importa menos que su verdad poética (...) Me basta conque esté en su libro (...) Espinosa ha realizado jovialmente una obra de prestidigitación creando la isla de Lanzarote»⁵⁰.

Esta postura creadora explica que Espinosa persiga siempre una interpretación propia de las cosas. Así, al querer explicar un fenómeno advertido en Nazaret y Mozaga —su semejanza—, empieza: «Dicen que Atlante. Bueno. Pero yo he creído siempre que Lancelot.» Es el subjetivismo creacionista: Espinosa señala cómo su héroe creó los dos pueblos jugando a los dados. El juego de dados de Lancelot *crea* Nazaret y Mozaga como el juego literario de Espinosa *crea* la nueva isla de Lanzarote. Recordemos que Espinosa comparó la literatura a un juego de dados en su *Media hora jugando a los dados*. Aunque es allí donde cita *El cubilete de los dados* de Max Jacob⁵¹, es sobre *Lancelot* donde gravita esta obra de teoría cubista. *El cubilete de los dados* se publicó en 1917, el año de *Les mammelles de Tirésias* y de *Parade* (título que tomará Espinosa para una de las secciones de *Crimen*), y ofreció un nuevo modo de revelar el mundo. Las relaciones entre la realidad externa y la interioridad subjetiva variaron. Ahora la realidad se trans-

⁵⁰ *Lancelot*, 28°-7°, «Les Nouvelles Littéraires». He encontrado esta reseña entre los papeles personales de Agustín Espinosa, quien la fecha en 4 de octubre de 1929; la fecha es errónea, y no he podido localizar qué periódico —insular o peninsular— la tradujo.

⁵¹ Corpus Barga escribe en 1928 en un artículo sobre Ramón: «Si tuviésemos que compararle forzosamente con algún escritor francés contemporáneo sería el nombre de Max Jacob el que se ofrecería a nuestra vista. No solamente a causa de su fantasía común, a menudo por la naturaleza íntima de su talento que determina la *textura* de su estilo, la composición: todo lo aproxima». Y añade que *El cubilete de los dados* ha conferido al llamado «poema en prosa» un sentido preciso y definitivo (*Ramón en Paris*, en «Ramón en cuatro entregas», Madrid, 1980, III, p. 126). En efecto, en *El cubilete* Max Jacob traza una estética de la poesía en prosa nombrando a Bertrand, Rimbaud y Schwob. Humor, ingenio, ironía sutil y benévola, agilidad analógica; he aquí puntos comunes entre este libro al que se ha reconocido valor de anticipación surrealista y el de Espinosa.

figura y «deforma» (término muy empleado por los pintores cubistas) a través de libres procedimientos (disociación y reconstrucción, simultaneidad representativa, abolición de nexos explicativos, rapidez de anotación), y de resultados de ello aparece bajo aspectos inusitados y a menudo irreconocibles. La liberación de lo real y los funambulismos de palabras en las creaciones literarias cubistas han hecho advertir a los críticos una analogía entre éstas y las surrealistas. Podría ser éste un sugestivo planteamiento que explicara la adopción de esta estética creacionista por parte de Espinosa, al coincidir con su temperamento surrealista, aunque *Lancelot* no esté en absoluto dentro de la corriente del surrealismo.

La noción de juego es central en Espinosa y se refleja en numerosos momentos imaginativos a los que trasciende: Naos es «puerto de juguete» («El bu azul»); las palmeras de Tinajo son «molinos de juguete» y «muchachos jugando»; en Tegui «una aurora de claridad perenne juega a los moros, entre un sonar de campana de leyenda y un correr regocijado de película de Harold»; la Montaña del Fuego aparece reducida a un «juego químico» («El bu rojo»); el viento aprende a «jugar» con las arenas en su «Biología» y con las espumas del lago en «Janubio»: «Te invito a que ensayes conmigo el juego de manos más estupendo que nunca hayas podido pensarte», le dice incitativo el lago. La imaginación lúdica de Espinosa también es resaltada por sus críticos: Jenaro Artilles alude a su «juguete óptico» y —como Juan Manuel Trujillo— a su «caleidoscopio»; y Gutiérrez Albelo, a su «juguetería mágica» (nombrando entre los juguetes al camello, la palmera, la cisterna, los cubos de Nazaret).

El mito que elige Espinosa —para jugar con él en la creación de la nueva isla— es el de Lancelot: «Héroe de la gran caballerescas bretona; caballero de intensa prosapia; admirable coleccionador de aventuras; huésped famoso del Medievo; maestro de Amadís y de don Quijote». Eliminando así la palabra Lanzarote, «que hoy ya nada dice», palabra «sin sentido», «vocablo popular», «vulgar». Lancelot es, en cambio, palabra «llena aún de alto sentimiento de heroicidad», «vocablo culto». Surge

de esta forma, en este punto de partida centrado en un problema de palabras, una escala de significativas antinomias: popular / culto, molde / módulo, concreto / abstracto, entero / integral, objeto / esquema, sujeto / esencia, isla real / su mapa poético y culto. Espinosa trata de sustituir a los primeros por los segundos.

Lo abstracto enlaza con la tendencia no figurativa del cubismo; desrealizar es el propósito de Espinosa, y en este caso su *Lancelot* lo que lleva a cabo es un proceso de abstracción y desrealización del objeto «Lanzarote». Acaso el capítulo más ejemplar a este respecto sea «Nazaret», como veremos en otro lugar. El «módulo»⁵² supone también abstracción e intelectualismo en una obra dirigida a la inteligencia, como destaca Miranda Guerra⁵³. El «esquema» es omnímodo en *Lancelot*, y a él dedicaremos un apartado. En cuanto a la calificación de «íntegro», merece unas matizaciones.

Espinosa usa el término varias veces:

- a) En el título de la obra.
- b) En «San Lancelot», donde habla de «arqueología integral» y de «una bella lección de integralidad».
- c) En el «Elogio de la cisterna con sol», donde llama al libro «mapa integral de una isla de paramera, de alisio y de sol».
- d) En «Mozaga», en que da sus «soluciones (...) exactas» al problema de Nazaret y Mozaga (estatismo y dinamismo) «inte-

⁵² Dos artículos de Espinosa son reveladores al respecto. El primero es *De don Luis de Góngora, en el retorno de su hora poética* («La Rosa de los Vientos», núm. 2, mayo de 1927; *Textos*, pp. 20-22), en uno de cuyos fragmentos, el titulado «Geometría y módulos», se afirma que «para Góngora sólo existe el módulo» (también la reflexión de Espinosa sobre «la curva y la recta» y «lo metafórico geométrico» conecta con *Lancelot*). El segundo, *Balanza de idóneos* («La Gaceta Literaria», núm. 103, 1 de abril de 1931; *Textos*, pp. 85-89), donde se dice que cuando se alcance el humor desnudo *absoluto*, a la vez se «habrá alcanzado la fórmula limpia, el claro esquema y el universal módulo exacto que aún no se ha hallado».

⁵³ *Loc. cit.* Añade este crítico: «Este libro ha nacido de un espíritu científicamente preparado». Piénsese en la importancia de lo científico en la práctica artística del cubismo.

gralmente», pues «por otros caminos, no creo que llegáramos de manera razonable al sitio del acierto».

En la publicación previa de «Mozaga» en «La Tarde», Espinosa escribió «poéticamente» donde se lee «integralmente». Es decir: donde va «integral» hay que leer «poético». «Geografía integral» es «geografía poética»: geografía y poesía: los dos elementos que refiere Espinosa fueron fuentes de su libro⁵⁷. Esos dos pilares de su obra ya están en la primera página del libro. Aunque es una geografía vista con ojos de poeta —una geografía subconsciente— y una literatura del paisaje— una lectura poética del paisaje⁵⁵—. En «Optica del otoño», Espinosa vio la Geografía como un «claro valor novecentista», contrapuesto a la Historia, valor decimonónico⁵⁶. Ernesto Pestana siente el libro como «pura geografía poética»; y Sánchez Mazas lo matizó advirtiendo dos tipos de poesía en la obra: «admirable ensayo de geografía lírica y épica»⁵⁷, la llamó.

En el capítulo «Mozaga» encontramos una referencia irónica al historiador Viera, que no ha sabido explicar el fenómeno de la separación de Nazaret y Mozaga porque está —el fenómeno— más cercano «a lo selvático de la Meteorología que a lo parquesco de la Historia». Espinosa, en cambio, sí lo puede explicar porque sí es geógrafo. Aunque su geografía es real-

⁵⁴ En *Una traición y dos historias*, «La Tarde», 17 de junio de 1980.

⁵⁵ Esto último lo indica el propio Espinosa literalmente cuando en *Rectificación de Arrecife* dice que se ha visto obligado a rectificar la «definición» de su «primera lectura» de la capital. «Lectura» y «definición» son los dos elementos del proceso creativo de los capítulos de *Lancelot*.

⁵⁶ *Loc. cit.* Los escritores regionalistas gustaban de poner sobre el paisaje insular las historias guanches idealizando a estos habitantes prehispanicos de las islas. Nada de esto hay en Espinosa, que prefiere inventarle una historia mágica y puramente imaginativa a la isla. En *Lancelot*, cuando Espinosa nombra lo histórico es para parodiarlo; en «El bu negro» habla de una «prehistoria de la isla», pero se refiere a lo anterior a la irrupción de Lancelot, su fundador, con quien empieza la historia de la isla. El único dato histórico que Espinosa recogerá es el de las invasiones moriscas, pero con inequívoca intención literaria, esto es, imaginativa.

⁵⁷ *Lanzarote*, «ABC», 3 de octubre de 1930.

mente otra geografía: una parodia de la geografía, como su guía lo es de las guías turísticas; una geografía mágica y arbitraria, vista con ojos de poeta de la nueva estética. En la «Biología del viento de Lanzarote» parece señalarnos esto cuando dice que los geógrafos, «eludiendo su estudio biológico», han eludido la interpretación auténtica del lanzaroteño viento; e inmediatamente hace él su estudio geográfico de la «biología» del viento concreto de Lanzarote, resultando, claro está, una «biología» mágica, poética, disparatada. También el «Mapa búiico», del que nos da incluso un gráfico, es un mapa poético, de infantiles cocos que asustan a la isla.

Otro de los deseos de Espinosa declarados en el referido esquema de oposiciones es el de ser esencial. En efecto, todas las cosas las reduce a la esencia poética que ha advertido en ellas. Espinosa es definidor de singularidades y diferencias esenciales: el bizantinismo de Tinajo, la «rueda de colores» de Teguiise, la geometría de Nazaret, el dinamismo de Mozaga, el clasicismo de Naos. A veces nos da una definición abstracta esencial de las estampas que presenta: así, Lago de Janubio expresa el «sentimiento marino de Lanzarote hecho realidad», y Puerto de Naos «representa el triunfo de la Isla sobre el Continente». Incluso de la misma isla ha logrado una definición que la condensa absolutamente: «isla de paramera, de alisio y de sol» (en el «Elogio de la cisterna con sol», tercer «elogio», que incluye, en esta definición, los tres elementos que acompañaban a los tres protagonistas de los elogios).

Trata, pues, Espinosa de llegar a la esencia de las cosas, o, como dijo Gutiérrez Albelo, al «puro azul de la Categoría», sin pasar por las «anécdotas», según el esquema dorsiano de *La Bien Plantada*. De esta reducción a lo esencial, y de la tendencia al esquematismo, procede la gran economía y concentración expresiva de *Lancelot*, obra «clásica», en calificación del propio Albelo⁵⁸. Salazar y Chapela advierte cómo «todo

⁵⁸ *Un libro de Agustín Espinosa*, loc. cit. Para Espinosa, la geografía insular es «clásica»: por eso pudo inspirarle *Lancelot* y no *Crimen*, que busca otros espacios o convierte lo insular en maldito (en *Retorno* y el *Epílogo en la isla de las maldiciones*). Sobre esta consideración del pai-

Lanzarote, el corporal y el espiritual, está aquí, pero reducido a línea poética», esquematizado y estilizado; se trata de la «expresión» de que su autor habla en *Una traición y dos historias*. También para Espinosa la poesía ha de ser esencial.

Queda por comentar brevemente la preferencia de nuestro escritor por lo culto y su consiguiente desapego de lo popular. Ya del propio título de la obra resalta su carácter «culto»: del *Lancelot* da razones en el primer capítulo del libro; y en cuanto al 28°-7°, revela una voluntad diferencial al seguir el observatorio astronómico de San Fernando y no el universal —esto es: el vulgar— de Greenwich.

Uno de los aspectos cultos del escritor es su vocación de «cazador de estilos», definida en «Tinajo o el bizantinismo», aunque se le había visto ya el plumero en «Nazaret» al hablar de su cubismo a lo Herbin. Espinosa busca de esta manera referencias culturales al paisaje inédito, como cuando llama a Naos «taller de Lorena». En «Tinajo o el bizantinismo» nos dice que los amaneceres de Lanzarote le recuerdan cuadros de Correggio («muchos cielos de alba han sido pintados por Correggio»), que sobre las «tardes quietas» del Puerto de Arrecife «el pincel de Puvis de Chavannes se disfraza de mástil o de botolón», y que «las Montañas del Fuego se espejan en los lienzos de Rousseau y de Schrimpf». Pero ni Italia (Correggio) ni Francia (Chavannes, Rousseau) ni Alemania (Schrimpf) le sirven para la iglesia parroquial de Tinajo, que es bizantina. Por eso cuando ha comparado la iglesia de Tinajo al monasterio bizantino de Troitzaya y el cura a caballo con la estatua ecuestre de Iaroslav el Sabio, puede recolectar todas las semejanzas anteriores: «Yo pienso en Rousseau y en las Montañas del Fuego; en Correggio y en los cielos de Lanzarote; en Puvis de Chavannes y en el puerto de Arrecife.»

El culto «cazador de estilos» reaparece en el capítulo «Final», donde habla de un pintor como «biznieto de Navarrete» y hace observaciones sueltas, pinceladas de impresiones, bre-

saje insular como clásico, véase la encuesta sobre un film de las islas, en «La Provincia», 23 de julio de 1933.

ves descripciones, fijándose en detalles (como la luz en un rostro o en unas manos).

Arte culto y no popular, literatura exigente que no satisfará a los «gacetilleros lectores» y a los «haraganes de espíritu»⁵⁹. «Nada de lugares comunes» en este «modelo de precisión espiritual»⁶⁰. «Receta difícil de puro sencilla»⁶¹. Todo esto apuntan los críticos de la época. Lo culto y lo difícil eran en estos años metas perseguidas por los jóvenes escritores: esto fue el homenaje a Góngora, que *La Rosa de los Vientos* celebró con dos ensayos de Agustín Espinosa. Pero llamemos la atención sobre la última cita: «receta difícil de puro sencilla»; el reseñista señala aquí no sólo la culta dificultad, sino el resultado natural, la apariencia espontánea de la obra. Tiene que ver con esto el gusto que muestra Espinosa por la «impresión inicial» de las cosas. En el «Elogio del camello con arado» escribe: «Yo recordaré siempre (...) la primera impresión de tu arante silueta». En «Nazaret» parte de las «2, 3 rayas blancas» para llegar a su definición del pueblo. En «Mozaga» leemos: «La impresión inicial de Mozaga es la de un grupo de corredores que espera la salida de la carrera metada hacia el Oriente», esto es, hacia Nazaret, siendo así esta «impresión inicial» el punto de partida de su lucubración. La visión espinosista de Lanzarote es una visión primigenia, limpia —como había prometido en *Optica del otoño*—, sin intermediarios, llena de frescura. Con una excepción: la definición de la «primera lectura» de Arrecife —de la que dice que «fluyó así»—, que se ve obligado a desecharla en «Rectificación de Arrecife» por otra no menos irreal y deliciosa⁶².

⁵⁹ GUTIÉRREZ ALBELO: *Un libro de Agustín Espinosa*, loc. cit.

⁶⁰ SALAZAR Y CHAPELA: *Art. cit.*

⁶¹ NÚÑEZ DE HERRERA: *Art. cit.*

⁶² Sobre esta «primera mirada» de Agustín Espinosa, considérense las palabras siguientes de Pierre Reverdy: «Un poeta pierde mucho tiempo en conocer demasiadas cosas que se aprenden; sería mejor que las adivine o las invente. Que las cree para su propio uso. Así su concepción seguirá siendo, sin afectación, original» (*ob. cit.*, p. 31).

8. METÁFORAS DE LA NUEVA POESÍA

Casi todos los capítulos de *Lancelot* insertan metafóricamente principios de la nueva poética. Así, el camello con arado es dueño de «un gran arte inédito» e «incomprendido», «para minorías», similar al de Juan Ramón Jiménez y la generación del 27 en su primer momento gongorino.

Nazaret es otra metáfora de la nueva literatura, alegre como ella, con una «higiene arquitectónica» (sus casas «lavadas y empolvadas»; su aire «limpio, ágil, salado. De los aires recién bañados en el baño grande del Océano») y una geometría cubista. Aparece de entrada reducida a «2, 3 rayas blancas»⁶³; después, a «paralelepípedos blancos» y «perfectos» y «bruñidas masas rectangulares» —en el fragmento extirpado de «La Nueva Literatura», se hablaba de su «blanca arquitectura»; y por fin a una «gran geometría de horizontales» —«equilibrado horizontalismo». En torno a Nazaret, cielo y aire «pulen las formas, delimitan los objetos. Hacen que todo sea visto con estereoscopio». Pulir las formas, delimitar los objetos: esa labor es la que hace Espinosa en todo *Lancelot* sobre el paisaje insular, al que veía —ya lo señalamos— como un paisaje «clásico», de luz y geometría. Apréciense todo el siguiente párrafo, en el que la luz atlántica semeja la visión del escritor cubista, y el paisaje que esa luz construye su obra literaria:

«Un oriente joven, hondo, puro, ha trazado las rayas blancas, ha desenrollado el hule azul, ha empujado este aire limpio sobre Nazaret. El oriente más fino, más auténtico, de los verdaderos orientes, ha construido este paisaje silencioso, hermético, frío. Hecho de bruñidas masas rectangulares. Para la Kodak de Herbin o la Ica de Radärscheit.»

La referencia a Herbin nos parece oportunísima. Era éste un pintor cubista de formas simplificadas, cuyo arte había al-

⁶³ Reducción esencializadora, como la del «Mapa búico», en que reduce la Montaña del Fuego a un «juego de química» —sólo que allí la reducción es final y aquí inicial.

canzado desde 1927 la abstracción total, a base de elementos tomados de la geometría plana (triángulos, cuadrados, círculos)⁶⁴. Espinosa alude precisamente, en la «Biología del viento de Lanzarote», a las «tierras planas» de la isla, y su reducción o simplificación del paisaje, al que vuelve abstracto y geométrico, conecta una vez más a su libro con el cubismo literario y artístico.

La «Biología del viento de Lanzarote» nos invita a nuevas reflexiones. El viento de Lanzarote «busca retórica inútilmente» porque la isla es como la nueva literatura: simple, esquemática, desnuda, sin retórica; la oposición retórica / desnudez, en el paisaje lanzaroteño, se resuelve a favor de la segunda —Lanzarote es una metáfora de la nueva literatura.

El viento —«cazador de retórica»— busca «árboles altos, de borrominiano⁶⁵ ramaje (...) que desnudar violentamente»; «palacios de balconería fastuosa, patio envitrado y puntiagudo techo chinesco»; «tejados chinescos que destejar. Casas de balcones descolgables». Pero sólo encuentra «higueras de Ye» (la «higuera horizontal» del «horizontal» Nazaret) que «se burlan de sus gritos dramáticos»; y «las casas le enseñan su arquitectura simple. Desdibujan las azoteas la decorativa tapa piramidal».

La «palmera con viento» opera en el mismo paradigma. Alegría y gratuidad son sus virtudes mejores, ambas características también de la estética vanguardista. Espinosa dijo en otro lugar y momento que su «musa de las mañanas de fiesta» era la que le había inspirado su *Lancelot*⁶⁶, en concreto los «Elogios», aunque es la fuente del entusiasmo y la felicidad que dan el *tono* a toda la obra. Si Teguisse es un «pueblecito alegre, rumoroso, que hace girar su rueda de colores», lo que exalta de la palmera con viento —en correspondencia— es su «color alegre» y su juego gratuito (hacer la rueda). Lo gratuito es asimis-

⁶⁴ Pocos años después creó Herbin la revista «Abstraction-Création, Art non Figuratif».

⁶⁵ Referencia intencionada al arquitecto barroco del xvii.

⁶⁶ *Cuando tú seas diva*, «Diario de Las Palmas», 28 de abril de 1932; *Textos*, p. 149.

mo algo esencial a la nueva literatura, que no reconoce finalidades fuera de sí misma. Es la «honestidad», el «amateurismo», el «deportismo puro» de la palmera, que «gira solamente por girar», sin finalidad externa o material: gira porque sí, porque le gusta, y no para algo u obligada por algo, como hacen los demás elementos que Espinosa enumera. La palmera con viento conoce «el arte de la voltereta alrededor de un punto absoluto»: ¿no es ésta la acrobática aspiración del arte nuevo?

Vamos tomando la convicción de que todo Lanzarote es una metáfora de la nueva literatura. De que era la isla ideal para ser vista por ojos vanguardistas. Lo que no podía hacerse con la Fuerteventura unamuniana, ni con el Tenerife vianesco, ni con La Palma barroca, ni con la Gran Canaria quesadiana ⁶⁷.

En «Tinajo o el bizantinismo» encontramos unas interesantes líneas de autodefinition —siempre por medio del lenguaje metafórico— de la escritura espinosista: «Estos cuatro puntos cardinales, en mi percha de cazador de estilos. Atornillados en la mesa de las analogías. En libertad sobre el escenario de los caracteres.» Estilos, analogías, características: tres persecuciones del Espinosa de *Lancelot* que pone en juego simultáneamente en este capítulo. Al final del mismo concentra algunos de los valores centrales de la nueva estética, en un fragmento donde roza lo genial. Siguiendo el espíritu analógico de todo el libro, crea esta escena de semejanzas: así como el viento se llevó —según el cura— las grandes cúpulas de las casas de Tinajo y las casas se fueron llenando después de pequeñas cúpulas, el viento se lleva ahora el gran sombrero del cura y el cura «extrae de sus bolsillos diez, catorce, veinte sombreritos diminutos» que va poniendo en los bancos de la plaza de Ti-

⁶⁷ Es importante anotar aquí que una de las originalidades mayores de Agustín Espinosa es esta de laborar sobre un paisaje no sólo inédito, sino no urbano. Cano Ballesta ha dicho que «la gran empresa de la prosa vanguardista es plasmar en su sorprendente retórica la integración del hombre en la cosmópolis moderna» (*ob. cit.*, p. 172). *Lancelot* refuta esta conclusión —esa «gran empresa», creo, es otra: decretar la autonomía de la obra artística y el absoluto de la creación—, pero las palabras del ensayista nos sirven para resaltar una sorprendente y capital singularidad de nuestra obra.

najo. Metáfora —que aquí es además metáfora de metáfora—, «secreto» —que exige una explicación poética—, alegría e infantilismo se compendian en la escena y el propio Espinosa nos lo dice: «Tomás Romero ha metaforizado el secreto de Tinajo. / Yo —espectador regocijado— asisto a la apertura de la exposición infantil de su metáfora». La inclusión de la Geografía —Tinajo— y de un retrato de la actitud general del escritor —«espectador regocijado» es lo que es toda la obra, capturado por su «Musa de las mañanas de fiesta»— contribuyen a hacer de estos dos párrafos de los más expresivos de la obra.

Tegui se nos aparece como un pueblito «jovial» y «esperanzado», lo que puede enlazarse con el optimismo y la juventud de la primera vanguardia, para la que esto último era un valor en sí. Es «alegre», con su «rueda de colores», color complementario de la «blanca arquitectura» de la isla, hecha sólo de blancura y de colores claros.

La cisterna con sol ofrece la blancura y la profundidad de la nueva poesía. Espinosa elogia su «cuerpo blanco», su «agua honda», su «cubo de latón» (nueva referencia al tema cúbico que veíamos en los dados) y su «puerta horizontal» (referencia geométrica, como la anterior).

«Puerto de Naos» es la apoteosis del clasicismo. Tiene una «contestación meditada» a lo bárbaro, «siguiendo pautas vitales del Novecientos», siglo de la reflexión y no del instinto y la pasión (taras de la centuria muerta, según la primera vanguardia). «Es un muchacho juicioso que aprende el Abecedario bajo las estrellas. Que estudia geometría sobre la pizarra circular de su mar de plata. Que bajo nubes abigarradas y soles bárbaros da al Atlántico lecciones de virtuosidad». Aquí la juventud, la inteligencia, la cultura, la geometría y el virtuosismo se enfrentan a lo abigarrado (confuso, mal hecho, imperfecto) y bárbaro. Naos «estudia geometría» como el propio Espinosa descifra la geometría de Lanzarote —y aprende su abecedario bajo el cielo—. «Paradigma clásico» llama el poeta Gutiérrez Albelo al Puerto de Naos⁶⁸. Los barcos se agrupan allí en filas por tonelaje; orden, clasificación, uniformidad, construcción, son las

⁶⁸ *Un libro de Agustín Espinosa*, loc. cit.

ideas que saltan a su vista —valores clásicos—. La bahía de Naos es una bahía antirromántica: «Desromantiza la bahía. (Tú —hombre del siglo XIX: cazador de lo pintoresco—: esquivas puertos de esta clase. Este puerto no se parece ya a tus puertecitos románticos. Aquí todo está ordenado. Clasificado. Los barcos parecen más papeletas de un fichero que aventureros del Océano).» Espinosa lanza así una insolente mirada irónica al hombre decimonónico, al que identifica como un romántico sentimentalista y «cazador de lo pintoresco» —frente al novecentista «cazador de estilos»—. Frente a la aventura romántica —sueño del «homo vulgaris» del XIX—, se pone la erudición y el estudio clasicistas. Sin embargo, parece haber también cierta ironía distanciadora del Novecientos así visto, de su clasicismo a ultranza, cuando confiesa Espinosa con gran humor: «Yo amarro en Puerto de Naos mis crisis de cartabón o de simetrismo»⁶⁹.

El final ecuacional del capítulo («Puerto de Naos = PUERTOS DE NAOS = puerto de naos») muestra la identidad esencial del espacio porteño consigo mismo: es igual a sí mismo y a nada más, como las nuevas creaciones poéticas.

Esta *clasificación y orden* simbolizados en el Puerto de Naos son los de Espinosa en un capítulo como «Mapa búico». Reducir, clasificar, cerrar y ordenar son verbos de la vocación esquemática y esencializadora de *Lancelot*. Lo que en Naos hace el tonelaje de barcos, lo hace Espinosa con los bus, reducidos al «módulo tetrapartito»⁷⁰.

⁶⁹ En la reseña de 2+4 («La Rosa de los Vientos», núm. 1, abril de 1927; *Textos*, pp. 15-16), libro de ANGEL VALBUENA, Espinosa reducía el libro a su «cartabón». En la *Biología de un paréntesis* (íd., núm. 4, diciembre de 1927; *Textos*, pp. 29-31), al hacer la prehistoria de «La Rosa de los Vientos», dice que era el proyecto «cálculo infinitesimal, geometría analítica, serenidad, optimismo, método, ordenación», es decir, algo idéntico a lo que ve en Puerto de Naos; Espinosa se lamenta en ese artículo de que «los teoremas se espumaban sobre el acantilado realizador»; en los números de la revista esos «teoremas» llegan a realizarse, tal y como ocurrirá con el capítulo lancelótico de las salinas.

⁷⁰ En *Lancelot y Lanzarote* había hablado, recuérdese, de sustituir «el molde, por el módulo».

Emeterio Gutiérrez Albelo realza el «clasicismo» de *Lancelot*, y en palabras que toma del propio Espinosa⁷¹ dice que su obra es «cálculo infinitesimal, geometría analítica, serenidad, optimismo, método, ordenación». Obra «precisa. Exacta. Absoluta». Al igual que en «Puerto de Naos» Espinosa aspavienta de aquella área al «hombre del siglo XIX», Albelo dice: «Que los hombres de mirar distraído, vago, disperso. Que los hombres de atención dormida, de anárquico espíritu —romantizado— huyan de este libro. =clásico=. Aquí, el orden y la clasificación más rigurosas.» Esto lo dice Albelo en su crítica de *Lancelot*; en la que hizo a *Media hora jugando a los dados* dirá que en la primera obra de Espinosa «lo grecorromano levanta sus líneas más puras».

Resulta curioso que otro crítico, que ve el libro como «invitación a la aventura», prefiera hablar de su «romanticismo» que «se derrama sobre el paisaje»: «el paisaje en él se siente de un modo puramente romántico, esto es, centrado en su propio y único servicio» —a pesar incluso de su «actualismo»⁷²—. ¿*Lancelot* romántico o clásico? Un tercer reseñista viene en nuestra ayuda: Salazar y Chapela, que aun calificando a Espinosa —al que encuentra sus «puntas y ribetes» de historiador— de «historiador romántico, que prefiere a la figura exacta la figura legendaria, poética» —es el Espinosa «cazador de mitos»—, lo ve como un «poeta con cerebro para frenar, cerebralmente, su ímpetu lírico». *Lancelot* es un «libro poético, pero al mismo tiempo cerebral, con talento». No parece tan acertado este crítico, en cambio, cuando afirma que Espinosa «ha tenido el tacto de no inventar» (rasgo antirromántico) y el de «estilizar». Pues en *Lancelot* la «invención» sin duda existe: estamos ante un libro de pura imaginación, sino que aplicada a lo externo, no al interior del escritor.

En «Janubio: I) El lago», las salinas también destacan por su «ordenación —filosófica, pictórica, fonéticamente— de cadinas rubias tras de su sultán» (que es el lago). Pero, a la vez, hay otro fenómeno complementario que tiene igualmente su

⁷¹ De su *Biología de un paréntesis*, loc. cit.

⁷² J. M. A.: *Art. cit.*

correspondencia con la nueva estética: es la «fiesta de magia», el «espectáculo perenne», el «juego de manos» del viento levantando las espumas del lago. Todo ello se relaciona con el sentido festivo y lúdico de la literatura: el «juego de manos» a que el lago invita al viento es el juego imaginativo del poeta; el viento es cazador de blancas espumas como el poeta de blancuras y claridades.

Esta oposición complementaria entre «ordenación» y «fiesta de magia» es paralela a la de la blancura de la isla frente a la «rueda de colores» de Teguiise y a esta otra de los «Teoremas» dedicados a las salinas, en que ya no es el viento quien rompe su ordenación, sino la noche:

«No sé yo, exactamente, cómo son las salinas de Janubio, de noche. Pero nunca he creído que puedan mantener esa ordenación tan severa bajo las estrellas. Se desperezarán. Se arrugarán el vestido y el alma. Buscarán desesperadamente esas formas extraordinarias, irregulares, que no han estudiado aún los geómetras. Se desnudarán el vestido rectilíneo y se pondrán el traje de las curvas convexas y de las curvas cóncavas.»

Estos son precisamente los dos principios de la nueva estética: ordenación (clasicismo), pero también vuelo imaginativo, búsqueda de lo «extraordinario» e «irregular», de lo insólito y sorprendente, de lo *nuevo* (lo que aún los estudiosos de la literatura —los geómetras— no han estudiado: las nuevas formas). Lo que imagina Espinosa que harán las salinas es lo que quiere hacer —y hace— él.

Las formas geométricas «extraordinarias» de las salinas nocturnas contrastan no sólo con su ordenación diurna (curvas contra rectas), sino con las formas geométricas nombradas en «Nazaret», todas ellas bien conocidas por los geómetras (el «equilibrado horizontalismo», los «paralelepípedos blancos»).

Esta segunda cara del Apolo lancelótico vindica un romanticismo de buena estirpe. Esas «formas extraordinarias» fijémoslos en que las buscan las salinas «desesperadamente» y en la noche, sede romántica. Lo curvo y lo recto actúan aquí simbólicamente ⁷³.

⁷³ En una obra tan calculada como *Lancelot*, no sé si resulta muy

Los «Teoremas» 2, 3 y 4 están dedicados a la blancura de las salinas; es la fiesta del blanco, que indudablemente es el color de la nueva poesía. El quinto teorema está lleno de definiciones y metáforas, como el comienzo de «Puerto de Naos»:

«Salada y blanca.
Desnuda de trapos de colores.
Perfecta de ordenación y ornamento.
Mil y una.
Alumna de salinas.
Laberinto de espejos.»

Otra vez tenemos la desnudez, el orden, la perfección⁷⁴, el laberinto —imagen que recobra de Góngora la joven poesía⁷⁵—, la multiformidad. Esta última, que veíamos en el cura de Tinajo y en el Puerto de Naos, aparece también en el teorema siguiente, primero cuando leemos que «bajo la linterna blanca se abren en el lago mil grifos de sal» y después en la lucha entre la sal y los pescadores: «La sal desarrolla, frente a la rapiñería de los audaces anzuelos, sus sagacidades de estrella caída en el agua. Finge una lluvia de estrellas invertida. Cambia su uniforme Na por el traje Ka o por el vestido Mg»⁷⁶.

En el capítulo «Final» ironiza Espinosa de la literatura, de su libro y de sí mismo como escritor. Nos dice que, «en pren-

retorcido pensar que Espinosa tiene en mientes, al hacer este «teorema» sobre las *salinas*, la poesía de Pedro *Salinas*. Parece algo extravagante por nuestra parte esta sospecha, pero lo que es indudable es que el tema de lo recto y lo curvo que aquí se registra había sido tratado por el autor de *Confianza* en poemas como «Fecha cualquiera» y «Los equívocos» (*Presagios*, 1924). Más curioso aún es el hecho de que el poema de Salinas que mejor se corresponde con este «teorema» es posterior a él: «Jardín de los frailes», *Fábula y signo*, 1931.

⁷⁴ El «ornamento» también se torna perfecto, tras la eliminación de los «trapos de colores». Es el «traje de las curvas».

⁷⁵ El «laberinto de espejos» connota también el lujo metafórico de la poesía veintisietista.

⁷⁶ Esto recuerda a la personificación que hace Espinosa de la co-lesterina en *Maravillas de la Colesterina*, «La Prensa», 23 de diciembre de 1931.

sa este libro», entre sus «papeles mejor guardados», ha encontrado unas hojas que «deben referirse a pinturas religiosas de Lanzarote y que reproduzco textualmente aquí». El escritor, pues, ni las ha vuelto a mirar, ya que dice que «deben referirse». Con estas fichas que nos va a reproducir «textualmente» (esto es: sin la acción de la literatura) espera «hacer olvidar al lector la desapacible *literatura* precedente». Frente a la literatura presenta, por tanto, lo meramente documental. «Es un hallazgo del que no sabré nunca regocijarme bastante. Porque me ha traído el único modo de que tenga mi libro el final que yo no sabía cómo inventarle.» Las «cuartillas salvadoras» presentan «el capítulo en esquema: irrealizado. Capullo o huevo de capítulo. Que estoy ya camino de literaturizar si no me escabullo a tiempo tras el punto más próximo». Espinosa, con este «capullo o huevo de capítulo», ha expresado su concepto de la nueva literatura: humor + metáfora, conocida definición de la greguería ramonesca y síntesis a la que podría reducirse también gran parte de los primeros libros de la generación del 27.

Pero realmente el «hallazgo» no es sino otro ingenioso artificio literario más. Espinosa nos da liebre por gato: en las fichas preparatorias —supuestamente sin literatura— está ya la literatura⁷⁷, mezclada con datos al igual que en otros tantos capítulos de la obra. La literatura no cesa, sigue asomando con sus audacias. En la ficha sobre el cuadro de la Magdalena nos dice que su autor es «biznieto de Navarrete» y «modesto pintor de Naturalezas Muertas» (a pesar de referirse a un cuadro religioso), que la Magdalena es una «trotaconventos mefistofelada» que llora «lágrimas de madera», y que Jesús es un «Don Juan sefardita» «espatarrado» (visión de la Magdalena y el Cristo casi esperpéntica, con irrespetuosidad religiosa). En «Santa María Egipcíaca» observa ángeles «gimnastas o marineros. Más marineros que gimnastas. El sentimiento del mar mandando sobre los pintores. Bajando hasta el mar a los ángeles»; y la santa retratada —ramera todavía— «no se ha quitado aún los afeites de la última noche». Santa Lucía es «la dama de la mano

⁷⁷ Estas fichas con literatura eran hábito del escritor. Piénsese en las dos que hemos transcrito sobre Persiles y Don Quijote.

en el pecho». En la ficha de la «Pietà» incluye una nota de humor cuando dice que, para pintar un angelito barroco, la pintora hubo de echar mano como modelo de un «sobrino infante». Y en «Animas» encontramos esta traducción completamente moderna y literaturizada de la obra artística que trata: «San Miguel baila el *charleston* sobre la barriga del diablo. Lección para Josefina Baker. Unos ángeles nadan entre nubes. Otros se tiran de cabeza al Purgatorio a salvar las almas que naufragan. Influencia del mar.»

9. FUGA IMAGINATIVA

Todo *Lancelot* está bañado en una atmósfera de alusiones. Hay una continua fuga imaginativa, una sistemática evasión del tema real a través de la mecánica transformadora de la imaginación.

En la introducción en cursivas descubre una semejanza entre la forma de la isla y la de un caballo y con este juego metafórico se aleja del punto de partida real hacia lo irreal, que cobra autonomía⁷⁸. En «Alba», Lanzarote le hace pensar en Lancelot (por analogía fónica) y de ahí pasa a imaginar a esta figura mítica en la isla canaria, a través del tema del «aislamiento», y a compararlo con Napoleón en Santa Elena: el «otro gran a-isla-do oceánico; el Napoleón de Santa Elena: héroe de pura línea lancelótica: hijo del Lancelot octogenario, borracho de épica, de otra africana isla del Atlántico». En capitulillos siguientes va tocando, por contagio, otros mitos: Odiseo, Don Quijote; y definiéndolos, como hace con Calipso: «ninfa rubia, maestra del beso, de la caricia y del mañana».

El camello de Lanzarote le evoca en el «Elogio» la figura de un «general retirado» y la de Charlot, a partir de lo cual llega a darle un «saludo específicamente militar» y a llamarlo «gran actor de la estepa».

⁷⁸ «La analogía es un medio de creación. Se trata de una *semejanza de relaciones*, y de la naturaleza de esas relaciones depende la fuerza o la debilidad de la imagen creada» (REVERDY: *La imagen*, «Nord-Sud», número 13, marzo de 1981; en *ob. cit.*, p. 25).

En «Mozaga», el dinamismo contenido de este pueblito le hace pensar en un «barco puesto a zarpar para Oriente» y en su cielo como el de «la alcoba del hotel de turistas» (en un toque de fino humor sobre el rasgo común de lo «no propio»).

Para la nueva escritura de Espinosa, la mínima comparación acerca las realidades más dispares y alejadas. Así compara el viento de Lanzarote a la poesía canaria sólo porque ambos actúan «sobre el mar» —el primero, según la teoría poética de Espinosa; la segunda, según la teoría crítica de Angel Valbuena Prat. El viento de Lanzarote se transforma de esta manera en «el Cairasco aéreo», metáfora extremadamente audaz fundada en la calificación de Cairasco como poeta del mar, también procedente de Valbuena.

El girar de la palmera con viento le hace pensar en discos de gramófono, en ruedas de fábrica, en hélices, en viajes de circunvalación, en girasoles, en molinos, en ruletas, en tiovivos, en astros; e incluso la identifica con una hélice, con un tiovivo, con una ruleta. En otro capítulo posterior («Tinajo o el bizantinismo») serán, según este omnímodo principio de analogía, «molinos experimentales», «verdes molinitos de juguete», «preciosos paradigmas fitográficos para ensayos maquinistas de los Leonardos de Lanzarote», «molinos vegetales», «enanos de barbas giratorias, cabeza calva y pies subterráneos», «aprendices de molino», «muchachos jugando a los molinos». Las imágenes y metáforas —en la misma borrachera de «Puerto de Naos» y el «Mapa búico»— parten aquí de dos rasgos observados en estas palmeras: la pequeñez —que además va a contrastar con el gigantismo del cura— y el movimiento de las ramas por la acción del viento.

Al ser palmeras parecidas a molinos, funden lo oriental y lo occidental y avisan del «bizantinismo cercano. Son los carteles anunciadores de la exposición bizantina de Tinajo»: obsérvese cómo por una mecánica intelectual se llega a una definición de gran intensidad poética.

Lo que Espinosa observa le evoca siempre otros espacios: la iglesia parroquial de Tinajo aparece definida —en sorpresa apollineriana— como «un monasterio de Troitzaya sin cúpula».

las»; el cura y su caballo le hacen pensar en la «estatua ecuestre» de Iaroslav el Sabio; y la definitiva calificación del cura como «pope» le permite un nuevo «viaje» —*Lancelot* está lleno de ellos— evocativo, culto, erudito: «Papes de Chejov. Popes de Andreiev. Popes de Dostoievski y Korolenko. Por eliminación, el grueso y alto pope de *El sueño de Makar*» —he aquí la identificación final del cura de Tinajo.

También —con ese humor que cruza el libro de principio a fin— aplica Espinosa el mecanismo analógico a su propia figura diminuta frente a la enorme del cura, lo que le hace pensar en «el gigante y el enano barracal de las ferias», con lo que de paso nos evoca otro ambiente, el de las barracas de feria.

En «Teguisse y Clavijo Fajardo» el castillo le recuerda los ataques moros y éstos los romances que los han cantado, llegando a reproducir uno; Teguisse le hace hablar de su hijo más ilustre, Clavijo, quien lo lleva a tratar de la literatura insular del XVIII. En el «Elogio de la cisterna con sol» dice de ésta que es «espejo de cielos, de sedientos y de barbas de robador de agua» (fijémonos en cómo el curioso ingenio de Espinosa le hace pensar en esto último). En «Puerto de Naos», la sarta metafórica arrastra al disparate, convirtiendo al lugar en «úlceras de Debly» —con intención irónica, pues Espinosa era ulceroso— y en «sabañón endémico del Atlántico».

«Suscitar, aludir, he aquí una manera expresiva de Agustín Espinosa», escribió Juan Manuel Trujillo en su crítica de la obra. En los «Teoremas» de las salinas, al describir la mágica pesca de la sal, las «cañas maravillosas» de los pescadores que «a un guiño de Venus (...) salen de las esquinas de la costa» le evocan los alambiques medievales: «Portan complicada caña de pescar, más próxima al medievo alambique de los embrujamientos que al trincapez ambiguo de los pescadores». Y en el «Mapa búico», la Montaña del Fuego, a la que ya vio como dragón al principio, es también una «pupila roja que se dilata», un «sueño cardenalicio o imperatorio» (pues es un dragón dormido), un «juego de química».

En el «Mapa búico» es donde mejor encontramos ejemplificada otra característica importante de Espinosa, la tendencia

elusiva, ya que esquivo todos los nombres de los bus, con aires de adivinanza infantil. A cada bu le da un color y por ese color los titula: habla del «bu rojo» (pero no nombra a la Montaña del Fuego), del «bu acromo» (pero no nombra al viento), del «bu negro» (pero no nombra a los moros) y del «bu azul» (pero no nombra al mar). Al eludir los nombres de los bus, Espinosa se ve obligado a aludirlos con metáforas en cadena. Estas metáforas ensartadas las encontramos también en «Puerto de Naos», donde hay un total de doce cortas metáforas, una por renglón, en ordenación gráfica de poema, más dos posteriores («ejército organizado» y «puerto de juguete»). Todo es lo que es y otra cosa de lo que es: el canto de los pescadores en el sexto teorema de las salinas es a la vez una cadena que impide la fuga de la sal pescada. Y la potencia metafórica llega hasta los personajes de la obra, que resultan igual de metafóricos que el escritor, como el cura de Tinajo o el lago Janubio cuando se dirige al viento y habla de «la panza redonda del mar», de «la panza morena de la isla», de «las teclas largas de los molinos»⁷⁹.

Las comparaciones que realiza Espinosa suelen ser también altamente poéticas y audaces, es decir, con lejanía entre los campos de sentido de los dos términos comparados. He aquí algunos ejemplos:

«Una tierra sin tradición fuerte, sin atmósfera poética, sufre la amenaza de un difumino fatal. Es como esas palabras de significación anémica, insustanciales, que llevan en su equipaje pobre —e inexpresivo— las raíces de su desaparición.» («Lancelot y Lanzarote».)

«Para ti —camello con arado, de Lanzarote— mi saludo específicamente militar (...) Para ese gran sable arador que sabes arrastrar tan garbosamente sobre la tierra plana como sobre las alfombras de una gran recepción consular.» («Elogio del camello con arado».)

⁷⁹ En este fragmento, las espumas que «caza» el viento son «pájaros blancos».

«Pensé que el azoramiento de este pueblo de casas bajas, aplastadas contra la tierra como hato ovejil bajo la tempestad, se lo daba el mar.» («Rectificación de Arrecife».)

En los dos últimos fragmentos destaca también el carácter visual, plástico, de las comparaciones, que no sería difícil rastrear a lo largo del libro.

10. HUMOR Y CARICATURA

Espinosa recibió la lección humorística de Ramón Gómez de la Serna, aparte de otras del prodigioso escritor. *Lancelot* es una obra signada por el humor, un humor «blanco», teñido a veces de suave ironía. «Libro indolente y humorístico», dijo Marcel Brion. En algunos casos incurre en lo grotesco, concretamente en la caricatura de Lancelot, en el «Elogio del camello con arado» y en la visión del viento «interparálico». El camello —grotesco es, ya, hablar entusiásticamente del camello o del burro, tal cual hará Espinosa años después— arrastra el arado «garbosamente sobre la tierra plana de Lanzarote como sobre las alfombras de una gran recepción consular. Con una gracia tan triste que únicamente Charlot podría llamarte su maestro». Y el escritor lo imprecza grotescamente: sin arado «eres el más feo de los animales. Porque eres feo y porque en ti se nota más la desnudez que en ningún otro»⁸⁰. Las comparaciones solemnes del camello devienen asimismo grotescas, sobre todo al verlo como general y al aludir a la «recepción consular».

El humor de *Lancelot* produce en el lector una *sonrisa*, la misma que dice el escritor que le producen el camello y Charlot; la misma que advirtió sagazmente Juan Rodríguez Doreste en su ensayo sobre Goya de *La Rosa de los Vientos*, al hablar del humor moderno⁸¹; la misma del alegre Teguisse. A veces

⁸⁰ Esta imprecación es similar a la que hace el escritor tinerfeño a la grúa de Puerto de Cabras en 1936, aunque allí no hay «elogio», sino «elegía» (*Elegía de la grúa de Puerto de Cabras*, «La Tarde», 27 de marzo de 1936; *Textos*, p. 309).

⁸¹ *Goya*, 2, «La Rosa de los Vientos», núm. 4, diciembre de 1927.

recibe un toque irónico, como cuando califica las palmeras, vistas antes como «molinos experimentales», de «preciosos paradigmas fitográficos para ensayos maquinistas de los Leonardos de Lanzarote» (hablar de Leonardos en un trozo de remota provincia es ligeramente malévolos).

La visión humorística la aplica Espinosa a los mitos, a los que caricaturiza, empezando por el del propio Lancelot. El prisma deformante y caricaturesco de raíz maxjacobiana aparece en «Lancelot y Lanzarote». Todo está reducido al esquema, y ello coadyuva a la emersión de la caricatura. Lancelot es un «Lancelot octogenario» lleno de «infantilidad bretona» que lee libros épicos con «antiparras» de «presbiope». Castillos —que protegen «soldados defensores con cuerda con 40 días»—, laberintos y dragones, son «juegos infantiles de la senectud lanceológica. Igual a los del general con biznietos, que juega a la guerra en su alcoba última de octogenario, con los soldados de plomo de sus descendientes postreros». Lancelot es un «valetudinario» que en «Mozaga» aparecerá ya «cojo y ciego», apesadumbrado y llorando por ya «no poder jugar a los dados».

En «Musa épica», Calipso es descrita como «guardavía» marina, y las islas en que se va deteniendo Ulises, en consonancia, como «estaciones». Las Montañas del Fuego, que eran «dragones lanceológicos», por el ostracismo de Lancelot, que las deja «ir apagando», «apenas sirven ya para asador paradigmático de los turistas sin aspiraciones». En «San Lancelot» se habla de «Arturo el cornudo» y de la cómica «Oda a San Lancelot, vencedor de la carrera con obstáculos», nuevo brote caricaturesco al relacionar al héroe medieval con el mundo moderno (procedimiento similar al empleado antes con Calipso).

Hasta aquí la caricaturización de los mitos. Detengámonos ahora en la «Biología del viento de Lanzarote», donde, tras el «record» de «máxima categoría épica» del «raid atlántico», nos encontramos con el grotesco «raid interparalítico». Lo grotesco cobra fuerza por oposición a la visión heroica y mítica precedente, contraste similar al del camello con y sin arado o al de Lancelot heroico y el octogenario. Del mito pasamos al contra-mito, de lo heroico a lo grotesco y ridículo, al pasar del mar

a la tierra el viento, personaje del fragmento. En tierra, «su heroísmo se quiebra (...) Su galopar tiene brisa de trotar ru-ciesco. Su gran salto heroico sobre el Océano deviene, tras el arribo a Lanzarote, rudimentarios saltitos de titiritero. El maravilloso pájaro de alas veloces que era el avión arenoso del Atlántico, tórnase luego en torpe palmípedo. Vuelos de pato son sus vuelos audaces de la isla». Y luego lo ve «caído tristemente. Enseñaba su pesada arquitectura». De «aeronauta absoluto de los mares» ha pasado a convertirse en «avión inútil» y «caballo de las cien caídas». El viento insular deviene, por tanto, grotesco, como el camello sin arado o el anciano Lancelot; Espinosa lo trata sin piedad, aunque al final se desprenda cierta pena elegíaca —similar a la dedicada a la grúa de Puerto de Cabras en 1936— en la referencia a sus «dolorosos valores» (o en su imagen de frustrado «cazador de retórica»).

Analicemos finalmente la caricatura del cura de Tinajo en «Tinajo o el bizantinismo». Espinosa hace primero una descripción hiperbólica del personaje. Habla de su «arquitectura», de su «gigante caballo cobrizo», de su «prodigioso caballo sobre las seis baldosas centrales de la Plaza de la Iglesia de Tinajo»; lo define como «el mayor pope de todos los popes»; lo muestra hinchando los carrillos «como el mismo Eolo no los ha hinchado jamás». Y se presenta a sí mismo, ínfimo, en contraste grotesco con el gigantesco cura. Señalemos aquí, respecto a esto último, que la presencia del escritor como personaje de *Lancelot* suele ir acompañada de humor: aquí es su insignificancia, ante el gigantismo del cura, en cuyas manos «naufra-ga» la suya «minúscula», la que forma una autocaricatura que se vuelve grotesca: «Tomás Romero y yo —el uno tan al lado del otro— escenificamos el gigante y el enano barracal de las ferias. Yo le llamo, instintivamente, pope: “Escúchame, buen pope.” Yo le digo: “¡Qué grande eres, Tomás Romero!”.» También ve el escritor «su gran dedo índice sobre mi cabeza».

En segundo término, como el cura ha sido sucesivamente monago, sacristán y chantre, tiene «sonreír monaguil», «donosos ademanes sacristánicos» y «templada voz de chantre maduro»; así, cuando dice misa «agita la campanilla» —monago—,

«enciende las lámparas» —sacristán—, «canta el Introito» —chantre— y «eleva el cáliz con fervor» —párroco—. De este esquema de correspondencias infiere Espinosa una personalidad multiforme del cura que se asemeja a la del famoso transformista Fregoli, convirtiendo de esta manera al cura en transformista: «Todo lo hace excelentemente. Tan excelentemente, que si hubiera cursado fregolismo podría officiar él solo hasta en la misa grande del día de Corpus.» La vívida imaginación de Espinosa nos hace ver al cura en dinámica actuación de hombre de espectáculos: «Cada una de sus tres vidas anteriores aparece y desaparece a cada momento. Su vida actual la proscenia a ratos en el traje. Dentro de Tomás Romero pope hay un cura, un chantre, un sacristán y un monago. Los cuatro personajes hacen mutis y entradas deliciosas.»

En la caricaturización del cura encontramos ya los siguientes elementos: gigantismo, bizantinismo, fregolismo. Pero hay que añadir el dibujo de Espinosa, en que se le ve muy gordo, con sombrero y pipa, como un Padre Ubú, y el tercer momento del proceso: la gestualización y la descripción de sus actitudes, donde el cura acaba ya convertido en un muñeco de clara procedencia ramoniana (piénsese en libros como *Cinelandia*): «Tomás Romero fulmina su negación sonora, sin mover la cabeza». «Tomás Romero sonríe, manotea el aire. Tuerce su sombrero sobre la oreja derecha, sobre la oreja izquierda. Inflama la pipa en cada aspiración.»

11. UNA IRÓNICA GUÍA TURÍSTICA

Lancelot comienza con una frase de guía turística. Pero en seguida la literatura se impone, primero tímidamente, en las dos metafóricas definiciones de la situación de la isla; luego con fuerza, en la comparación de la forma de la isla con la de un caballo hasta llamarla «el caballo Lanzarote» (y, más abajo —con audaz adjetivación—, «isla potra»):

«Lanzarote es la isla más oriental del archipiélago canario. Un pedazo —insularizado— de Africa⁸². Una avanzada marro-

⁸² Espinosa vuelve al sentido etimológico de isla según explica Or-

quí. Tiene la forma de un caballo marino en actitud de saltar un obstáculo: las patas delanteras encogidas aún bajo el vientre, preparándose la distensión que producirá el salto futuro; las patas traseras reciamente apoyadas sobre un paralelo. El caballo Lanzarote mira hacia Africa. Su cabeza la adelanta sobre el obstáculo azul que de la meta africana le separa. Cuando desaparezca la isla de Lanzarote, habrá que pensar, más que en fauce marina, en tragaldabas de Africa.» (En este primer párrafo del libro aparecen además —íntimamente trabados— todos los valores de la nueva poesía: juego, metáfora, ingenio, ingenuidad, humor.)

Los datos geográficos, que parodian a los de las guías turísticas, son humorísticos y desconcertantes. Un crítico se preguntaba respecto a los datos de latitud y longitud del Meridiano de San Fernando: «¿Por qué de San Fernando?»⁸³. Estos datos

tega: «*In-sula* es el trozo de tierra, el peñasco que ha saltado en medio del mar» (*Meditación del marco*, «El espectador», III, Madrid, 1966).

⁸³ MIRANDA GUERRA: *Art. cit.* Hay que decir, sin embargo, que en un largo reportaje del «Diario de Las Palmas», *La isla de Lanzarote* (número extraordinario de julio de 1929), se citan la latitud y la longitud de la isla por este meridiano, y lo mismo hace Carmelo Z. Zumbado en su *Anuario de Canarias* de 1905. El número monográfico del «Diario» es especialmente destacable por coincidir cronológicamente con *Lancelot*. Fotos como la del «amplio y tranquilo Puerto de Naos» ilustran bien el capítulo correspondiente. Espinosa equivoca datos: el «área adimental» es de 741 km² y no de 714; la producción de sal, 2.000 toneladas y no 20.000. Obsérvense estos fragmentos del reportaje: «El agua se provee en cisternas.» «Contribuye a darle un parecido africano a Lanzarote, el número considerable de dromedarios que se encuentran en la isla.» «Los vientos huracanados y abrasadores del Sahara, sólo se presentan una o dos veces al año, durante cinco días en los meses de julio, agosto y septiembre» (esto nos hace pensar en la ausencia de referencias estacionales que hay en *Lancelot*). «Los corsarios de Argel incendiaron Teguisse en 1586 (...) y en 1618 los berberiscos se apoderaron del castillo de Guanapay que defendía la capital (San Miguel de Teguisse), quemando todo lo que hallaron, diezmando la población y retirándose con un rico botín. Desde entonces, la capital de la isla se trasladó a Arrecife.» «El puerto de Arrecife y el de Naos se comunican por medio de una calle con dos puentes, hallándose al abrigo de todos los vientos por lo cual presta refugio a muchas embarcaciones.» «La principal industria existente en Lanzarote es la relativa a la pesca, pues ésta cuenta

geográficos se impregnan de literatura a veces: así habla de «alzada» (estatura de los animales) de la isla, debido a su anterior calificación de «isla potra», procedente a su vez de la comparación con un caballo; da un «nombre de la infancia» a Lanzarote; la sitúa por un original meridiano; toma datos estadísticos a los que llama «signos áulicos»...

Como «guía» que es («guía integral», la llama, aunque ya veíamos que para Espinosa «integral» era sinónimo de poético), *Lancelot* ha de asumir los rasgos comunes de las Baedeker, pero, claro está, irónicamente; de este modo, la capital, que es lo primero en las guías turísticas, aparece al final del libro —indicándonos la *inversión de valores* que supone la obra—. Juan Manuel Trujillo señala, en su interesante artículo sobre *Lancelot*, que los datos o detalles exactos, las «citas del Baedeker», son —según d'Ors— «palpitación de los tiempos —índice probablemente de lo que hoy sube en la escala de los valores espirituales—, el precio de la *exactitud*». No debe olvidarse lo que a los escritores del 27 atrajo esta exactitud, pero, tampoco, que estos detalles exactos aparecen parodiados en la obra de Espinosa. En «Mozaga», por ejemplo, da unas soluciones «exactas» a un problema que llama geográfico; pero esas soluciones «exactas» son soluciones poéticas, imaginativas, irreales; no es la exactitud científica lo que lo atrae, sino la poética, la misma que perseguían los veintisietistas.

El tratamiento humorístico a que somete Espinosa a su referencia «guía turística» (esto es, lo poético), llega a su clímax en «San Lancelot», cuando argumenta la necesidad de lancelotizar la isla y lo propone a la «Sociedad Pro Turismo de Lanzarote». El proyecto turístico de Espinosa es rigurosamente poético (imaginario); a) edificar el sarcófago del héroe; b) hablar de castillos, dragones y laberintosancelóticos; c) encon-

con una flota compuesta de 60 barcos, a cuyo desarrollo han contribuido las inmejorables condiciones de puerto natural de refugio de Puerto de Naos a un kilómetro de Arrecife completamente resguardado de los vientos (...) En dicho Puerto de Naos, en el lago de Janubio, en el Puerto del Río y en varias ensenadas de la costa Sur de Lanzarote existen quince salinas.» «El cultivo de la vid es también bastante importante.» Espinosa toma la realidad como punto de partida —nunca de llegada.

trar su casa donde se hará el «Museo Lancelot» con su mesa, su cama, su «yelmo de los torneos», los retratos de Arturo y Ginebra; d) santificarlo creándole imagen, iglesia, parroquia, romería, patrono (lo que supondría la desantificación de todos los católicos santos lanzaroteños, y la conversión de los castillos de Santa Bárbara, San José y San Pedro en «viejos juguetes (...) sanlancelóticos»...).

En «Nazaret» nos sale al encuentro el dato turístico iónico y ambiguo, cuando Espinosa nos presenta un paisaje (abstracto, geométrico) ideal «para la kodak de Herbin o la Ica de Radërscheit» (pintores cubistas). En otros lugares esparce datos geográficos en plena marea metafórica, como al hablar del «bu rojo», en que nos sueita de repente su «altura sobre el nivel del mar: 367 metros». Por último, en «Rectificación de Arrecife» mezcla los datos desconcertantes (como el de Luisa Ortega) con los de estadísticas oficiales («altura sobre el nivel del mar», otra vez; número de calles y de casas).

12. ESTRUCTURAS LITERARIAS

La sólida estructuración de *Lancelot* ya fue resaltada por Gutiérrez Albelo en su crítica citada de la obra. Señalamos en este apartado los rasgos estructurales que hemos advertido.

En las hojas cursivas iniciales, nos adelanta Espinosa los tres «elogios» cuando imagina que Africa se tragará a la isla: «Acicates de la hazaña: camello, palmera, cisterna». El punto común de los tres objetos elogiados será, pues, su carácter africano, que empujará la isla al continente. Los tres elogios actúan como elemento estructural, y es imposible no evocar *Paradox, rey* y sus tres preciosos elogios cumpliendo idéntica misión. En sus tres inicios, paralelísticos, nombra nuestro escritor el objeto del elogio, a los tres les da vida y los tres tienen un complemento («con arado», «con sol», «con viento»). Los tres elementos que dotan de *unidad* al libro, los que aparecen aquí y allá y planean con más intensidad aún que el mito de Lancelot, están en la definición esencial de la isla: la que

deja caer, como sin quererlo, el poeta, en el breve «Elogio de la cisterna con sol» —el capítulo más corto del libro—:

«Junto a la palmera que hace voltear sus brazos, junto al camello que arrastra el arado, estás tú, cisterna soleada de Lanzarote. En el mapa integral de una isla de paramera, de alisio y de sol.»

Aquí está toda la *geografía lírica* del libro, de la misma manera que Lancelot inculca la *geografía épica*. Esta definición contiene lo que caracteriza esencialmente a la isla: tierra de páramos, viento y sol, a los que corresponden el camello con arado, la palmera con viento y la cisterna con sol, todos ellos nombrados desde la primera página. Y se nos revela la sutileza del escritor, su inteligencia compositiva, su habilidad en el juego de las correspondencias.

A estos tres elementos hay que añadir el mar («el pájaro de alas infinitas», como tan bellamente lo llama en «Rectificación de Arrecife»), implícito en la «isla». El mar, el viento, la luz y la paramera son los elementos de constante reflexión que vertebran la obra. El «mapa integral» aporta, además, la noción de «geografía poética». Nadie, pues, ha definido mejor que Espinosa su libro en este párrafo que contiene su poética y los cuatro núcleos esenciales del objeto de su obra. El «Elogio de la cisterna con sol» es el centro solar de *Lancelot*.

La paramera aparece numerosas veces a lo largo del libro:

1. «Amplio pizarrón sin marco» («Nazaret»).
2. «Ancha estepa» («Nazaret»).
3. «Baya estepa descamisada» («Tinajo o el bizantinismo»).
4. «Baya paramera» («Nazaret», primera versión).
5. «Panza morena de la isla» («Janubio»).
6. «Papel secante» («Mapa búico»).
7. «Tierra plana de Lanzarote» («Elogio del camello con arado»).
8. «Estepa» («Elogio del camello con arado»).
9. «Tierras planas» («Biología del viento de Lanzarote»).

10. «Estépicos (...) campos» («Janubio»).
11. «Quinta meridional, con jardines ascéticos» («Lancelot y Lanzarote»).

Lancelot es un libro solar, que filtra la luz atlántica. Sólo contiene una visión nocturna, la de las estampas 1 y 6 de las salinas. Pero es una noche sin nubes, «bajo las estrellas» y con una luna que ilumina el «espectáculo» de la pesca de la sal; y viento y sol aparecen juntos, «de brazo», en el séptimo teorema, para acabar con ella.

También el alisio es casi omnipresente, y siempre personificado. Se convierte en el personaje más importante de Lanzarote, el «viento perenne». Tan sólo está ausente en el «Elogio del camello con arado» (donde domina la paramera), en «Teiguise y Clavijo Fajardo» (donde la alta montaña parece proteger al pueblo de su presencia), en «Nazaret» (en el capítulo nada más, pues este pueblo y el viento se ven relacionados en «Mozaga») y en el abrigado «Puerto de Naos» (en donde no aparece para no enturbiar su riguroso clasicismo: el poeta le ha impedido el acceso a su paraíso clásico).

En cuanto al mar, dice Espinosa en «Janubio: I) El lago»: «Del mar espera Lanzarote todo». Es, como el viento, uno de los cuatro bus: escenario del *raid* heroico del viento, en su «Biología»; seno de «Puerto de Naos»; e impone su signo hasta en las obras de arte insular, como en la Santa María Egipcíaca y en las «Animas» del «Final».

Vayamos ahora con la *geografía épica* de la obra. Las cursivas, con esta frase: «Su título, culto: *Lancelot*, 28°-7°», anuncian el capítulo inmediato, donde se va a explicar esta onomástica del libro. Lancelot y su mundo son elementos de unidad, que aparecen en «Lanzarote y Lancelot», pero también en «Mozaga», en el «Mapa búico» (donde todos los bus aparecen referidos a Lancelot) y en la «Biología del viento de Lanzarote».

En «Musa épica», el motivo de los libros que lee Lancelot lo enlaza con el capitulillo precedente y aparecen tres de los búes: viento, mar y Montaña del Fuego, los dos primeros actuando ya —raptando castillos.

La estructura de «Lanzarote y Lancelot» (la del capítulo) es temporal: un *ayer* con Lancelot en Lanzarote en los capitulillos II y III; un *hoy* de Lanzarote sin mitos en el I; y un *mañana* de la isla lancelotizada (creándose así el «mito auténtico», es decir, poético) en el capitulillo IV.

A veces encontramos motivos que se repiten en lugares diversos del libro, como el de la higuera de Ye, presente en «Nazaret», en «Tinajo» (donde reaparece el «tema horizontal de las higueras y de los viñedos» de «Nazaret») y en la «Biología del viento de Lanzarote».

Entre «Nazaret» y «Mozaga» se establece una ligazón íntima cuya fraternal causa ya conocemos. El motivo del viento enlaza «Mozaga» a la «Biología» y ésta al «Elogio de la palmera con viento». A su vez, la palmera con viento enlaza el «Elogio» a «Tinajo o el bizantinismo», cuya primera frase es: «Las palmeras de Tinajo son las palmeras que mejor hacen la rueda».

Los capítulos largos tienen divisiones numéricas o separaciones por asteriscos: «Lancelot y Lanzarote» (con cuatro títulos), «Biología del viento de Lanzarote», «Tinajo o el bizantinismo», «Teguise y Clavijo Fajardo» (los tres con asteriscos) y «Janubio» (con dos títulos, números en el segundo y asteriscos en el primero). Hay asteriscos también en el más breve «Puerto de Naos». Los asteriscos señalan cambios en la línea temática; así, en la «Biología del viento de Lanzarote» separarían cuatro partes: una dedicada al viento lanzaroteño en su esencia, otra al viento en el mar, otra con el interludio sobre los héroes de mar y tierra, y la última dedicada al viento en la tierra; hay además una estructura circular, pues en el último párrafo se vuelve a la primera parte al referirse a las higueras, los balcones y las azoteas, citadas allí como lo único que encontraba el viento en la isla de paramera.

En un capítulo como «Tinajo o el bizantinismo», el motivo de las palmeras lo relaciona con el «Elogio de la palmera con viento», el de las higueras y la referencia a Nazaret con «Nazaret» y el del viento con la «Biología del viento de Lanzarote».

El primer párrafo de «Janubio: I) El lago», con la reflexión sobre Lanzarote y el mar, es un prefacio para el tema del lago

(«gesto máximo» del fervor marino de la isla), con retorno a la «Biología del viento de Lanzarote», donde se había presentado la teoría de los «héroes del mar y de la tierra» y al viento como héroe marino: tanto aquella teoría como el viento aparecen aquí.

La red de relaciones es sutilísima. En «Janubio: I) El lago» se anticipa el tema de las salinas, y ya en los teoremas, el tercero —ligado al anterior como continuación por el motivo de la blancura— nombra a las cisternas, volviendo así a un motivo de atrás, y anticipa el siguiente teorema, dedicado a los carros con sal, nombrándolos también. En el cuarto, la conversión de los carros que llevan la sal en «carros del Norte» que transportan nieve permite un enlace con el tema de Bizancio. En los dos únicos poemas, los teoremas 2 y 5, encontramos respectivamente: «Más blanca que salada», «Salada y blanca». Y el teorema 7 enlaza directamente con el 6 por el motivo de los «guiños de Venus» y las «cañas maravillosas» —y contrasta, a su vez, por la aparición del sol frente a la noche.

Los «Teoremas con, de, en, por, sin, sobre, tras las salinas» son siete, en correspondencia con las siete preposiciones del título. El cuidado con la estructuración numérica es una constante de *Lancelot*, y problema que preocupaba a Espinosa, como puede apreciarse en el inicio del «Mapa búico»: «Siempre. Reducir toda clasificación al módulo tetrapartito», módulo que es también el de los motivos centrales de la isla: sol, mar, viento y tierra. Con ese módulo, pues, compendia Espinosa las amenazas y las esencias de la isla, que poseen, por cierto, dos elementos coincidentes: el mar y el viento.

Con este «Mapa búico», vuelve el escritor atrás a muchos capítulos: el «Bu rojo» lo vuelve al primer capítulo, pues se trata de una «evolución del primitivo dragón lancelótico»; el «Bu azul» conecta con «Janubio» («Salina breve. Lago infantil») y «Puerto de Naos» («puerto de juguete»), que son las dos notas de mar *dentro* de la isla; el «Bu acromo» alude al final a la «Biología del viento de Lanzarote»: «Yo he hecho la biología de este viento»; y el «Bu negro» nos retrotrae a *Lancelot* (evocación de

«Alba», «cuando Lancelot septentrionalizaba su isla») y al tema de los moriscos («Teguise y Clavijo Fajardo»).

La «Rectificación de Arrecife», finalmente, aparece soldada al capítulo anterior, al insertar el motivo de los bus. Incluso la «rectificación» a que se ha visto obligado (cambio de bus como explicación del fenómeno de Arrecife) parece motivársela el descubrimiento del «módulo tetrapartito». *Lancelot* es un libro que se va *creando*, e incorpora al avanzar todos los elementos precedentes.

Juan Manuel Trujillo advirtió la existencia de cuatro «paisajes» en *Lancelot*: un paisaje «de libro de caballerías» (incluyendo las Montañas del Fuego, la figura de Lancelot, los castillos, las cuevas —del Agua y de los Verdes—, los dragones y los laberintos), otro «de Africa y de Oriente» (con el camello, la palmera y la cisterna; Nazaret y Mozaga; y Teguise, el viento y el bu negro), un tercero de «comarca bizantina» (Tinajo y los carros de sal), y el «organizado por el Océano» (Janubio, Naos, Arrecife, el lago y las salinas). Aún siendo válido esto, creemos que la estructuración del paisaje procede de los elementos que señalamos al comienzo de este apartado.

13. CLARIDAD Y ORDEN

En relación con el concepto estructural y con el deseo de claridad y orden señalados, parte Espinosa siempre, para sus construcciones imaginativas, de un esquema, la mayor parte de las veces binario y casi siempre contrastador. El proceso es, pues: primero, la reducción; después, la fuga imaginativa⁸⁴.

⁸⁴ Con *Lancelot*, Espinosa quiere sustituir «el objeto, por su esquema». El escritor tinerfeño escribió un «Esquema de Lautréamont B» y un «Esquema de una génesis tridimensional del antidonjuanismo»; a «Optica del otoño» la consideró como «esquema» del «nuevo momento literario a fines de 1928». El *esquema* —con lo que supone de *depuración*— es una categoría funcional de la nueva literatura. Suele adoptar en Espinosa forma binaria: piénsese en sus «Vidas paralelas» (las dos «eses», los dos «escaparates polifémicos», los azores «de ayer» y «el de hoy», Unamuno y Ortega «mano a mano»), en el «tiento» y «análisis»

Así, en «Mozaga», reduce en un primer momento Nazaret al estatismo y Mozaga al dinamismo, para después deducir imaginativamente que el primero está en su sitio y el segundo no lo está, aspirando éste a unirse, por ello, con el primero⁸⁵, lo que da lugar a cómicas historias. En «Lancelot y Lanzarote» estructura el texto a partir de lo que llama las dos «músicas» literarias para la isla: la «inafectiva» y la «poética». En la «Biología del viento de Lanzarote» distingue ingeniosamente entre un viento «retórico» (que encuentra casas y árboles) y otro arretórico (el simún o la tempestad marina); el viento de Lanzarote, que busca retórica, se encuentra en una isla desnuda, y por eso fracasa en ella⁸⁶; por otra parte, la división que Espinosa hace entre los héroes de mar (Odiseo, Balboa, Elcano, los griegos) y los de tierra (Rolando, el Cid, Alejandro Magno, los persas) le vale para escenificar al viento en el mar (donde hace el «raid atlántico» con un «salto heroico» que lo lleva a su «marino triunfo», quedando convertido en héroe) y en la tierra (donde hace el «raid interparálíco» con «saltos palmipé-

de sus críticas, en los «iconos» y las «músicas» de «Ars reipublicae». En este último artículo, Espinosa expresa la necesidad de «deslindar», de superar el «uno global». Esto llevaría a otro interesante aspecto, que tratamos de inmediato en *Lancelot*: el de los números: la *numerología literaria*. Por ejemplo, el número tres signa los triángulos que Espinosa dibuja en el «Esquema de una génesis tridimensional del antidonjuanismo», en «Tres mitos canarios» (inédito) y en «La infantina de Nivaria». Pero el tres estructura también las «tres fechas» con sus «tres nombres» y sus «airados triángulos» de «Invitación al enigma»; el «Trílogo del muerto»; la proyectada *trilogía del pesimista*; los tres «Cielos» pictóricos, literarios y cinematográficos. Espinosa reflexiona sobre el número tres en «Fortuna del tres». En «Lope y Canarias», se referirá al «cabalístico influjo del número 8». Abordo esto con más atención en mi tesis doctoral «Agustín Espinosa, entre la vanguardia y el surrealismo», leída en la Universidad Central de Barcelona el invierno de 1983.

⁸⁵ Por una parte, Mozaga y Nazaret son semejantes: Mozaga es «hermana menor» de Nazaret, y tienen iguales arquitectura y sentimiento. Sin embargo, están inexplicablemente separadas geográficamente. A estos dos fenómenos se dan sendas respuestas poéticas.

⁸⁶ Del mismo modo, los escritores retóricos que escribieron sobre Lanzarote fracasaron, y hubo de llegar un escritor de poética desnuda para que la isla fuera apreciada con verdad.

dicos» que lo llevan a su «derrota continental», quedando convertido en personaje grotesco). El mismo esquema binario opositivo nos encontramos en «Tinajo o el bizantinismo», donde el molino es caracterizado como «signo de Occidente» y la palmera como «signo de Oriente»; debido a que las palmeras de Tinajo parecen molinos, aúnan ambos signos —«razona» Espinosa—, al igual que el arte bizantino; por eso las palmeras anuncian el «bizantinismo» de Tinajo, que Espinosa advierte en: «1) Iglesia. 2) Cura. 3) Casa cupular. 4) Chimeneas»; del primero trata en el tercer fragmento; del segundo en los fragmentos cuarto, quinto y sexto; y del tercero y cuarto en el último; Espinosa ha estructurado de esa manera el capítulo en bloques separados por asteriscos:

1.º: las palmeras parecidas a molinos aúnan los signos oriental y occidental y anuncian el bizantinismo de Tinajo;

2.º: bizantinismo de Tinajo: a) iglesia, b) cura, c) casa cupular, d) chimeneas;

3.º: a);

4.º, 5.º, 6.º: b);

7.º: c) y d).

Otro esquema de esta índole hay en «Teguise y Clavijo Fajardo», donde la antigua capital de Lanzarote ofrece su «rueda de colores» —su singularidad esencial— frente a la «blanca arquitectura general de la isla». En «Janubio: I) El lago» reaparece el esquema de la «Biología con viento de Lanzarote» aplicado aquí: «Del mar espera Lanzarote todo. Nada, de la tierra»⁸⁷.

Señalemos dos ejemplos más, ambos extraídos de los «Teoremas con, de, en, por, sin, sobre, tras las salinas». Durante el día están las salinas en orden y llevan puesto su «vestido rectilíneo», mientras que por la noche sufren una mutación y muestran su «traje de las curvas». Dos paisajes se advierten en la

⁸⁷ Idéntico esquema repite Espinosa en su artículo *El contramito de Dácil*, donde, mientras Dácil «mira hacia el mar y de él todo lo espera», «no mira hacia el mar la muchacha rubia. No espera del mar nada. Sino de la tierra» («La Prensa», 1 de septiembre de 1931; *Textos*, p. 105).

isla: el meridional y cálido, de Lanzarote, y el nevado y septentrional organizado por las diferentes blancuras de la isla.

Cuatripartito es el perfecto esquema de los bus:

1. Bu rojo (Montaña del Fuego): Cósmico: Lancelótico (de dentro a fuera).
2. Bu acromo (Viento): Meteorológico: Prelancelótico⁸⁸.
3. Bu azul (Mar): Atlántico: Prelancelótico (de fuera a dentro).
4. Bu negro (Moros⁸⁹): Africano: Postlancelótico.

14. REALIDAD Y TRANSMUTACIÓN MÁGICA

Para el Espinosa vanguardista no hay poesía sin juego, sin magia, sin mito. Todo ello actúa en *Lancelot* sobre la geografía real. Ya entramos en atmósfera lúdica con el fragmento «Alba», que sitúa al personaje Lancelot en la isla a la que dará nombre. Espinosa va interpretando la geografía lanzaroteña lúdicamente por la mitología lancelótica. Las Montañas del Fuego eran «dragones cósmicos (...) que un fuelle colosal mantenía ardiendes»⁹⁰. Los castillos de Lanzarote, «castillos británicos». Las cuevas de los Verdes y los Jameos del Agua, «laberintos subterráneos, donde, como en las aventuras del Norte, podrá haber también reinas raptadas, o muchachas perdidas, en espera del descubridor». Todo ello conforma la «decoración bretona», el «aparato caballeresco», el «escenario épico» para la «infantilidad bretona» de Lancelot. De esta manera, al final, cuando Lancelot descansa, Espinosa puede trazar —y lo traza, en el primer dibujo del libro— el mapa de *la nueva isla*, con castillos, dragones y laberintos, *creada* por él.

⁸⁸ Recuérdese que la «nueva» historia de la isla comienza con la llegada de Lancelot.

⁸⁹ Dice el escritor que Lancelot adivina el bu negro y crea laberintos y castillos: «castillo claro» y «oscuro laberinto».

⁹⁰ En el «Bu rojo» aparecerá éste como la «evolución del primitivo dragón lancelótico».

«Musa épica» da una misma explicación poética a dos fenómenos: las apagadas Montañas del Fuego y la ausencia de castillos al Este, al Norte y al Oeste: por el ostracismo de Lancelot, que alienado en sus lecturas épicas dejó que se apagaran las primeras y que el mar —bu azul del «Mapa búico»— raptara los castillos del Este y el viento —futuro «bu acromo»— los del Norte y el Oeste. Por eso es ahora cuando puede dar los nombres de los castillos —de los sobrevivientes.

Estas explicaciones o interpretaciones poéticas de la geografía sincrónica, a veces, como en este caso de «Alba», «Musa épica» y «San Lancelot» (como en las historias del viento, de Janubio, de Tinajo o de Nazaret y Mozaga), son genéticas, nos narran un cuento lleno de ingenuidad. «Cuando Agustín Espinosa narra, parece ese niño mayor, ya de Instituto, que cuenta en el corro de los menores una aventura inventada, demasiado inverosímil, «y, entonces..., y, entonces...», hasta que uno de los pequeños descubre el engaño, encendido, descubre que todo aquello ha sido inventado», dice Juan Manuel Trujillo, que además alude a «esa malicia, esa distancia, esa impertinencia de Agustín Espinosa». Estos *cuentos* son pura e ingeniosa ficción, teñidos de un humor y de un infantilismo charlotescos. Por la mecánica transformadora de la hábil imaginación de nuestro escritor, los castillos de Lanzarote —Santa Bárbara, San José— acaban convertidos en «viejos juguetes (...) sanlancelóticos» (tras santificar al héroe, en «San Lancelot»).

La magia simpática que opera en el paisaje es muy ramoniana, es decir, con tintas de humor. En «Nazaret», el árbol se contagia del delirio horizontalista del pueblo y es «bajísimo, enano, como chafado por el propagandista de lo horizontal»; de la misma manera, las nubes son muy bajas y buscan el paralelismo con el pueblo, que a su vez se mira en ellas como en un espejo.

Del dinamismo de Mozaga, que es la primera impresión que el escritor recibe al ver este pueblo, deduce en ella «una inquietud de pueblo descolocado, de barco puesto a zarpar para Oriente», y esto otro: «Se nota que es absurda la situación geográ-

fica de Mozaga. Que su meridiano no es aquel. Que es su cielo como un techo de la alcoba del hotel de turistas.»

«Mozaga» incluye otra de las *narraciones* lúdicas y disparatadas. Espinosa da sus respuestas a dos hechos enigmáticos advertido en el paisaje: la semejanza entre Nazaret y Mozaga y su separación física. Para el «problema primero» concluye que las casas de los dos pueblos son «dados del cubilete lancelótico. Aún se aprecian en las paredes de las casas de Nazaret y Mozaga las huellas dactilares del magno señor». Respecto al segundo, culpa al «viento NE» de la separación de los dos pueblos.

La teoría poética del viento en la «Biología del viento de Lanzarote» inicia la narración con un «sucedió lo siguiente». Es el mismo procedimiento de interpretación mágica, poética, subconsciente. Espinosa explica el viento anárquico del interior y una anécdota: un montículo de arena súbitamente elevado en el camino, que no es otra cosa que el «avión arénico» del viento en uno de sus saltos insulares. Todo el mecanismo metafórico lleva a la desfiguración completa de los elementos: el viento acaba siendo «el Cairasco aéreo»; el mar «los campos azules de la postmeta».

El fenómeno que se trata de explicar en «Tinajo» es la ausencia de cúpulas en la iglesia parroquial, que tanto le recuerda a los monasterios bizantinos. La explicación procederá del cura del pueblo, y, como en «Mozaga», resulta culpable el viento. Al igual que Espinosa, el cura —aunque habla como tal: «enemigo de Cristo», considera al viento; «Nuestro Señor estaba velando. Su mano detuvo al ladrón en la tercera huida», dice, y alude a un «milagro»— es disparatado y metafórico. Llama al viento «fabricante de naufragios», y dice que fue él quien se llevó las cúpulas; que como cada azotea es un «jardín», cada casa «cultiva» su pequeña «cúpula» (sus chimeneas de «fórmula cupular»).

En «Tinajo» también aparece lo que hemos llamado «magia simpática». Del cura, en esquema de correspondencias analógicas tocadas por lo cómico, se nos dice que «ha vivido desde tan temprano en la iglesia de Tinajo que es ya como un auténtico aditamento eclesiástico. Su palabra, órgano. Su reír, cam-

panario. Su sombrero, cúpula. Incensario, su pipa. / Tomás Romero tiene el aroma de su iglesia. Tiene su arquitectura. Un buen observador hubiera presentado el bizantinismo de la iglesia de Tinajo después de una charla rumorosa con Tomás Romero»; de ahí su «catalogación bizantina» y por eso poco antes «galopaba bizantinamente».

La misma magia simpática funciona en «Teguisse y Clavijo Fajardo», al tratar Espinosa de explicarnos a Clavijo por su pueblo natal: «Esa fianza en sus destinos, esa tranquilidad de escolar con Angel Custodio, de Teguisse, explican una gran parte de la obra y de la vida aventurera de Clavijo y Fajardo. En esa escuela sin maestros del fiar, el hijo del parto más jubiloso de Lanzarote aprendió a saltar audazmente los dobles obstáculos peligrosos de la vida. En sus correrías de infante por las calles de Teguisse, recogió Clavijo y Fajardo la prodigiosa cosecha de valentías confiadas, futuros salvavidas para los naufragios imprevistos de los días.» Los ensayos de Clavijo aparecerán por ello «animados de la brisa esperanzada de su villa insular».

Otra explicación mágica, analógica, hay en este capítulo: si la montaña, por su castillo, «protege» al pueblo, es su «Angel de la Guarda»; y si es su «Angel de la Guarda», el pueblo es un niño que sonríe confiado, sin temores; de ahí la alegría, la «aurora de claridad perenne» de Teguisse:

«Acostado, confiadamente, al pie de una montaña encastillada, sin temor de peligros inéditos, su sonreír es el del niño durmiente de los cuadros, protegido sobre el precipicio por las alas fáusticas del Angel de la Guarda. La montaña de Guanapay es el Angel Custodio de Teguisse. Por ella, sonríe confiado.»

La pesca de los marineros conejeros en mar africano es vista lúdicamente en «Puerto de Naos» como una venganza de Lanzarote sobre Africa, que ayer la invadía con sus moros. Por eso Puerto de Naos «representa el triunfo de la Isla sobre el Continente».

Espinosa interpreta la paramera lanzaroteña —uno de los cuatro componentes fundamentales de la isla— en «Janubio:

I) *El lago*: «Lanzarote ha hecho estépicos sus campos para empujar sus hombres hacia el mar. Del mar espera Lanzarote todo. Nada, de la tierra.» La tierra era también frustrante para el viento, héroe del mar, aquí además nombrado en tal sentido: «Lanzarote fabrica trampolines y trajes de marinero, para darle color más digno a su vida. Reparte su fervor marino en gestos dispersos —telas de Tinajo, el viento, exvotos de Mancha Blanca—. Pero el gesto máximo —su exponente efectivo— lo expresa sólo el lago de Janubio.» De esta forma aparece también interpretado el lago, «sentimiento marino de Lanzarote hecho realidad. Un pedazo de azul robado al Océano. La respuesta tímida de la isla al abrazo redondo del mar».

Otra interpretación genética de un fenómeno visible, de un hecho peculiar de la Geografía, otro *cuento*, incluye dos curiosos personajes que dialogan: el lago y el inevitable viento, en el mismo capítulo (en todas las «historias» aparece el viento: aquí, en la de Tinajo, en la de Nazaret y Mozaga, en la «Biología»). El fenómeno real —presentado al final poéticamente— es este: el viento levanta y arrastra las espumas del lago. Y esta la génesis: como quiera que el lago desea el «espectáculo perenne» de sus espumas volando —que metamorfosea el viento en «pájaros blancos, hijos del pato más albo y de la ola más salada del lago»—, se lo dice al viento, y éste comprende rápidamente cesando en otros dos lados («Pulsaron haces de mínima los taxímetros de los molinos. Los viñedos pudieron asomarse alguna vez al balcón») para crear la fascinante «fiesta de magia» que le pidió el lago: «De las aguas del lago de Janubio vuelan hacia la playa, vuelan perennemente, en giros rápidos, en giros suaves, millares de pájaros blancos. Que el viento empuja perennemente sobre las salinas. Sobre la playa verde. Aún más allá.»

Una imaginación completamente pura la encontramos en el capítulo primero de los «Teoremas». Imaginación ramoniana, con el mismo irrealismo e irracionalismo que encontramos en capítulos del «Diario espectral de un recién casado» como «El puerto» o «Cataclismo quebrado». El escritor no da aquí una interpretación poética de algún fenómeno, sino que ima-

gina otro, lo crea. Si allí crea la interpretación, aquí crea el fenómeno (las salinas y su actividad nocturna):

«Nadie ha estado jamás, de noche, en las salinas de Janubio. Es muy peligrosa la aventura. Por eso no sé yo, exactamente, cómo son las salinas de Janubio, de noche. Pero nunca he creído que puedan mantener esa ordenación tan severa bajo las estrellas. Se desperezarán. Se arrugarán el vestido y el alma. Buscarán desesperadamente esas formas extraordinarias, irregulares, que no han estudiado aún los geómetras. Se desnudarán el vestido rectilíneo y se pondrán el traje de las curvas convexas y de las curvas cóncavas»⁹¹.

Más magia simpática hay en los capítulos siguientes de los «Teoremas». La blancura de las salinas se exalta en el segundo, con un ingenioso juego de conceptos que lo lleva a pensar en el azúcar, en el sol (sol-sal), en la leche, en la nieve (teoremas 3 y 4) y en las estrellas (la sal es en 6 una «estrella caída en el agua»). De las dos esencias de las salinas: «blanca» y «salada», la más intensa es la blancura, hasta el punto de hacer «dulce» lo «salado». Porque es «demasiado blanca»:

«Más blanca que salada.
Dulce de tan blanca.»

Por magia simpática, en la segunda parte del poema, separada de la primera por un espacio en blanco, el poeta —que no intervenía en la anterior— nos dice que

«Se me quedó la boca
blanca y dulce.
Blanca, de tu leche de cristal.
Dulce, de tu sal demasiado blanca.»

En el tercer teorema presenta una lista de las blancuras de Lanzarote que llenan de nieve el paisaje cálido y meridional de Lanzarote, septentrionalizándolo: salinas, ermitas, cemente-

⁹¹ El poeta, dice Ortega aludiendo a Ramón, tiene como misión «inventar lo que no existe. El poeta inventa el mundo, añadiendo a lo real

rios, cisternas, carros con sal «construyen» otro «paisaje». Por eso son «falsas postales lapónicas de las Navidades».

La magia simpática actúa, pues, por metáforas: la blancura de las salinas le hace pensar en el azúcar, y entonces todo se vuelve dulce; luego en la nieve, y todo se convierte en paisaje del Norte. Esto último, en el cuarto teorema: sal = nieve. De ahí que los carros de sal parezcan «carros del Norte y no carros del Sur»:

«Tiritan los carreteros en el pescante y agitan excesivamente el látigo sobre el pergamino falsificado de los camellos, para quitarles —para quitarse— el falso frío.

Cierran sus puertas y sus ventanas las casas de los caminos por donde pasan los carros con sal.

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

Otra visión mágica es la de la pesca de la sal en la noche, concebida como lucha de la sal y los anzuelos. Esta lucha se escenifica, con un tiempo: la noche; unos personajes: los pescadores, la sal y las «cañas maravillosas»; el combate en sí: «La sal desarrolla, frente a la rapiñería de los audaces anzuelos, sus sagacidades de estrella caída en el agua»; y un desenlace: la victoria de los pescadores, con un cuadro final: «Entonces sale la luna para iluminar el espectáculo. Cantan los pescadores. Forma su canto una cadena de notas en torno al lago que impide a la sal escapar hacia otros escondites mejores, huyendo de las cañas maravillosas.» (Apréciase la mágica imaginación en la materialización del canto que forma una cadena que apresa a la sal.)

Esta visión de dramáticas luchas aparecía ya en «Naos» (Isla contra Continente) y «Mozaga» (Mozaga contra el viento del NE). Y tendrá un lugar básico en *Hans Paap* (Mar contra Isla) y en *Guerra, pasión y primavera* (Alma contra Cuer-

que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente. Autor viene de *auctor*, el que aumenta» (citado por A. ESPINA: *Ramón y los ismos*, en «Ramón en cuatro entregas», Madrid, 1980, t. III, p. 72).

po)⁹². Dentro de *Lancelot*, reaparece al hablar del «bu negro» (el Norte —Lancelot— contra el Sur —los moros atacando su isla—).

En los bus la magia es futura: imagina el escritor que la Montaña del Fuego devastará a la isla (cuando despierte de su «sueño cardenalicio»); y que el mar sueña tragarse a la isla con «una ola brava —disfraz de brocha gorda— que pintará de azul marino a Lanzarote».

Curiosamente, la interpretación que da del Janubio aquí es opuesta a la de su capítulo. Allí el lago representaba el «sentimiento marino» de la isla; aquí es una avanzadilla del mar para tragársela. Aunque al final se dé una visión bondadosa y humorística del mar: «El bu azul es ya bu familiar. Amigo de marineros; de salineros; de pescadores y de trabajadores del puerto. / Cuando se trague la isla será más por amistad que por gula.»

Lancelot es «adivinator subconsciente del bu negro»: de ahí los laberintos y los castillos (de los que habla Espinosa en este sentido en «Teguise»): «Cuando Lancelot septentrionalizaba su isla, la alejaba de Africa. Adivinaba ya el bu negro.»

En la «Rectificación de Arrecife», finalmente, nos habla Espinosa de una primera definición que dio de Arrecife y que ha descubierto ser falsa. Por eso nos va a dar otra. Sin embargo, las dos son igualmente poéticas e inconscientes. Espinosa ve al pueblo como «asustado» e infiere que es el temor al mar (el bu azul), en su primera definición; pero en la segunda, el temor procede, para variar, del «bu acromo»: el viento africano, y del «bu negro»: los moros.

15. ESPINOSA, DISCÍPULO DE DUCHAMP

El uso de términos procedentes de las ciencias exactas (geometría, matemáticas) y otras (como la biología) sí tendría que

⁹² *La lucha del mar y la isla en los cuadros de Hans Paap*, «Diario de Las Palmas», 23 de marzo de 1935; *Textos*, pp. 263-266. *Guerra, pasión y primavera*, «La Provincia», 20 de marzo de 1932; *Textos*, pp. 139-142.

ver con la «exactitud» de que hablaba Juan Manuel Trujillo citando a Eugenio d'Ors. Veamos los ejemplos requisados.

En «Nazaret», las «rayas blancas», los «paralelepípedos blancos», la «blanca arquitectura», las «masas rectangulares», la «geometría de horizontales». Pero esta geometría paisajística coge todo el libro: las curvas de las salinas y su «geométrica blancura»; el horizontalismo de Nazaret y de la higuera de Ye; la verticalidad del chopo castellano (por oposición a lo anterior); el «cubo de latón» y la «puerta horizontal» de la cisterna lanzaroteña; las nubes de Nazaret como «aéreos prismas imperfectos del cielo» frente a los «paralelepípedos perfectos de la tierra»; la «tripartita, lineal» caravana del fragmento extirpado de «Nazaret»; las casas que son «dados» en «Mozaga»; el «tema horizontal de las higueras y de los viñedos» en «Tinajo o el bizantinismo»...⁹³

A los dos «problemas» que plantea Mozaga, da el escritor *soluciones* «exactas» (parodiando, como vimos más atrás, esa exactitud), y en «Rectificación de Arrecife» encontramos una «definición»⁹⁴ y una «rectificación». En cambio, en «Tinajo o el bizantinismo» lo que hay es «secreto», «pista» y «revelación», pues en este capítulo su idea —nos dice Espinosa— «se romantizó».

⁹³ Cano Ballesta señala que «el esfuerzo por llegar a la esencia geométrica del objeto es una técnica pictórica con la que de grado experimentan escritores de relieve cansados de arte figurativo y fascinados por atrevidos hallazgos de tipo plástico. García Lorca no duda en reducir a una simple figura (la elipse, el arco) toda la carga emocional de un desgarrado grito de agonía que corta en dos un inquietante paisaje andaluz (*El grito* de «Poema del cante jondo»). El amor halla dramáticas formas lineales en un tenso enfrentamiento entre la vertical y la horizontal en «Horizontal, sí, te quiero», de Pedro Salinas, y Gerardo Diego sintetiza el fervor de Silos en figuras geométricas: «lanza», «mástil», «flecha», «delirios verticales» («El ciprés de Silos»). Se podrían aducir docenas de ejemplos. Al buscar esenciales líneas y planos, como hacían las telas cubistas, los artistas están despojando la realidad de todo lo accesorio, y están descubriendo peculiares modos de contemplar los objetos, que lograrán amplia difusión» (*ob. cit.*, p. 120).

⁹⁴ En «Bajo el signo de Viera», Espinosa advierte que su conferencia es un «ensayo de definición» del escritor dieciochesco. Esa «definición» es alcanzada y expuesta en las últimas líneas de su «ensayo».

Dentro de la línea aséptica de la poética nueva, se inserta el título de la «Biología del viento de Lanzarote», con otro término científico que Espinosa ya había usado en el número 4 de *La Rosa de los Vientos* («Biología de un paréntesis»). «Biología», «Rectificación», «Teoremas», son términos que llegan a los títulos de los capítulos. Aquí la biología, acaso no haga falta decirlo, es una biología «integral» —por usar otro vocablo de la ciencia puesto en juego por nuestro escritor—, esto es, poética.

Subyace en todo esto una visión irónica, casi dadá, de la ciencia. Hay más ejemplos. En el capítulo dedicado a Tinajo se habla de los «cuatro sumandos» (o «cuatro puntos cardinales») de su bizantinismo. Puerto de Naos «estudia geometría sobre la pizarra circular de su mar de plata», y en él ata el autor de *Lancelot* sus «crisis de cartabón o de simetrismo», frase en la que vemos quizás mejor que en cualquier parte su visión irónica de la ciencia y del clasicismo. Recordemos también el final ecuacional de este capítulo («Puerto de Naos» = PUERTOS DE NAOS = puerto de naos).

¿No hay la misma ironía en el uso del vocablo «teorema» —«proposición que afirma una verdad demostrable científicamente», según la RAE— para los poéticos textos sobre las salinas, exultantes de la más libre imaginación? La *verdad* de *Lancelot* es sin duda una verdad poética, y tan rigurosa como la de la ciencia, de la que Espinosa se mofa (como de las guías turísticas, de la Geografía, de la Historia, de la Literatura). A su vez, lleva quizás nuestro escritor al extremo las pretensiones de la nueva estética y, así, las destruye —¿no está en *Lancelot* la nueva estética, pero también la *risa* de ella —una risa duchampiana?

En estos teoremas hay otra visión geométrica, cubista en concreto, cuando habla de las salinas nocturnas y sus «formas extraordinarias, irregulares»: «Se desnudarán el vestido rectilíneo y se pondrán el traje de las curvas convexas y de las curvas cóncavas.»

Los bus los reduce a un «módulo tetrapartito», dándonos del «bu rojo» «la fórmula de su movimiento», que incluye esta

metáfora: «una gota de sangre sobre el papel secante de la isla».

Todos estos conceptos, más los datos geográficos y los desconcertantes datos de la realidad («botica de Pedro Medina», «caserón de Juan Cabrera», «casa de Luisa Ortega») cumplen idéntica función: el contraste con el dominio imaginativo, la ironía de lo real.

16. «LANCELOT» Y «CRIMEN»

Frente al ingenio de *Lancelot*, lo genial es coto de *Crimen*, la obra maestra de Espinosa. *Lancelot* es regocijante, exquisito, delicioso; *Crimen*, terrible y turbador. Apuntamos en este apartado algunas relaciones que hemos advertido entre ambas obras tan dispares, así como sus oposiciones centrales.

En el «Alba» parece complacerse Espinosa en una analogía de Lancelot consigo mismo: las islas («de las maldiciones» en *Crimen*) eran el «fin» de Lancelot («apresado» en ellas), su «Mediodía y Oriente», su «recinto de senectud», y allí podría «reparar tras los cristales de la alcoba encortinada» (que nos recuerda uno de los escenarios de *Crimen*: la alcoba con cristales y cortinas) sus amores «de los veinte años» (su María Ana granadina). Hasta, como el Espinosa de las cartas o del estuche con los ojos de María Ana, Lancelot guarda, en «Musa épica», «un peine de marfil y un rizo dorado» en su «isla de la penitencia». El «aislamiento» de Lancelot es el del epiloguista, sólo que no terrible, sino delicioso. También la «monotonía atlántica» refleja el mar evocado en «Madrid desde Canarias, Canarias desde Madrid» como perteneciente a los años del «Epílogo en la isla de las maldiciones» y de *Lancelot*⁹⁵.

La «Musa de las mañanas de fiesta» evocada en «San Lancelot» es su musa vanguardista, frente a su musa surrealista, subterránea, nocturna, de los días adversos. Porque la sonrisa de *Lancelot* se trueca en mueca en *Crimen*; el humor blanco,

⁹⁵ *Madrid desde Canarias, Canarias desde Madrid*, «La Tarde», 31 de diciembre de 1932; *Textos*, pp. 207-209.

en humor negro; la suave y benévola ironía, en ironía cruel y amarga.

Hay también ciertas similitudes estructurales entre una y otra obra. *Lancelot* se abre con una cita y *Crimen* con una dedicatoria. Las dos obras poseen una introducción sin título pero diferenciadas, en *Crimen* con negritas y en *Lancelot* con cursivas. *Lancelot* lleva un «Final» y *Crimen* un «Epílogo». Las dos están divididas en pequeños capítulos. «Janubio» es de estructura septenaria, al igual que el «Diario entre dos cruces».

Teguisse es a Clavijo y Fajardo, «el periodista de Lanzarote», *alter ego* de Espinosa en su tesis (y Espinosa gustaba de llamarse «periodista»), lo que el Puerto de la Cruz a Agustín Espinosa. Pienso en «Retorno», aunque también en su carta de 1938 a Germán Bautista Velarde⁹⁶. La alusión a los «dobles obstáculos peligrosos de la vida» y a los «naufragios imprevistos de los días» hacen pensar en las páginas de pesimismo vital de *Crimen* («tropezones injustos», «le dejaremos naufragar en su buena desgracia») y de *La casa de Tócame Roque* («tropiezos inesperados», «las pequeñas y grandes tragedias cotidianas»)⁹⁷. Sin embargo, los «salvavidas» que encuentra Clavijo no existen para el relator de *Crimen*; las «valentías» que Clavijo aprende en Teguisse son «cobardías» en el Espinosa portocrucero de «Retorno».

Fijémonos en estos dos fragmentos, el primero referido a Teguisse y el segundo tomado de «*Parade*»:

«Una aurora de claridad perenne juega a los moros, entre un sonar de campana de leyenda y un correr de película de **Harold.**»

«La meningitis se había presentado a media noche, entre sollozos de una mujer desnuda, correr de criadas y timbres de teléfono.»

El juego de contrastes no puede ser más expresivo: aurora / medianoche, claridad / oscuridad, juego / angustia, humor blanco (Harold Lloyd) / humor negro (personificación de la meningitis), alegría / horror, regocijo / sollozos, «un sonar de cam-

⁹⁶ *Textos*, pp. 341-342.

⁹⁷ *Textos*, pp. 324-327.

pana de leyenda» / «timbres de teléfono» en la «medianoche», «mujercitas de andar juaguarino y largo mirar de novias de "film" yanqui» / «sollozos de una mujer desnuda»⁹⁸.

Lancelot es un libro solar allí donde *Crimen* lo es nocturno. Recuérdese que las dos únicas escenas nocturnas de *Lancelot* son bajo un cielo de luna y estrellas, sin las nubes que están en *Crimen* desde el principio.

Espinosa en la obra sobre Lanzarote es un escritor atento no a la subconsciencia propia, como en *Crimen*, sino a la externa, a la insular, a la «subconsciencia de las cosas», que diría Ramón Gómez de la Serna, algo que está por encima de lo real y que podría así ser confundido con lo sobre-real, pero en este caso el escritor más puramente surrealista de la literatura universal sería Gómez de la Serna, que es a quien debe Espinosa la peculiar visión lancelótica.

Si el color de *Lancelot* y de la nueva literatura es el blanco, el de *Crimen* y del surrealismo es el rojo. Los capítulos 2, 3 y 4 de los «Teoremas» a las salinas son la *fiesta del blanco*, como la *fiesta del rojo* es la «Fiesta de la sangre» de *Media hora jugando a los dados*, capítulo directamente enlazado con *Crimen*. Cuando Espinosa señala el rojo como su color —en «Sangre de España»⁹⁹— está señalando el distinto carácter —subjetivo / objetivo— de sus dos obras maestras.

Gutiérrez Albelo, que tantas veces debe ser citado en un estudio sobre Espinosa, indica cómo la referencia a Baudelaire es aquí «inútil», pues la musa lancelótica de Espinosa tiene «agilidades de corza» y «ojos claros»¹⁰⁰, apunte muy interesante si consideramos que una cita de Baudelaire encabeza *Media hora jugando a los dados* y que su poema «Revenant» está connotado desde las primeras páginas de *Crimen*.

⁹⁸ Igualmente puede verse el contraste en todos los sentidos entre los obreros de la «Biología del viento de Lanzarote» y los «obrerillos» del «Diario entre dos cruces».

⁹⁹ «La Tarde», 13 de diciembre de 1935; *Textos*, p. 290.

¹⁰⁰ *Art. cit.*

17. UN GÉNERO NUEVO

Una última coincidencia entre *Lancelot* y *Crimen* viene dada por la dificultad de determinar el género literario a que pertenecen. Lo resalta Salazar y Chapela respecto a *Lancelot*: «Difícil definir este libro como obra literaria. Escapa espiritualmente a la división de los géneros, como escapa, asimismo, por la lírica, a la catalogación científica»¹⁰¹.

En realidad, el propio Espinosa dice en su libro lo que su libro es: una guía poética de un espacio geográfico, esto es: un objeto literario sin precedentes. Espinosa inaugura un género nuevo.

La confusión de Salazar y Chapela proviene de su error al captar lo que llama las «facetas» del escritor: poética, ensayística, geográfica e histórica, similares a las ya advertidas en su reseña citada por Jenaro Artiles, que habla de cuatro visiones de la isla: poética, erudita, geográfica e histórica. El error de los dos autores está en no percatarse de que sólo hay una «faceta» y una «visión»: la poética, sino que aplicada a la Geografía, a la Historia, al Ensayo. La visión poética es total; las otras están transformadas por la poesía. Juan Manuel Trujillo lo vio bien cuando dijo que *Lancelot* es un «libro de paisajes» convertidos en «pura literatura»¹⁰².

¹⁰¹ *Art. cit.*

¹⁰² *Loc. cit.* Guillermo Díaz-Plaja incluirá pasajes de *Lancelot* en *El poema en prosa en España*, Barcelona, 1956, llamándolo «delicioso libro poemático» (p. 227). Refiriéndose a la literatura de los años de *Lancelot*, Salinas ha hablado de una «fuerza de gravitación de lo poético» que alcanza a la prosa y tiende al fragmentarismo (*Literatura española. Siglo XX*, México, 1949, p. 38). En mayo de 1931 testimoniaba Agustín Miranda: «La juventud auténtica no es lectora de novelas (...) Nuestro tiempo —que Ortega definió como tiempo de juventudes— tampoco lo es. La crisis actual de la novela es algo tan patente que es inútil intentar demostrarla» (*Una biografía*, «Revista de Occidente», XCV, mayo de 1931). No obstante, Ramón Fera, en el núm. 123 de «La Gaceta Literaria», 1 de mayo de 1932, ya señala cómo si antes fue la poesía ahora es la novela («La novela: género efusivo, género amplio»). Pero tanto *Lancelot* como la génesis de *Crimen* corresponden a la primera etapa de ese movimiento: a la señalada por Miranda.

La rareza de *Lancelot*, el desconcierto que había de producir, fue señalado por Miguel Pérez Ferrero al decir que recibiría «críticas ásperas» por «la manera como está construido», por el «sentido especialmente vago y vagabundo con que se hacen las descripciones» y por su «tono» vanguardista. Gutiérrez Albelo lo celebra como «libro extraño». Núñez de Herrera resalta su novedad llamándolo «fino libro moderno»¹⁰³. «Clara modernidad» dice Miranda Guerra: «Sin literatura al uso tradicional. Esquema, insinuación. Ausencia de fronda verbal. Temas puros, esterilizados.» Este autor es quien mejor lo entronca en la nueva literatura, en la zona «aséptica» de Ramón, Guillén y Salinas: «género puro», lo que es «su mérito más sobresaliente», porque «ha evitado el escollo retórico»; su autor es un cultivador puro del «nuevo estilo», difícil, de literatura desnuda, intelectual e imaginativa: de imaginación conducida por la inteligencia y de inteligencia de la imaginación. *Lancelot* —apunta consecuentemente Miranda Guerra— carece de «interpretaciones trascendentes», aunque, señala Marcel Brion, «nada le falta». Y nada más lejano a lo superficial: Pestana dirá que Espinosa ha logrado «descubrir el íntimo latido de Lanzarote»; Albelo ve los ojos del escritor ante el paisaje como «taladro. Agujón. Estilo», que lo perforan hundiéndose y clavándose en él; «profunda mitología», escribe Miranda Guerra; «libro de fondo», lo llama Pérez Ferrero.

18. FINAL

Unas últimas notas sobre aspectos interesantes de la obra. En tres lugares, el escritor aparece objetivado. En primer término, en las cursivas iniciales: «Sobre esta isla, Agustín Espinosa ha escrito un libro.» Pero, sobre todo, en el final de la «Biología del viento de Lanzarote», en el que el viento se dice a sí mismo: «Entra por la ventana entreabierta de la habitación número 5 del Hotel Oriental de Arrecife y dirige el *ballet* de

¹⁰³ Todas las citas localizadas, al igual que las siguientes. Las de Gutiérrez Albelo corresponden a su trabajo sobre *Lancelot*.

las cuartillas que Agustín Espinosa escribe sobre tus dolorosos valores» —así de ingeniosamente se objetiva el escritor en trance de escribir la obra que leemos¹⁰⁴. En tercer lugar, habla en «San Lancelot» de su «Musa de las mañanas de fiesta» (a la que recordará en *Cuando tú seas diva* tres años más tarde), y dice que le inspirará la composición «Oda a San Lancelot, vencedor de la carrera con obstáculos», que compondrá «por mi riesgo y cuenta», en visión humorística de sí mismo.

Otro punto que queremos resaltar es la repetición de personajes o lugares que aparecen «descolocados» en la geografía isleña. Lancelot, héroe del Norte y del Oeste, resulta situado en el Sur y en el Este con toda su «decoración bretona». Lo bizantino y oriental de Tinajo se ubica en occidente (Tinajo no está en su sitio: es una «techúmbrica prolongación de Troitzaya», tiene su misma arquitectura y las huellas de sus cúpulas —su «aroma cupular», su «recuerdo»—; adviértase también que se halla en el *occidente*, incluso, de la propia isla). Mozaga aparece separada de Nazaret, estático pueblo que está en cambio en su sitio, lo que provoca al primero una angustiada inquietud. Al Norte pertenecen Tinajo, las blancuras de la isla enumeradas en los «Teoremas» y Lancelot. Al Este, los tres elogios africanos.

En cuanto a los dibujos, ofrecen los rasgos elementales del dibujo infantil, de acuerdo con las características de ingenuidad y desnudez que animan la obra. Dibujos «estupendos, insospechados», dijo Gutiérrez Albelo¹⁰⁵. El «Elogio de la cisterna con sol» va dedicado a «Antonio Pintor, mi maestro de dibujo». Todas las partes del libro tienen referencias dibujísticas. El primer dibujo («La isla de Lanzarote») corresponde

¹⁰⁴ En una postal de la calle León y Castillo de Arrecife, en cuyo número 47 escribió Espinosa *Lancelot*, anotó nuestro escritor sobre la parte superior: «En esta celda Agustín Espinosa decoró la isla de Lanzarote, en su fantástica creación *Lancelot*, 28-7°, en 1929». Todo es jugoso en esta pequeña nota: la idea de *decoración* y el llamar a su libro «fantástica creación», recogiendo elementos que ya hemos comentado en este estudio. Espinosa adelanta la fecha de elaboración del libro, que fue en 1928-1929, y no sólo en 1929.

¹⁰⁵ Crítica de *Lancelot*, loc. cit.

al capítulo primero. El segundo («Mapa de la isla de Lanzarote») incluye a Tinajo, Teguise, Janubio, Mozaga, Nazaret, Arrecife, Naos y la Montaña de Guanapay. El tercero corresponde a los dos *raids* del viento en la «Biología del viento de Lanzarote». El cuarto se titula «Cartel de Tinajo» —evocando los carteles que por estos años puso de moda Giménez Caballero¹⁰⁶— y recoge al cura de Tinajo con su caballo, su pipa, su sombrero y su aire de pope; y todo el orientalismo bizantino de las numerosas pequeñas chimeneas y de la enorme del caserón de Juan Cabrera. El quinto corresponde a los tres elogios del libro y va incluido con acierto en el último, el «Elogio de la cisterna con sol». El sexto, en dos mitades, es el de Naos, con los nombres y tipos de las barcas ordenados en 22 columnas, siendo el único fechado en 22 de mayo de 1929. El séptimo es el «Mapa búico». Puede decirse que esta tendencia al dibujo es, en Espinosa, como tantos aspectos comentados, de procedencia estrictamente ramoniana.

¹⁰⁶ Puede verse la importancia del «cartel» en *Hora muerta* (1927), de FRANCISCO AYALA, en *Cazador en el alba*, loc. cit.